

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TURGUT UYAR'IN *DİVAN*'INDA BİR ARAÇ OLARAK BİÇİM**

NİLAY ÖZER

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2005

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Nilay Özer

Aileme ve Emrah'a,

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Talât Sait Halman  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Kemal Özmen  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

1950’lerde başlayan ve İkinci Yeni adıyla anılan şiirsel eğilimin öncülerinden sayılan Turgut Uyar’ın (1927-1985) 1970 yılında yayımladığı *Divan*, beyitler halinde yazılması ve gazel, kaside, rubai formunda şiirler içermesiyle şairin diğer yapıtlarından ayrılır. *Divan*’ı yayımladıktan sonra, “gelenekten yararlanma” tartışmalarının gündemini oluşturan Uyar, bu bağlamda büyük övgüler aldığı gibi yoğun eleştirilere de maruz kalmış, *Divan*’da Divan şiiri biçiminden salt bir araç olarak yararlandığını belirterek övgü ve eleştirilere tepki göstermiştir.

Bu tezin amacı, Uyar’ın Divan şiirine karşı konumlanışını belirlemek, gelenekten ne anladığını saptamak ve kendi açıklamaları kılavuzluğunda *Divan*’ı çözümleyerek biçimin nasıl araçsallaştığını incelemektir.

Turgut Uyar’ın, *Divan*’ında bir halk devrimi izleği olduğunu ileri süren bu tez dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, devrime hazırlık evresi, “yabancılaşma” sorunsalı ve biçimin “süreklilik” kavramıyla ilişkisi incelenmektedir. Kitaptaki “akarsu” eğretilemesinin irdelendiği ikinci bölümde, biçim-içerik uyumsuzluğu bağlamında Uyar’ın Divan şiiri karşısındaki konumu tartışılmakta ve “ideolojinin taşıyıcısı olarak biçim” ele alınmaktadır. Tarih ve biçim arasındaki ilişkinin sorgulandığı üçüncü bölüm, “tipikleştirme”, “homoloji” ve “örtüşme” kavramlarını kapsamakta; gerek toplumsal gerek edebî düzlemde merkez çevre kopukluğunun irdelendiği son bölümde ise, “göçebe savaş makinası” kavramı, halk kültürünün direnişi, tasavvuf, heterodoksi ve eylem üzerinde durulmaktadır .

Turgut Uyar, *Divan*’ında halk kültürünü öne çıkarmak istemiş, devrimci bir içerikle, ezilmiş sınıfların savaşı izleğini sürdürürken, “eskimiş” ve “aşılmış” bir biçimle de “saray edebiyatıyla” savaşmış, onu halkın değerlerini yansıtacak şekilde yeniden yazmaya çalışmıştır.

**anahtar sözcükler:** Osmanlı Divan şiiri, toplumsal sorunlar, biçim-içerik uyumsuzluğu, halk.

## ABSTRACT

### FORM AS AN INSTRUMENT IN TURGUT UYAR'S *DIVAN*

In 1970 Turgut Uyar, one of the leading members of the poetry movement known as the “second new”, published a collection of poems entitled *Divan*. This collection differs from his other works in that it contains poems in couplets employing the Ottoman *gazel*, *kaside*, and *rubai* forms. Following the publication of *Divan*, Uyar found himself at the very center of the controversy on “benefiting from the tradition” and he received mixed reviews, from great praises to serious downright criticism. He responded to the praises and criticisms by stressing the claim that he was not a traditionalist poet but that he only employed traditional forms merely as instruments to achieve specific ends.

The aim of this thesis is to identify Uyar's stance with regard to Ottoman divan poetry, in order to determine his conception of the tradition and to study his “instrumentalization of form” by analyzing *Divan* under the guidance of his own statements.

This thesis argues in four chapters that in Turgut Uyar's *Divan* there is an overarching theme of popular revolution. In the first chapter, preparation for the revolution, the problematic of “alienation” and the relation between the form and concept of “continuity” are analyzed. The second chapter, which examines the “stream” metaphor in the book, deals with Uyar's stance with regard to Ottoman divan poetry in the context of form-content incongruity, and discusses the issue of “form as medium of ideology”. The third chapter questions the relationship between history and form along with the concepts of “typification,” “homology” and “correspondence”. The last chapter, examines the disjunction between the center and the periphery on social as well as literary planes, and dwells on the concept of “nomadic war machine,” as well as on the subjects of resistance to public culture, mysticism, heterodoxy, and activism.

In his *Divan*, Turgut Uyar sought to bring forth the culture of the populace, and in resorting to revolutionary content while covering the theme of the struggle of the oppressed classes, he employed “obsolete” and “superceded” poetic forms to attack Ottoman “court literature” and strove to rewrite that literature in a way that would reflect the values of the masses.

**Key words:** Ottoman Divan poetry, social problems, incongruity between the form and content, the public.

## TEŞEKKÜR

Öncelikle tezin tüm aşamalarında çalışmalarımı yakından izleyerek eleştiri ve önerileriyle katkıda bulunan Hilmi Yavuz'a sonsuz teşekkür ederim. Her kriz durumunda yanına koştuğum Süha Oğuzertem'e gösterdiği destek ve dostluk için minnet borçluyum. Onca işinin arasında tezimle ilgilenmeyi ihmal etmeyen, eleştirel gözlemleriyle fikirlerimin gelişip zenginleşmesinde etkili olan danışmanım Talât Sait Halman'a ve Divan şiiri konusundaki birikimini cömertçe paylaştığı Mehmet Kalpaklı'ya teşekkür ederim. Ayrıca tezin ilk versiyonunu okuyup, daha özgür düşünmem gerektiğini söyleyerek zihnimi açan Walter Andrews'e ve tezimin İngilizce özetini yazarken yardımlarını esirgemeyen Veysel Şimşek, Arif Nat Riley ve değerli hocam Engin Sezer'e teşekkürü borç bilirim.

Bugün kendini seven bir insan olmamda en büyük payın sahibi ailemdir. Her zaman huzurlu ve güvenli hissetmemi sağlayan annemle babama, maddi manevi destekleriyle bana kardeşliğin gücünü öğreten ablama ve enişteme, sadece tez dönemimdeki yardımları için değil hayatımın her ânı için teşekkür ederim.

Walter Andrews, Enver Ercan, Fırat Caner, Yalçın Armağan, Devrim Dirlikyapan, Alphan Akgül ve İrfan Kâni Karakoç, tezim için kaçınılmaz olan bazı kaynaklara ulaşmamı sağladılar. Günil Özlem Ayaydın, tezin formatıyla ilgili sorunlarla uğraştığım günlerde pratik çözümler önerdi. Eymen Atalay, müzik ve film arşivini benimle paylaşarak sanatsal açıdan da yoğun bir tez dönemi yaşamamı sağladı. Tuğba Yıldırım, Burcu Şafak ve Gökşen Buğra, çekilmez yurt ortamını güzel ve yaşanır kılan dostlar oldular. Hepsine ayrı ayrı teşekkür borçluyum. Bana yüreğini ve evini açan şair dost Türkân Yeşilyurt'un emekleri dünya durdukça unutulmayacak, yüzü ve gönlü hep ışıkla kalsın.

Günün her saatinde çeşitli kütüphanelerden bana kitap taşıyan, telefonda saatlerce yazdığım bölümleri dinleyen, gökyüzünün altındaki tüm keder ve sevinçleri aşkla paylaşmaya hazır olan Emrah Pelvanoğlu'na teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

	sayfa
<b>Özet</b> . . . . .	v
<b>Abstract</b> . . . . .	vi
<b>Teşekkür</b> . . . . .	vii
<b>İçindekiler</b> . . . . .	ix
<b>Giriş:</b> . . . . .	1
<b>I. Turgut Uyar'ın <i>Divan</i>'ında Bir Devrime Hazırlanmak</b> . . . . .	21
A. Halka Yakaran Bir “münacat” ve Yabancılaşma Sorunsalı . . . . .	23
B. Toplumsal Sorunların Sürekliliği ve Biçim . . . . .	37
<b>II. <i>Divan</i>'a Su Yorumu</b> . . . . .	51
A. <i>Divan</i> 'da Akarsu Eğretilmesi ve Su Kültü . . . . .	52
B. İdeolojinin Taşıyıcısı Olarak Biçim . . . . .	59
<b>III. <i>Divan</i>'da Tarih ve Biçim.</b> . . . . .	67
A. “salihat-ı nisvandand Saffet Hanımefendi'ye” . . . . .	72
B. Homoloji ve Örtüşme Bağlamında II. Abdülhamid Dönemi. . . . .	86
C. Tarihin Biçimle İlişkisi . . . . .	92
<b>IV. Göçebe <i>Divan</i>: Toplumsal ve Edebî Düzlemde Merkez</b>	
<b>Çevre Kopukluğu.</b> . . . . .	94
A. Payitaht İstanbul'a Karşı Bozkır ve Göçebeler . . . . .	94
B. Tasavvuf ve Heterodoksi ile Çevrenin Temsili . . . . .	103
C. “Göçebe savaş makinası” ve Biçim . . . . .	110

D. <i>Divan</i> 'da Eylem ve Adaletli Kahraman	115
<b>Sonuç:</b>	121
<b>Seçilmiş Bibliyografya</b>	125
<b>Özgeçmiş</b>	132

## GİRİŞ

*bozular sağlam sanılan siyasy bir duruşun  
sesini yitirmeyen bir güçlü hızar kalır  
("düzenbozan'a" 33)*

Türk şiirinin büyük ustalarından Turgut Uyar'ın (1927-1985) 1970 yılında yayımladığı *Divan* adlı yapıtı, gazel, kaside, rubai türlerine belli bir oranda uygunluk gösteren şiirlerden oluşur. Klasik divanlarda olduğu gibi bir münacaatla başlayan yapıt, redif ve kafiyelerin tutarlı kullanımı, kimi şiirlerde beyit bütünlüğünün öne çıkması, serbest müstezat etkisi veren şiirler içermesi dolayısıyla *Divan* şiirinden belirgin izler taşır. Geleneğin yerleşik konu ve mazmunlarından birkaçına da rastlanan *Divan*'da, *Divan* şiirinin önemli örneklerine yapılan göndermeler dikkat çeker. Bu yüzden *Divan*, yalnızca yayımlandığı dönemde değil, "gelenekten yararlanma" tartışmalarının revaçta olduğu her dönemde yoğun ilgi görmüş, kimi eleştirmenler, Uyar'ın bu yapıtıyla, *Divan* şiiri geleneği ve Osmanlı tarihiyle olumlu bir ilişki kurduğunu savunurken, kimileri tam tersini iddia etmiştir. Bunların dışında, Uyar'ın *Divan*'da salt yeni bir söylem deneme çabasında olduğunu, dilsel bir oyun oynadığını düşünen ve *Divan*'ı şairin diğer yapıtları arasında nispeten önemsiz bir yere koyan eleştirmenler de vardır. Uyar ise gerek şiir üzerine yazılarında, gerekse kendisiyle yapılan söyleşilerde bu değerlendirmelerin çoğunu geçersiz kılacak görüşler ortaya koymuş, bu yapıtla *Divan* şiiri geleneğine dönmek gibi bir amacı olmadığını, biçimi de sadece bir araç olarak kullandığını vurgulamıştır.

Turgut Uyar'ın değişik zaman ve yerlerde Divan şiiri hakkında söylediklerinin birbirini tutmadığına yönelik görüşler bulunmaktadır. Zübeyde Şenderin, "Turgut Uyar'ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma" başlıklı doktora tezinde, Uyar'ın Divan şiiri hakkındaki görüşlerini değerlendirerek, şairin Divan şiiri üzerine tutarlı bir fikri olmadığı savını ortaya koyar (117). Şenderin'in kaynaklarından biri, Uyar'ın 1958'de *Pazar Postası*'nda yayımladığı "Dergilerde" adlı yazıdır. Bu yazıda, Divan şiirinden öğrenilecek çok şey olduğunu söyleyen Uyar şöyle der: "O şiir en azından, kelimededen, sözün değerinden başka, yani şiirin en yalın, en ilkel, en esaslı aracından başka bir şeye dayanmayan sağlam bir anlayışın nerelere varabileceğini gösterir. Üstelik o şiirde, ancak sağlam, belirgin, oturmuş, kişilikli bir uygarlığın, bir çeşit kültürün varabileceği değerler, incelikler vardır" (alıntılayan Şenderin 116). Ayhan Can ise, "Divana Karşı Bir Divancı" başlıklı yazısında, Uyar'ın 1965 yılında *Yön* dergisinin açtığı soruşturmaya verdiği yanıtın şu cümleyi alıntılar: "Osmanlı'dan bize, beslenebileceğimiz bir kültür kaldığını sanmıyorum". "İnsanı şaşırtan nokta, Osmanlı sanatı olan Divan şiirini dün yadsıyan bir sanatçının beş yıl sonra ondan yararlanarak Divan adlı bir şiir kitabı yayımlamış olmasıdır" (70) diyen Can, Uyar'ın söyledikleriyle yaptıkları arasında bir çelişki olduğunu savunarak bu çelişkinin nedenini sorgular (70).

Uyar'ın, Divan şiiriyle ilgili görüşlerinin 1960'lı yıllarda değişmeye başladığı, şiirlerinden de izlenebilir. Doğan Hızlan, "Rüzgârda Üşümemek" başlıklı yazısında "Acaba Turgut Uyar, Divan'dan önce şiirimizin geleneksel kavramına çok eğilmek gerektiğini duymuş mudur? Divan şiiri için bu soru geçerliyse, hayır" der (64). Uyar'ın yapıtlarına bakıldığında Hızlan'ın tespitinin büyük oranda doğru olduğu görülür. Uyar beyit biçimini ilk defa *Türkiyem* (1952) adlı yapıtındaki "Cinayet" ve

“İthaf” başlıklı şiirlerinde kullanır<sup>1</sup>. Bu şiirlerde beyit biçiminin, biçimsel bir deneme yapmak amacıyla kullanılmış olması büyük olasılıktır. 1962’de yayımlanan *Tütünler Islak*’ın ilk şiiri “Çok Üşümek”e kadar bu biçimde yazılmış başka bir şiir yoktur. “Cinayet”, “İthaf” ve “Çok Üşümek” adlı şiirlerin Divan şiirine yönelik eleştirel bir içerik ya da yapıya sahip olmaması, şairin bu döneme kadar Divan şiirine “Dergilerde” adlı yazısında söylediği gibi, söze değer veren bir şiir olarak baktığını düşündürür. 1952’den 1962’ye kadar geçen sürede beyit biçiminde yazılmış sadece üç şiirin bulunması, Uyar’ın bu biçimi fazla tercih etmediğini de gösterir.

1968’de yayımlanan *Her Pazartesi*’de durum değişir. Uyar’ın bu yapıtında yer alan “Her İki Adımda Bir Uygunsuzluğunu (Yalnızlığını) Algılayan Birisine Gazel” ve “Yaralı Olduğunu Sanan Birisinin Hüznüne Gazel” başlıklı şiirler hem “Gazel” olarak adlandırılmış olmaları, hem de gazel formunun modernleştirilerek nasıl yazılabileceğine yönelik bir çabayı yansıtmaları açısından önemlidir. Bu şiirlerde bir beytin dizeleri arasına ya da beyitler arasına eklenmiş bölümler dikkat çeker. Tarlalar, otlaklar, suvatlar, şehir, cahillik, marangoz, silâh, uyumsuzluk kelimelerinin bozulmuş gazel formu içinde yer aldığı “Her İki Adımda Bir Uygunsuzluğunu (Yalnızlığını) Algılayan Birisine Gazel”, kelime dağarcığı, çağrışım evreni ve teknik özellikleriyle *Divan*’daki şiirlerin öncülü sayılabilir.

İlkin tarlaların ve otlakların ve suvatların  
Ah benim güzel cahilliğim  
Bitmeyeceğini sanırdım karanlık olmadıkça (Her İki... 326)

Yaralı kalbim gürbüzdü sevişkendi  
Bir şehir hırgüründe karanlık olmadıkça

---

<sup>1</sup> “Cinayet” ve “İthaf” adlı şiirler, Yapı Kredi Yayınları’nın, şairin dergilerde kalan şiirleriyle yapıtlarının ilk baskılarında olup da sonraki baskılara alınmayan şiirlerini de ekleyerek yayımladığı *Büyük Saat*’e alınmıştır.

Ben neyim varsa taşırım neyim varsa taşırım  
Bir marangoz gibi kulağımın arkasında  
Ah benim güzel cahilliğim  
Ağaçlar enikonu bir silâh olmadıkça

Belki bir kuruntudur yaralayan kalbimi  
Her insan bir uyumsuzluktur ölü olmadıkça (Her İki... 327)

“Yaralı Olduğunu Sanan Birisinin Hüznüne Gazel”de şair, beyitlerin arasına uzun bölümler ve düzyazı biçiminde yazılmış anlatılar ekleyerek beyit yapısını da olabildiğince bozmayı dener.

Şehir birden başladı, sol tarafta hendekler  
İşportacılar, dükkâncılar ve akşamüstüne gidip gelenler  
Ve onun hüznü vardı

“Her şey atılıyordu. Bitmiş sigaralar. otobüs biletleri. kul-  
lanılmış pamuklar muayyen zamanlarda. tarifeler. yaz  
gümrükleri. gazocağı iğneleri. kötü çıkmış resimler. bir  
yatma. bir evin oniki yıllık badanası. bir tarih kitabı.  
kazanılmış bir savaş ve sonucu. bir anlamsızlık. ölü bir  
çocuk ve pabucu. gülücükler. kibritler. Sinemalar. Ve”

onun hüznü vardı (Yaralı... 328)

Uyar’ın bu iki şiirinde, gazel formunun yeniden inşası söz konudur. Şair artık beyit biçimiyle denemeler yapmanın ötesine geçmiş, dolayısıyla Divan şiirinin bir kaynak olarak kullanımı konusunda düşünmeye başlamıştır. 1965’te *Yön* dergisine yanıtında, Osmanlı’dan geriye beslenilebilecek bir kültür kalmadığını söyleyen Uyar, 1968’de bu iki gazeli yazar ve 1970’te *Divan*’ı yayımlamasının ardından, Mutluay’ın sorularını cevaplarırken, kendi mantığı ve kendi dünya görüşü içinde gelenekten yararlanmanın gereksiz olduğunu belirtir. Atilla Özkırımlı’yla yaptığı söyleşide, “Halk Şiiri’nden de yararlandım zaman zaman. Ama o şiirin kalıpları çok daha katı. Hece vezni, sesi, birtakım usta şairlerce kişiselleştirilmiş. Bir Dadaloğlu, bir Köroğlu, bir Karacaoğlan sesi olmuş nerdeyse, yeni imgeler kurmak çok güç” (98) diyen Uyar’ın, Divan şiirinde daha geniş olanaklar bulduğunu söylemesi, bir yandan da “Dergilerde” adlı yazısındaki düşüncesini koruduğunu, yani Divan şiirini

sözün değerini bilen yüksek bir estetik performans olarak gördüğünü gösterir. Bu yüzden Divan şiirinin sağladığı olanaklar onu “slogancı şiire düşmekten” koruyacaktır (98).

Uyar’ın *Divan*’ı, şairin Divan şiiri hakkında artık son derece tutarlı bir fikri olduğunu düşündürür. Çünkü Divan şiirinin ve Osmanlı’nın eleştirisi olarak da okunabilecek bu yapıt, şairin 1965’ten sonra savunduğu görüşlerle uyuşmaktadır. Nitekim Zübeyde Şenderin, yaptığı tarama sonucunda *Divan*’daki şiirlerin çoğunun 1966-1970 yılları arasında, *Papirüs*, *Yeni Dergi*, *Dost* ve *Türk Dili* dergilerinde yayımlandıklarını saptamıştır (36). Öyleyse Uyar, 1960’ların ortasından itibaren Divan şiirine, taşıdığı estetik değer ve biçimsel olanakların hakkını vermekle birlikte, eleştirel bir gözle bakmakta, onu siyasi/ideolojik bir çerçeveye oturtmaktadır. Uyar’a göre, Divan şiiri çöküp gitmiş olan Osmanlı imparatorluğunun şiiri olduğu için ondan kendi mantığı içinde yararlanılamaz, ancak estetik, tarihsel, sosyolojik bir malzeme olarak değerlendirilebilir. Hâlâ bir çelişki görüntüsü sergileyen diğer durum, Uyar’ın *Divan*’da her ne şekilde olursa olsun gelenekten yararlandığı hâlde neden ısrarla geleneğe dönmek gibi bir çabası olmadığını söylemesidir ki, bu da şairin “gelenekçi şair” olarak değerlendirilme kaygısıyla ilgilidir.

Turgut Uyar’ın Divan şiirinin karşısında konumlanması ve “gelenekçi şair” olma kaygısı, bir şairin geleneğe karşı tutumunun siyasi tutumuyla ilişkili olduğu şeklindeki anlayışa dayanan iki nedene bağlanabilir. Nedenlerden ilkinde, yani söz konusu anlayışın Cumhuriyet ideolojisi bağlamındaki açılımına göre, yeni bir düzen kurmak çabasıyla gerçekleştirilen Cumhuriyet devrimlerinin savunucusu olmak, Osmanlı’ya dair pek çok yapının olduğu gibi Divan şiirinin de karşısında konumlanmayı gerekli kılar. İkinci neden ise, Uyar’ın şiirinin geliştiği 1950’li, 60’lı

yılların siyasi ve kültürel ortamıyla ilgilidir. 1950 seçimlerini kazanarak iktidara gelen Demokrat Parti politikası sonucunda memur, asker, işçi kesimleri yoksullaşmış, muhalif sesler kovuşturılmaya uğrarken çok sayıda gazete ve dergi kapatılmıştır. 1960 darbesini bir kurtuluş olarak gören aydınların ümitlerinin boşa çıkması, özellikle 60'ların sonunda işçi ve öğrenci hareketlerinin hız kazanması, şair ve yazarların halkçı tutumunu pekiştirmiştir. Tahir Abacı, “1960 Sonrası Şairleri Üzerine” adlı yazısında, radikal küçük burjuvazinin 27 Mayıs 1960 darbesiyle politik iktidara el koymasının sağladığı nisbî özgürlük ortamı ve toplumsal dalgalanmaların küçük burjuva kökenli aydınlara tarihsel görevlerini hatırlattığını söyler. Abacı’ya göre bu görev, kitleleri bilinçlendirmektir (25). Doğan Hızlan ise, 1960 siyasal hareketinin kaynakların değerlendirilmesinde, kendi değerlerimizin saptanmasında bir uyarı görevini yerine getirdiğini, bu yüzden Türk edebiyatına büyük bir yararı olduğunu belirtir (64). Uyar’ın yapıtında kitleleri bilinçlendirme görevini üstlenmiş bir “şair/kahraman”ın oluşu, Abacı ve Hızlan’ın görüşlerini *Divan* için anlamlı kılar. Bu kahraman tipi tezin son bölümünde “Eylem ve Adaletli Kahraman” başlığı altında ele alınacaktır. Halkın durumu gözetilerek yazılmış bir kitapta, “halktan kopuk” olduğu, “refah içindeki bir elitin şiiri” olduğu söylenen, “saray edebiyatı” olarak anılan Divan şiirinin olumlanması beklenemez. Çünkü Divan şiiri, yıllarca bu kalıplaşmış düşüncelerle eleştirilmiş ve sol görüşlü pek çok aydın geleneğe bu argümanların kılavuzluğunda bakmıştır. Böylece, Uyar’ın 1958’de *Pazar Postası*’nda söyledikleri, 1965’te *Yön* dergisinde söylediklerine dönüşür. Yani Uyar, 1960’lı yılların başından itibaren Divan şiirini, Osmanlı’nın şiiri olması dolayısıyla Cumhuriyet devrimlerine taraf olmakla çelişen ve halkın değil de sarayın şiiri olması dolayısıyla da halkçı tutumla ters düşen ideolojik bir

yapı olarak algılamış, kendisi için “gelenekten yararlanma” konusunda söylenenlere aşırı bir tepki göstermiştir.

Bu tepkinin oluşmasında bir diğer etken, *Divan* için yazılanların yapıtı değerlendirmekten uzak oluşu, Uyar’ın gelenekle ilişkisi konusunda kolaycı, kesinlemeci ve çoğunlukla yanlış saptamalar içermeleri ve Uyar’ın geleneğin hangi özelliklerinden, nasıl yararlandığını açıklamamalarıdır. Rauf Mutluay, Turgut Uyar’la yaptığı “Günümüzde ‘Divan’” adlı söyleşiye düştüğü açış notunda Uyar’ı tanıtırken, “şiirde eski kaynaklardan yararlanma iddialarının geliştiği bir dönemde örnek gösterildi” (6) der ve sözlerini şöyle sürdürür: “Aşağıdaki konuşma, konuya üstünkörü bakanlarla acele yargılara gidenler için, günümüz şairlerinin tedirginliğini yansıtan, sanatçı kişiliğiyle yurttaşlık görevlerinin çatıştığı yerdeki çıkmazı belirleyen açıklamalar getiriyor” (6). *Gelenek ve İkinci Yeni* adlı çalışmasında Turgut Uyar’ın *Divan*’ına geniş yer veren Cevat Akkanat ta, Uyar’ın cevaplarındaki tutarsızlığın, devrin pek çok şairinde görüldüğünü, sosyolojik ve kültürel baskılardan kaynaklandığını söyleyerek benzer bir saptama yapar (171). Öte yandan Uyar’ın söz konusu tedirginlikle bazı doğru saptamalara da karşı çıktığı gözden kaçırılmamalıdır.

Kemal Tahir, *Divan*’ın yayımlanmasından kısa bir süre sonra yazdığı “Turgut Uyar’ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz” başlıklı yazısında, son yüz elli yıldır inkâr edilmeye çalışılan Osmanlı tarihinden söz eder ve “Tarihimize er geç yeni görüşlerle, geleceği aydınlatacak yeni değerlendirmelerle dönülecektir” diyerek Uyar’ın *Divan*’ını bu geri dönüşün önemli bir belirtisi olarak selamlar (36-37). Uyar ise Atilla Özkırmımlı’yla yaptığı söyleşide, “Yorumu yanlıştı. Beni Osmanlı’ya dönüş özlemi içinde gösterdi” (98) diyerek Kemal Tahir’i eleştirir. Oysa *Divan*, günün toplumsal yapısındaki aksaklıkların kökenlerini Osmanlı’da aramak bağlamında ciddi içermeleri olan, Türk solunun tartışa geldiği sorunları tarihsel süreçleriyle

ortaya koyan bir yapıttır ve Kemal Tahir'in yazısında, şairi Osmanlı'ya dönüş özlemi içinde gösteren bir ileti olmadığı gibi, yapıttaki tarihsel derinlik konusunda da yanlış bir yorum yoktur. Ancak Kemal Tahir yazısının devamında, *Divan*'ın eski şiirimizle ilintisinin kitabın adından belli olduğunu söyleyerek, "Divan edebiyatımızdan nasıl yararlanabileceğimizi Turgut Uyar, *Divan*'daki şiirleriyle yeterince ispatlamış olduğu halde eski ve yeni birçok şairlerimiz halk edebiyatı saydıkları örneklerden yola çıkarak hiçbir yere varamamışlardır" (37) dediğinde, Uyar'ın *Divan*'ı yazmaktaki niyetiyle ve yapıtla ters düşen bir yoruma gider. Çünkü, halk için bir divan yazmaya çalışan Uyar, *Divan* şiirini referans alıp, halk şiirini yararlanılamayacak bir gelenek olarak görmez, tersine Konur Ertop'un "Geyikli Gece'nin Sonrasında Turgut Uyar" başlıklı yazısında söylediği gibi, *Divan* şiiriyle birlikte halk şiirindeki ve türkülerindeki geleneksel yapının çağdaş içerikle birleştirilmesini dener (61).

*Divan* hakkında yapılan kolaycı ve yanlış değerlendirmelerden biri de, Asım Bezirci'nin öne sürdüğü görüştür. Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* (1984) adlı yapıtında, çekirdek kadrosunda Cemal Süreya, Ece Ayhan, Edip Cansever, İlhan Berk ve Turgut Uyar'ı saydığı İkinci Yeni'yi, "İçerik ve biçimce Türk şiir geleneğinden bağları koparmak"la suçlar (12) ve "Garipçiler, hiç değilse, sonradan 'halkın dilini, zevkini bulmaya yönelmişlerdi. İkinci Yeniler ise böyle bir kaygı da gütmezler" (12) diyerek Uyar'ın "sonradan" da olsa halk için bir *Divan* yazma çabasını görmezden gelir. "[K]endisinin de belirttiği gibi, 'halkın öz değerleri kullanılmadan halka açılmak mümkün değildir. (Nitekim **Divan**'dan halkın ne haberi olur, ne de onu okursa bir şey anlayabilir!)" (166) diyen Bezirci, *Divan*'ın anlaşılmasız olduğunu savunmaktadır. Turgut Uyar, halka açılmak için halkın öz değerlerini kullanmak

gerektiğini, Mutluay'la yaptığı söyleşide dile getirmiştir ve bu sözlerin devamında şunları söyler:

Halka açılmak isteğinde olan şiir için bir tek çıkış yolu vardır bana kalırsa: -Şiiri, birtakım siyasal, toplumsal sorunları anlatmakta bir araç olarak düşünmeğe başladığımız bugünlerde- meydan şiiri yapmak, slogan şiiri yapmak. Bu da şu kadar bin yıllık şiir duygusuna saygısızlık olabilir. Ayrıca çağın böyle bir zorunluk getirdiğine inanmıyorum. İş bölümünün inanılmaz bir düzeye vardığı bir dünyadayız artık. [...] Bu arada şiire düşen görev halkın değerlerini diri tutmak, yeni değerleri geleneğe katmaktır. (6)

Görülüyor ki Uyar, halka açılmak ve toplumsal sorunları anlatmak için şiiri bir araç olarak belirlemişse de yazdığının öncelikle şiir olması gerektiğinin farkındadır. Geleneğe halkın değerlerini katmak konusunda ise, Divan şiirini milli kültürümüzün değil ümmet kültürünün ürünü olarak gören, asıl kaynağın halkta ve onun yaşayan değerlerinde olduğunu söyleyen (168) Bezirci'yle neredeyse aynı fikirdedir. Bu fikirlerin tutarlı bir uygulaması olan *Divan*'ın, Bezirci tarafından bu denli sert eleştirilmesi anlaşılmalıdır. Ayrıca Uyar'ın, "gelenek"le bağını koparmış olduğu da söylenemez. Doğan Hızlan, "Rüzgârda Üşümek" adlı yazısında, Uyar'ın geleneği yadsımayan, onu inceleyen bir şair olduğunu vurgular. Hızlan, geleneğe "şiirsel kalıplarla değil, insani değerlerle bağlıdır" dediği Uyar'ın gelenekle olumlu bir bağ kurduğunu belirtir (63) ve "Turgut Uyar için gelenek; büyük, yoğun ve geniş bir malzemeler yığınıydı" der (64). Nitekim şairin, "Akçaburgazlı Yekta", "Bir Kantar Memuru İçin (İncil)", "Ahd-i Atik", "Ölü Yıkayıcıları" adlı şiirleri, metinler ve ritüeller düzleminde dinsel gelenekle ilişki kuran, kutsal kitapların söylemlerinin,

kelime dağarcıklarının kullanıldığı şiirlerdir. Benzer biçimde “Geyikli Gece”, “Terziler Geldiler” şiirleri de epik geleneğin izlerini taşır.

Gerek Uyar’ın ölümünden sonra, gerekse son yıllarda yayımlanan yazılarda da *Divan* gerektiği gibi değerlendirilmemiştir. Şairin tüm yapıtları üzerine yazan eleştirmenler, yapıtı ya önemsememiş ya da salt estetik bir uygulama olarak ele almışlardır. Füsun Akatlı, “Güldalı, Dikenli Ama Güllü İnce Dirençli ve Kahraman” başlıklı yazısında, “*HER PAZARTESİ* ile *TOPLANDILAR*’ı birbirine ularken, arada *DİVAN* vardı; yazarken atladım üzerinden. *DİVAN*’da çünkü başka bir Turgut Uyar buluruz. Kendine bir oyun çıkarmıştır bir bakıma” der (90). Akatlı, Uyar’ın *Divan*’da çoğul bir Divan şiiri örneklendirmek, geleneklere uzanmak ya da kendi şiirine divandan bir yol açmak çabasında olmadığını söylerken büyük oranda haklıdır. Ancak “Benzetmenin, küçük trüklerin [teknik ustalıklı yapılan gösteri], ironinin, tanıdık çağrışımların tadından yola çıkarak, başı sonu önceden saptanmış bir oyun oynamaktadır” (91) sözleriyle değerlendirdiği yapıtın daha önemli niteliklerini gözden kaçırmış olur. Akatlı’ya göre, “o dehşetli ve zaman zaman görkemli yapı ustalığı, geometrili, gönyeli ve imge arıtımının/yoğunlaştırımının doruklandığı, aşkoldurucu Uyar şiiri; *ARABİSTAN*’dan *DÜN YOK MU*’ya uzanan o daha çetin, sarp ve kahırlı şiir yolundadır” (91). *Divan*’ı tek başına ele almanın yanıltıcı olduğunu söyleyen Akatlı, yapıtın Uyar’ın şiir serüveni içinde bir çeşitleme ve biraz da kendi şiir dünyasına bir misilleme olduğunu yazar. *Divan*’ın tek başına Uyar’ın şiirini temsil edemeyeceğini, salt bu yapıttan yola çıkılarak şairin şiiri konusunda fikir edinmeye uğraşanların yanılacağını anlatmak isteyen Akatlı’nın bu savına katılmamak mümkün değildir, ancak diğer yandan Uyar’ın *Divan* şiiri konusundaki tavrının ortaya konması ve *Divan*’ın şairin kendi şiirine bir misilleme olmaktan başka

ve daha önemli sorunsallarla ilgisinin görünür kılınması için yapıtı tek başına ele alıp ayrıntılı biçimde incelemek gerekir.

Akatlı'nın, *Divan*'ı Uyar için bir çeşitleme ve biraz da kendi şiir dünyasına bir misilleme olarak görmesine çok yakın bir okumayı Enis Akın da yapar. Akın, "Sabahları Acıkmayı Bilmeyen Şair: Turgut Uyar" başlıklı yazısında, Uyar'ın ustalığa karşı, acemiliğe tutkun ve şiirin kusurlu olmasını bir yenilik belirtisi sayan tavrından<sup>2</sup> yola çıkarak, "*Divan* kitabının kendisi Turgut Uyar'ın kasıtlı acemilik isteğinin göstergesi. Turgut Uyar gibi acemiliği motor olarak gören bir şair, bir tanıdığına kendisine aruz öğretme teklifini kabul edemez ve divan formlarına *benzer* formlarda şiirler yazmayı, aruzla yazmaktan daha önemli sayar" der (145). Uyar, dostu Baki Süha Ediboğlu'nun, kendisine aruz öğretme teklifini geri çevirdiğini Atilla Özkırımlı'yla yaptığı söyleşide belirtir (98). Ancak, Akın'ın bu durumla acemilik isteği arasında kurduğu bağlantı ikna edici değildir. Uyar'ın, bozuk formların peşinde olduğu için bu teklifi geri çevirdiğini düşünmek yanlıştır. Şair aruzu öğrenip sürekli bozarak kullandığında da seri biçimde acemilik yapma lüksüne sahip olacaktır. Uyar, aruzu özellikle kullanmaz, çünkü divan şiiri ve halk şiiri kaynaklarından yararlanarak halk için çağdaş bir divan yazmak ister. Oysa aruz çağdaş bir ölçü olmadığı gibi halk şiirine ait de değildir ve Türkçe'de uygulaması zor olan kuralcı yapısıyla şairin anlatım olanaklarını kısıtlar. Yazısının sonunda söylediği şu sözler, Akın'ın da *Divan*'ı salt bir estetik kaygı bağlamında değerlendirdiğinin göstergesidir:

"*Divan*, Türk şiirinde kendine bir yer edinmiş, tanınan ve sayılan Turgut Uyar'ın yazması beklenen bir kitap değildir aslında. Artık elinde tekrarlayabildiği bir teknik ve dil olduğunu fark eden Uyar şairaneliğine karşı son bir saldırıya yeltenip *Divan*'la diline son bir bıçak batırmayı denemiş, en büyük acemiliğine kalkışmıştır" (163).

---

<sup>2</sup> Uyar bu görüşlerini "Efendimiz Acemilik" adlı yazısında dile getirmektedir. Bu yazı *Sonsuz ve Öbürü* adlı yapıta alınmıştır.

İlk kitabı *Arz-ı Hal*'den (1949), *Son Şiirler*'e (1984'den sonrakiler) kadarki uzun yazın hayatı boyunca, Türkiye'de olup bitenlere ilgisini hep canlı tutan Uyar, "taraf tutan bir gözlemci tavrı"yla izlediği toplumsal olaylar karşısında ne tür bir siyasi tutumun tarafında olduğunu şiirlerine başarıyla yansıtmıştır. Türkiye'nin toplumsal olaylar açısından en hareketli dönemlerinden birinde yayımlanan *Divan* bu anlamda Uyar'ın gözlemci tavrı ve tuttuğu taraf açısından önemli ipuçlarıyla doludur. Oysa Ahmet Oktay, Uyar'ın yapıtlarını, yazıldıkları dönemin siyasi ortamı bağlamında incelediği "Zamanla Göz Göze: 'Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir'in Arka Fonu" başlıklı yazısında *Divan*'ın adını bile anmaz. Uyar'ın, şiirlerinde göze çarpan toplumsal kurtuluş düşüncesini, işçi ve öğrenci kesimlerinin iyice radikalleştiği 1969 yılından sonra kronik bunalım duygusunun içine soktuğunu belirten Ahmet Oktay'ın (123), 1970'te yayımlanan *Divan*'ı hesaba katmaması, yazısındaki bazı saptamaları eksik bırakır. Yazar, "ideolojik/politik olanı asıl açığa çıkaracak olan biçimin ve biçimin çözümlenmesidir" derken de *Divan* şiirinin beyit biçiminin ideolojik bir yaklaşımla araçsallaştırıldığı *Divan*'ı aklına getirmez (124). İlerici kesimler arasında yaygınlaşan ordu yoluyla kurtulma eğiliminin, 1965-1970 döneminde yıkıma uğradığını belirten Ahmet Oktay, 12 Mart darbesinden sonra Uyar'ın şiirindeki siyasal ögenin güçlenişini ve eylemlere açık destek verişini, ordu yoluyla kurtulma umudunun yıkılışına bağlar (131). Uyar'ın "bağlı kalmanın yeri" adlı şiirinde geçen, "ve askerden değil polisten korkmak" dizesini, "dönemin nerdeyse tüm solcu kesimlerinin ortak bilinçaltında yerleşik bulunan" bu umudun işareti sayan Ahmet Oktay, *Divan*'ı değerlendirme dışı tuttuğu için, yıkılan umudun yerine konulmuş başka bir umudu anlatan onlarca beyti ve eylemlere açık destek vermenin somut örnekleriyle yüklü dizeleri yazısına alamamış olur.

Bu tezin amacı Uyar'ın *Divan*'ını çözümlmek, şairin Divan şiiri geleneğinin hangi özelliklerinden nasıl yararlandığını saptamak ve Divan şiiri biçimini hangi yollarla araçsallaştırdığını ortaya koymaktır.

Turgut Uyar, Atilla Özkırmı (98) ve Enver Ercan'la (114) yaptığı söyleşilerde, neden Divan şiiri biçimini kullandığı sorulduğunda, söyleyeceklerini başka bir biçimde söyleyemeyeceği için bu biçimi seçtiğini belirtir. Konuya açıklık getirmekten uzak olduğu için önemsizmiş gibi görünen bu yanıt, şairin okuyucuyu yapıtın içeriğine göndermesi bakımından son derece önemlidir. *Divan*'da şairin ne söylediğini doğru saptamak, yapıtın öne çıkan bildirisini kavramak gerekliliğiyle nesnel bir okuma yapmak ve şiirlerin kendilerinden çıkan sağlıklı bir sonuç üzerine konuşmak için dilbilimsel yöntem seçilmiş, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Fransızca Bölümü'nün 1976 yılında yayımladığı *Dilbilim* dergisinde ve Mehmet Yalçın'ın *Şiirin Ortak Paydası* adlı yapıtında yer alan şiir çözümlmeleri incelenmiştir.

Süheyla Bayrav'ın *Dilbilim* dergisinde yayımlanan "Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi" adlı yazısı, yöntem hakkındaki çalışmaların bir dökümünü sunması, yöntemin amaç ve ölçütlerini belirtmesi açısından yararlı olmuştur. Bayrav, bilimsel verilere dayanan bir edebiyat eleştirisinin gerekliliğini savunanların gün geçtikçe arttığını (45), ancak yazının değişik okumalara açık oluşunun (çoğul-okuma) nesnel inancı sarsan bir olgu olarak her zaman var olduğunu söyler. "Kaldı ki, bir yapıtın çeşitli biçimlerde yorumlanmaya elverişli olmasını değerinin en belirgin kanıtı sayıyoruz" diyen Bayrav, bir sanat yapıtının değişik dönemlerde, değişik açılardan bakıldığında farklı bildiriler sunduğunu, yapıtı getirilen yorumlardan birinin, ötekilerden daha doğru sayılamayacağını vurgular. Eleştirmenlerin, bir yapıtı açıklamak amacıyla ileri sürülen tüm yorumları, tutarlı iseler nesnel bulduklarını

belirten yazar, yapıtın, felsefe, ruhbilim, ekonomi, sosyoloji gibi çeşitli disiplinler bağlamında da değerlendirilebileceğini söyler (46). “Edebiyat bilimi, metnin taşıyabileceği bütün bildirileri (ne de tek doğru bildiriye) ortaya çıkarmayı değil, sanat yapıtı bulduğumuz bir yazının sanat özelliklerini, sanatçının onu yaratırken bilinçle sürdürdüğü çabasını belirtmek amacını güder” (46) diyen Bayrav, dilbilim incelemelerinin fonetik, fonoloji, biçimbilim, sözdizim, anlambilim düzeylerinde yapıldığını, isim, sıfat, fiil görünümündeki birimlerin bir durum ya da eylem bildirdiklerini yazar. Bu birimlerin sözdizim açısından yüklendikleri görevlerin belirtilmesiyle iskeleti ortaya çıkarılan yapıt, anlambilim (ele alınan anlatıda geçen olay ve serüvenler), sözdizim (her birimin bütün içinde görevini ve biçimbilim açısından niteliği) ve dilsel düzeydeki yeri (kullanılan sözcükler, fiil kipleri, dil özellikleri) açısından incelenmelidir (64). Şiirin dilbilimsel yolla çözümlenmesinde, sözdizim ve bildiri tekrarlarının, bir bildiri kuran dizelerin saptanması önemlidir. Şiirin çift anlamlı, çapraşık söz ve yapılardan oluştuğu da gözden kaçırılmamalıdır (69).

Turgut Uyar’ın *Divan*’ı dikkatle okunduğunda, yapıtın, başından sonuna kadar belli bir izleğin parçaları olabilecek şiirlerden oluştuğu görülür. Gösterenleri kimi zaman silikleşen bu izlek “Halk Devrimi” olarak ifade edilebilir. İzleğin parçalarını, halkı bir araya getirerek devrime hazırlamak, devrimin sloganlarını yerleştirmek ve düşünsel çerçevesini kurmak, toplumdaki aksaklıkların tarihsel analizlerini yapmak ve merkeze karşı çevreyi öne çıkarmak şeklindeki çeşitli bildirileri taşıyan şiirler oluşturur. Uyar’ın kitap boyunca bilinçli olarak sürdürdüğü bu izleğin, şairin Divan şiirine ve onu yaratan ideolojiye yönelik eleştirel tavrını ortaya koyma çabasıyla koşut gittiği ve bu çabanın Marksist bir anlayışa dayandığı söylenebilir. Bu anlayışın görünür kılınmasında, Terry Eagleton’ın *Edebiyat*

*Eleştirisi Üzerine* ve *Edebiyat ve İdeoloji* adlı yapıtlarıyla, Raymond Williams'ın *Marksizm ve Edebiyat* adlı yapıtından yararlanılmış, ayrıca şiiirlerin tarihsel gerçekliklerle örtüşen yanlarını saptamak için Osmanlı tarihi ve Türkiye'nin yakın siyasi tarihiyle ilgili kaynaklara bakılmıştır. Şiiirlerin dilbilimsel yöntemle çözümlenmeleri ve Marksist kuramla değerlendirilmeleri sonucu, Uyar'ın *Divan*'ının, günümüzde Divan şiiiri üzerine yapılan kuramsal okumalarla ilişkilendirilebilecek nitelikte biçimsel ve içeriksel uygulamalar barındırdığı görülmüştür. Bu bağlamda Prof. Walter Andrews'ün, *Şiiirin Sesi Toplumun Şarkısı* adlı yapıtı, "Yabancılaşmış 'Ben'in Şarkısı", "Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey" (Kenara Çekilme: Modern Türkiye'de Osmanlı Edebiyatı), ve Irene Markoff'la birlikte yazdığı "Poetry, The Arts, And Group Ethos In The Ideology of The Ottoman Empire" (Osmanlı İmparatorluğu İdeolojisinde Şiiir, Sanat ve Grup Ethosu) başlıklı makaleleri son derece zihin açıcı olmuştur.

Turgut Uyar, 1949-1984 yılları arasında dokuz şiiir kitabı yayımlamıştır. İlk iki kitabı *Arz-ı Hal*<sup>3</sup> (1949) ve *Türkiyem*'de (1952) o yıllarda egemen olan Garip şiiiri ve halk şiiirinin olanaklarını kullanarak sade ve anlaşılır örnekler veren, hece ölçüsüyle şiiirler yazan Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı (1959) yayımlamasıyla, eleştirmenler tarafından İkinci Yeni diye adlandırılan şiiirsel eğilimin kurucuları arasında sayılmıştır. Uyar, Özkırımlı'yla yaptığı söyleşide, bu yapıttaki şiiirlere nasıl vardığını anlatırken, Demokrat Parti'nin getirdiği para patlaması sırasında yaşanan değerler sarsıntısına değinir ve personel subayı olarak görev yaptığı Terme'den Ankara'ya geldiğinde büyük bir şok yaşadığını söyler (93). Fatih Özgüven'in sorularını cevaplarırken, "KENDİ adıma beni yazdığım şiiiri yazmaya iten neden çevremi değıştığını görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya,

---

<sup>3</sup> Uyar, bu yapıta adını veren şiiirle *Kaynak* dergisinin açtığı yarışmada ikincilik kazanmış ve Nurullah Ataç'ın dikkatini çekmiştir. *Arz-ı Hal* ilk defa, aynı yarışmada üçüncü olan Çetin Tezcan'ın dosyasıyla bir arada yayımlanır.

birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu” (107) diyen Uyar, *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*’deki şiirin artık yetmeyeceğini, çağı anlatmak için yeni bir şiir kurmak gerektiğini düşünmüştür. Turgut Uyar’ın şiiri üzerine ilk önemli çalışma Hüseyin Cöntürk’ün incelemesidir. Cöntürk, Uyar’ın ilk iki kitabındaki şiirlerin klişe dünyalarla dolu olduğunu söyler (8) ve onları çalışmasının dışında tutarak *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’ndaki dünyalara yoğunlaşır. Cöntürk, Uyar’ın bu yapıtında göze çarpan ve incelenmesi gereken pek çok yeniliği ele almış, o yıllarda çok rastlanmayan bir titizlikle Uyar şiiri için önemli bir kaynak oluşturmuştur.

Turgut Uyar’ın 1962’de yayımladığı ve 1963’te Yeditepe Şiir Armağanı’nı kazandığı *Tütünler Islak* ile 1968 tarihli *Her Pazartesi* adlı yapıtları da, eleştirmenlerin deyişiyle İkinci Yeni çizgisinin sürdüğü yapıtlardır. 1970’de yayımladığı *Divan* ise, Uyar’ın şiir serüveninde tek örnektir. *Toplandılar* (1974) ve *Kayayı Delen İncir* (1982) ile şair yeniden o uzun dizeli, çok sesli, anlatımcı şiirine döner. Ancak bu sefer daha sade ve anlaşılır olmaya çalışır ve kısa şiirler de yazar. *Kayayı Delen İncir*’le 1982 Behçet Necatigil Ödülü’nü alan Uyar, son kitabı olan *Dün Yok mu?* yu, 1984’de Can Yayınları tarafından basılan *Büyük Saat*’te yayımlar. Şairin, bütün şiirlerinin toplandığı bu yapıttan ölümüne kadar yazdıkları *Büyük Saat*’in sonraki baskılarına, *Son Şiirler* başlığı altında eklenmiştir. Uyar, Türkiye’nin hızla kapitalistleştiği bir dönemde yabancılaşan bireyin sıkıntılarını konu edinen şiirler yazmıştır. Şiirde düzyazının olanaklarına önem veren Uyar, kutsal kitapları ve mitleri kullanarak uzun soluklu, hikâyemsi şiirler kurmuştur. Eleştirmenler, şairin yapıtlarında rastlanan sayıp dökmeçiliğe (envanterciliğe) vurgu yaparlar. Cöntürk’ün “Yığma Üslûp” dediği (42) bu kullanımın Uyar’ın şiirine katkısı araştırılması

gereken bir konudur. Uyar'ın şiirinde cinselliğin de önemli bir yeri vardır. Köşeye sıkışmış bireyin, kurtuluşu genellikle cinsellikte aradığı gözlenir. Üreme içgüdüleriyle değil de haz almak için yaşanan cinselliğin “kirliliğini” sorgulayan Uyar'ın şiirlerinde, modern zamanların cinsellik algısına yönelen kaygı incelenmeye değer. Son olarak, eleştirmenlerin çoğunun, “Tek şiirli şair” olarak kabul ettikleri, “ömrü boyunca tek bir şiiri yazdı” dedikleri Uyar'ın poetikası için, bu yorumun doğru olup olmadığı araştırılmalıdır. Çünkü sürekli yeni kalmak çabasında olan, çağı yakalamaya çalışan Uyar, düzyazı anlatımından dörtlüklere, hikâyeleyici şiirden beyte kadar pek çok biçimde ürün vermiştir.

Turgut Uyar, şiir üzerine yazılarıyla da tanınan bir şairdir. Zübeyde Şenderin'in doktora tezinde belirttiği üzere, Uyar'ın eleştiri ve denemeleri *Devinim*, *Dost*, *Dönem*, *Evrım*, *Forum*, *Güney*, *Kaynak*, *Papirüs*, *Pazar Postası*, *Politika*, *Şairler Yapracağı*, *Türk Dili*, *Yeditepe* ve *Yeni Dergi* adlı periyodik yayınlarda yer almıştır (41). Şairin *Papirüs* dergisinde “Bir Şiirden” başlığı altında yayımladığı yazılar 1983'te aynı adla kitaplaşır. Uyar, her şairden bir şiir seçerek o şiir bağlamında şairi incelemeye çalışır. Bilimsel bir yöntemeye dayanmayan bu yazıların toplamından oluşan yapıt, hakkında yazılan şairlerden çok Uyar'ın poetikasını anlamak konusunda önemli bir kaynaktır. Uyar'ın ikinci eşi Tomris Uyar'la birlikte Lucretius'tan yaptığı bir çeviri çalışması da vardır. *Evrenin Yapısı* adlı bu yapıt 1975'te Türk Dil Kurumu çeviri ödülüne değer bulunur.

Turgut Uyar'ın şiirleri hakkında, eleştirmen ve şairlerin yazdığı inceleme ve eleştiri yazıları, şairin ölümünden sonra Tomris Uyar ve Seyyit Nezir tarafından seçilerek *Sonsuz ve Öbürü* (1985) adlı kitapta bir araya getirilmiştir. Uyar'la yapılan söyleşilerin, şiir üzerine yazılarının ve günlüğünden bölümlerin de yer aldığı yapıt, Uyar'ın şiiri hakkında yapılacak çalışmalar için önemli kaynaklardan biridir. 1999

yılında Tomris Uyar tarafından genişletilen bu yapıt, şairin ölümünden sonraki on dört yıl içinde yazılan yazılardan bazıları da eklenerek *Şiirde Dün Yok mu* adıyla yeniden yayımlanmıştır. Uyar'ın şiirleri üzerine yapılan tek akademik çalışma, Zübeyde Şenderin'in 2004 tarihli doktora tezidir. "Turgut Uyar'ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma" başlıklı tez, şairin ayrıntılı bir yaşamöyküsünü sunması, dergilerde kalan yazı ve şiirlerinin bir listesini vermesi açısından nitelikli bir doküman çalışması olarak görülebilir. Uyar'ın şiirinde incelenmesi gereken neredeyse tüm sorunsallara değinip geçen Şenderin, sorunsalların hiçbiri için derinlemesine bir incelemeye girmediğinden tartışmalı saptamalarda bulunur.

Uyar'ın *Divan*'ında biçimin bir araç olarak kullanılmasının sorunsallaştırıldığı bu tez dört bölümden oluşmaktadır. "Turgut Uyar'ın *Divan*'ında Bir Devrime Hazırlanmak" başlıklı birinci bölümde, halk devrimi izleğinin hazırlık evresini kuran ilk altı şiir incelenmekte ve bu şiirlerin bildirileri üzerinde durulmaktadır. "münacat"ın çözümlemesini ve "yabancılaşma" kavramıyla ilişkisini kapsayan "Halka Yakaran Bir 'münacat' ve Yabancılaşma Sorunsalı" başlıklı alt bölümden sonra, "naat", "çağırılmış'a", "sulfata'ya", "yokuş yol'a" şiirlerinin ele alındığı "Toplumsal Sorunların 'Sürekliliği' Bağlamında Biçim" başlıklı ikinci alt bölüm yer alır. "şurdan burdan hazırlanmaya" adlı şiirle tamamlanan hazırlığın hangi temalar çerçevesinde yapıldığını saptamak amacıyla yazılan bu bölümde, şiirlerin çözümlenmesinden çıkan "süreklilik" kavramının biçimle ilişkisi incelenmektedir.

*Divan*'da, "su" üzerine yazılmış şiirler, "akarsu"ya yapılan övgüler dikkat çeker. Yıkıcı özelliği, yaşam veren gücüyle "yaratıcı" olarak kutsallaştırılan akarsuyun temsil alanı hakkında oluşturulan ikinci bölüm "*Divan*'a Su Yorumu" başlığını taşımaktadır. "su yorumcuları'na II" ve "dikilitaşlar'a" adlı şiirlerin

çözümlendiği “*Divan*’da Akarsu Eğretilmesi ve Su Kültü” başlıklı alt bölümde halkın suyla özdeşleştirilmesinin nedeni sorgulanmakta ve yapının su kültürüyle bağlantısına bakılmaktadır. “İdeolojinin Taşıyıcısı Olarak Biçim” başlıklı alt bölümde ise akarsu eğretilmesiyle pekişen devrim izleğinin, *Divan* şiiri biçimiyle yazılmasının nedeni tartışılmakta, ilerici içerik-eski biçim düzleminde bir yoruma gidilmektedir.

Turgut Uyar, “baharat yolu”, “SÂDÂBÂD’a kaside”, “meclis-i mebusan’a” ve “salihat-ı nisvandandan Saffet Hanımefendi’ye” adlı şiirlerinde doğunun ve Osmanlı’nın tarihiyle ilişki kurar. Tezin “*Divan*’da Tarih ve Biçim” adlı üçüncü bölümünde bu şiirlerden üçü kısaca değerlendirilmekte, yapıtta tarihsel göndermelerin daha çok Lâle Devri ve II. Abdülhamid dönemine odaklandığına dikkat çekilmektedir. “salihat-ı nisvandandan Saffet Hanımefendi’ye” başlıklı alt bölümde, bu şiir çözümlenerek, şiirdeki tarihsel göndermelerin tarihsel gerçeklikle ne kerte örtüştüğü araştırılmaktadır. “Homoloji ve Örtüşme Bağlamında II. Abdülhamid Dönemi” adlı ikinci alt bölümde, şairin bu şiirleri bir çeşit kültürel inceleme mantığıyla yazdığı, gününü açıklamak için geçmişi kullandığı öne sürülmektedir. Homoloji ve örtüşme kavramlarıyla, Uyar’ın Osmanlı ve modern Türkiye arasındaki hangi benzer yapılara odaklandığı üzerinde durulmaktadır. “Tarihin Biçimle İlişkisi” adlı son alt bölümde ise *Divan* şiiri biçiminin tarihsel göndermelerle ilgisi konu edilmektedir.

Tezin son bölümü “Göçebe *Divan*: Toplumsal ve Edebî Düzlemde Merkez Çevre Kopukluğu” adını taşır. Dört alt bölümden oluşan bu bölümün “Payitaht İstanbul’a Karşı Bozkır ve Göçebeler” başlığı altında, yapıtta İstanbul’un neden olumsuzlandığı, bozkırın ve göçebeliğin merkezî yönetim için anlamı işlenmektedir.

“Tasavvuf ve Heterodoksi ile Çevrenin Temsili” başlığı altında “münacat”, “naat”, “çağrılmış’a” şiirlerindeki tasavvufi anlam alanı incelenmekte, “susuzluk’a” adlı şiir bağlamında ise yapıtın farklı şiirlerinde görülen Hasan, Hüseyin, Kerbelâ göndermeleri heterodoksi kavramıyla ele alınarak, bu kavramların çevrenin temsiliyle ilişkisi yorumlanmaktadır. “ ‘Göçebe savaş makinası’ ve Biçim” başlıklı alt bölümde, *Divan*’ın savaşçı içeriğiyle, halkın ve çevrenin değerlerini yazmak için kullanılan Divan şiiri biçiminin, Deleuze ve Guattari’nin “göçebe savaş makinası” kavramı ekseninde bir değerlendirilmesi yapılmakta, *Divan*’ın kendisinin metinsel düzlemde bir çeşit “savaş makinası” olduğu ileri sürülmektedir. Bölümün “Eylem ve Adaletli Kahraman” adlı son alt bölümünde ise, şiirin bir eylem üzerindeki etkisi konusunda şairin düşüncelerine yer verilmekte ve “gemi, gemi” adlı şiir bağlamında yapıtta eylemin nasıl gerçekleştiği anlatılmakta ve Uyar’ın *Divan*’ındaki kahraman motifi işlenmektedir.

## BÖLÜM I

### TURGUT UYAR'IN *DİVAN*'INDA BİR DEVRİME HAZIRLANMAK

*ey büyük aşk sultanı kara zeytin dönemi  
yine mi hazırlanmak yine mi hazırlanmak yine mi  
(şurdan burdan hazırlanmaya, 14)*

Kullandığı dilin içinde kendine özgü bir şiir dili kurabilmiş her şair gibi, Uyar'ın da kendisi tarafından kodlanmış bir kelime dağarcığı olduğu, bu dağarcığın içinde bazı kelimelerin özellikle öne çıktığı söylenebilir. Hattâ, Uyar'ın bazı yapıtlarında tek bir kelimenin, yapıtın kurucu unsurları arasında yer alacak derecede işlendiği gözlenir. Ahmet Oktay, “Zamanla Göz Göze: ‘Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir’in Arka Fonu” başlıklı yazısında, Uyar'ın kaygısının “günün insanını betimlemek” olduğunu, bu yüzden de “dil”i yaşanan bir ortam, yaşanan her şeyi kapsayan bir süreç olarak algıladığını söyler (124). “Uyar'ın *Sözlük*'ü gereğince taranmamış, hangi sözcüklerin ne zaman dolaşımdan kalktığı, hangi

sözcüklerin ne zaman dolaşıma girdiği saptanmamıştır. Bu tarama, bunalım döneminin *ara dönemleri*'ne gönderebilir bizi” (124) diyen Ahmet Oktay'ın önerisi, bir tez konusu olabilecek kadar geniş ve ilginçtir. Birçok eleştirmen, Uyar'ın şiirini değerlendirirken bazı kelimelerin altını çizmiş, bu kelimelerle, kullanıldıkları dönemin koşulları arasında bağlantılar kurmaya çabalamıştır.

*Dünyanın En Güzel Arabistanı* üzerine yazılan yazılarda altı çizilen kelime “kurtulmak”tır. Fethi Naci, “O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi” başlıklı yazısında, Uyar'ın bu yapıtında geniş yer tutan cinsellik temasına değinerek şöyle der: “Turgut Uyar, sürekli olarak bu temayı işler, döner dolaşır buna gelir. Hep bir kadınla kurtulmak umundadır” (24). Hüseyin Cöntürk ise, “Ablukadan Kurtulmak” başlığıyla vurgu yapar kelimeye. Şairi yaşadığı şehrin sıkıntısından, çalıştığı odanın kapı, duvar ve perdelerinin ablukasından kurtaranın gökyüzü olduğunu söyler (25). Kurtuluş teması üstünde ayrıntıyla duran eleştirmenlerden Nermin Menemencioğlu, “Turgut Uyar'ın Şiiri” başlıklı yazısında, kurtuluşun sokakların ucundaki denizde, şehir dışındaki geyikli ormanlarda arandığını, kurtuluş saatlerinin karanlık olduğunu belirtir (54). Bunlar çok sayıdaki örnekten sadece üçüdür. Kurtulmak kelimesinin ve çerçevelediği anlamsal alanın Uyar'ın şiirine girişi *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'yla olur. Yapıtın ilk şiiri “Geyikli Gece”de defalarca tekrarlanan kelime yapıtın tamamına yayılarak son şiirlerden biri olan “Sigma”ya kadar uzanır. “Yeşil Badanada Kurtulmak”, “Kurtulmaya Hazırlık” adlı şiirlerin de yer aldığı yapıtta şairin kurtuluş umudu, Fethi Naci'nin saptadığı gibi çoğunlukla “cinsel sevi yoluyla” kurtulmaktır ve Uyar bunu “Sigma”da şu dizeyle ifade eder: “Bütün kurtuluşu ondan yani aşkî karanlıktan” (196). *Tütünler Islak*'ta “Kurtarmak Bütün Kaygıları” adlı şiirde geçen kurtuluş umudu bu kez dağlara çıkmakla gerçekleşecektir. *Her Pazartesi*'nin “Öndeyiş”ten sonraki ilk şiiri “Bağlı

Kalmanın Yeri”nde, “Ve biraz ‘geçmiş yazlar, kiraz ağaçları’ / Neyi kurtarabilir” (232) diye soran Uyar, “Bilirim Bir Kışa Hazırlanmayı” adlı şiiriyle “Hazırlanmak” kelimesini göze görünür kılarak sözlüğüne sokar ve “Hemofili”de herkesin kendini bir kurtuluş sanışından bahsettikten sonra (296), “Herkes” adlı şiirde hazırlıksız yakalananları anlatır (297). Kurtulmakla hazırlanmanın bir arada yer aldığı *Her Pazartesi*’nin son şiirlerinde “hazırlanmak” öne çıkmaya başlar ve *Divan*’da yapıtı kuran kelime olur.

Orhan Koçak, “Turgut Uyar’ın Şiiri Üzerine Notlar”ında *Divan*’dan bahsederken, bu yapıttaki hazırlanma motifine dönemin başka şairlerinde de rastlandığını, en yoğun anlatımının ise Cemal Süreya’da görüldüğünü söyler (182). “naat”ta “hep birlikte kurtulmak” umudunu dile getiren Uyar (9), *Divan*’daki şiirlerin çoğunu, ortak bir düşünceden çıktıklarını gösterircesine “hazırlanmak” kelimesiyle işaretlemiştir. Yapıtın ilk beş şiirinde, gelişen bir duruma nasıl hazırlanılacağı anlatılır. “şurdan burdan hazırlanmaya” adlı altıncı şiir ise yeteri kadar hazırlanıldığını, kurtulmak için daha ileri bir aşamaya geçilmesi gerektiğini ifade eder. “münacat”ı ve diğer beş şiiri taşıdıkları içermeler açısından iki alt başlıkta ele almak uygun olur.

#### **A. Halka Yakaran Bir “münacat” ve Yabancılaşma Sorunsalı**

Turgut Uyar’ın *Divan*’ının klasik divan tertibine uygun olup olmadığını araştırmak, şairin niyeti bağlamında gereksiz görüldüğünden bu tezin amaçları arasında yer almamakla birlikte, kitaptaki bazı terim ve teknik uygulamaları doğru değerlendirmek için bunların tanım ve özelliklerini bilmek gerekir. Ömer Faruk Akün, *İslâm Ansiklopedisi*’ne yazdığı “Divan Edebiyatı” maddesinin “Divan Tertibinde Usul ve Teşrifat” başlıklı bölümünde, divan tertibinde esas olanın

şiiirlerin kronolojik sıralarının değil Őekil bakımından oluşturdukları kategoriler olduğunu söyler (397). Divanlarda Şiiirlerin hangi sıraya göre dizileceği gelenek tarafından belirlenmiş olduğu için, Şair Őiiirlerini istediği sırayla dizemez. Ak n, hiyerarŐiye göre Şairin, cemiyet e benimsenmiŐ değerler sisteminde zirveyi oluşturan ul hiyyet makamından başlayarak diğer üst makamlardan kendisine doğru bir sırayı takip ettiğini yazar. Şair, “ilk önce tevhid ve m n c t manzumeleriyle Tanrı’ya yönelir. O’nu ululayıŐ ve O’na karşı yakarıŐlarını ifadeden sonra na’t ve mi’r ciyyeleriyle Şiirini Hz. Muhammed  zerine çevirir ve onu yüceltir” (397). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*’nde, Divanların başında yer alan m nacaatların daha çok kaside Şeklinde yazıldığını söyleyen İskender Pala, m nacaatta, dinî konuların daha fazla ele alındığını belirterek Şöyle der: “En büyük g  , kudret ve azamet sahibi olan Allah’ın ululuğu karşısında çaresiz, zavallı ve k  k kullar olarak Allah’a yakarıŐta bulunan Şâirler öncelikle kulun  cizliği ve Allah’a muhtaç oluŐundan bahsederler ve bu fikirlerini âyet ve hadisler iktibas ederek kuvvetlendirirler” (353). Uyar’ın “m necat”ında ilk anda göze  arpan, Şiirin iki farklı bağlamda okunabileceğidir. Birinci bağlam, münacaatın tanımı gereği Allah’a yakarış, ikinci bağlam ise halka yakarıŐtır. Şairin, Atilla  zkırmılı’yla yaptığı söyleşide, “Aslında kitabın adını ‘Halk Divanı’ diye düŐünmüŐtüm. Ama o günlerde ‘halk’ sözcüğünün nasıl sömürüldüğünü düŐününce vazgeçtim. Kitaptaki ‘Naat’ta da öbürlerinde de ‘M necat’ta da seslenilen özne ‘halktır’” (98) demesi, Şiirin öncelikle hangi bağlamda özümlenmesi gerektiği konusunda bir ipucu sunar. Ancak Şairin sözlerinden değil de, metnin kendisinden çıkan nesnel bir okuma yapmak için Şiirin dinsel bağlamı da yeri geldikçe değerlendirilecektir.

m necat

1. birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri  
gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri
2. kentleri ve kasabaları ve köyleri çevirdik senin adına  
kapıları tutmaktan artık herkesin nasır oldu elleri
3. olsun daha da tutarız sen varsan düşüncemizde ama gel  
tutarız karaları ve denizleri ve yaşayan yürekleri
4. kendin karşı koydun yaptığın saraylara zindanlara tellere  
yine kendin kullan artık kendi yaptığın tüfekleri
5. bozgun bir şubat sensin, ekmek ve kan senden, ekim sensin  
nerende taşır büyütürsün nerende sonsuz geleceklere
6. hatırla, kendini hatırlat, o büyük haklılığı denize giden  
hatırla, karada ve denizde onardığın her yeri
7. hatırla, karada büyük taşları üstüste kodun, hatırla  
yürüttün canalcı denizlerde cesur gemileri
8. “...senin hüznün bir yazgıdır, bir eski zamandır  
büyüksün artık büyük dirimine beni inandır
9. bir değişmezlik sanırsın çoktan beri her şeyi oysa  
bir vakitler güneyde öyle kötü kullanılmış ki...”
10. gecikmiş bilgeliğin yaşamış bir eski ağacı hatırlatır  
ki sen emzirirsin duyguyu, sen beslersin kalemleri
11. sen yarattın, sendeyiz, suyumuz, toprağımız kanımız senden  
ey yüce bekleyiş, sanki bu kalın eller kimin elleri
12. artık bize soluk ver, bizi besle, kendini hatırla  
ey biraz yavaş, biraz kutsal, beklerken az sevinçli
13. seni bağışlamam çünkü ben büyük bir dirim taşıyorum  
çünkü ben ey derim ve severim ey demeyi bilenleri
14. biz bir aşk nedir biliriz seninle, biz biliriz  
ey kim varsa orda o tek olanın adına çekin kürekleri. (7-8)

Şiirin ilk dizesinde “sen” yerine “halk” konulduğunda beytin anlamsal açılımı, uzun zamandır halkla buluşamadığı, bir araya gelinemediği olarak belirlenir. Bu dizeyi, iki kere tekrarlanan “gel” kelimesiyle bir çağrıya dönüşen 2. dize izler ki, şiirin geneline yayılan konunun 1. beyitte verildiği söylenebilir:

Kendisiyle uzun zamandır buluşulamayan halktan bir buluşma talep edilmektedir. Şiiri çözümlmek için fiilleri, sıfatları, isimleri öbeklemeden önce çok tekrarlanan kelimelere bakmak yararlı olacaktır. İlk dizede yer alan “hatırladık” kelimesi şiirde hatırla (x5), hatırlat, hatırlatır çeşitlemeleriyle birlikte sekiz kere geçer. İlk beyitten sonra 6. beyte kadar kullanılmayan bu kelime şiirin anahtar kelimelerindendir ve neredeyse her beyitte gizli olarak tekrarlanmaktadır. 1, 6, 7, 10 ve 12 numaralı beyitlerde yer verilen kelime, 2, 4, 5, 8, 11 ve 14. beyitlerde geçmemekle birlikte varmış gibi okunabilir. “(hatırla) kentleri ve kasabaları ve köyleri çevirdik senin adına”, “(hatırla) kendin karşı koydun yaptığın saraylara zindanlara tellere”, “(hatırla) bozgun bir şubat sensin, ekmek ve kan senden, ekim sensin” dizelerinde olduğu gibi. Öyleyse 14 beyitlik şiirin 11 beytinde yer alan “hatırlamak” kelimesinin bir işlevi olmalıdır.

Öncelikle “hatırlamak”, unutulmuş bir şeyi anımsamaktan çok, var olan bir durumu fark etmek anlamında kullanılmaktadır. Örneğin ilk dize “birden fark ettik seninle buluşamadığımız günleri” biçiminde okunabilir, çünkü yalnızca anımsama söz konusu olsaydı buluşamama durumunun geçmişte kalmış olması ve dolayısıyla 2. beyitte “gel artık beri” çağrısının yapılmaması gerekirdi. Ancak kelimenin sözlük anlamı da son derece önemli ve işlevseldir, çünkü “anımsama” bağlamında geçmişle ilişki kurmaktadır. Şairin saptadığı durum o kadar eskidir ki, durumu yaşadığı hâlde farkında olmayanlara seslenirken sürekli “hatırla” demek zorunda kalır. Yani “hatırlamak”, fark etmek anlamıyla özneyi içinde bulunduğu duruma uyandırmaya çalışırken, anımsama anlamıyla da o durumun ne kadar uzun süredir devam ettiğini vurgular. Benzer bir işlevi yüklendiği için, şiirde beş kere tekrarlanan ve tutarlı biçimde, emir kipiyle çekimlenmiş fiillerle kullanılan “artık” kelimesini de buraya eklemek gerekir. Hatırla’nın geçtiği her yerde “artık”

kelimesinin de var olduğu düşünölmelidir. İki birlikte “hatırla artık” olur. 1. beyitte “gel artık”, 4. beyitte “kullan artık”, 8. beyitte “inandır artık”, 12 beyitte “soluk ver artık”, “besle artık”, “hatırla artık” şeklindedir. 2. beyitte emir kipiyle çekimlenmiş bir fiil yokken “artık” kelimesinin yer alması, 1. beyitteki “gel” çağrısının etkisi bu beyitte de sürdüğü için tutarlılığı bozmaz. Uzun sürmüş bir değışmezlikten bıkkınlığı biraz da isyankâr biçimde ifade eden, “yeter” anlamındaki “artık”, emir kipleriyle çekimlenmiş fiilleri bir yakarışa da dönüştürmekte ve münacaatın sözlük anlamına ulaşmaktadır. Öyleyse Uyar’ın “münacat”ı, halka uzun zamandır içinde bulunduğu olumsuz durumu fark edip, daha önce saraylar, zindanlar yıkan gücünü hatırlayarak bir şeyleri değıştirmesi için yakaran bir şiidir.

Şiirdeki fiillere dikkat edilirse üç farklı kipte çekimlenmiş oldukları görülür:

- Di’li geçmiş zaman kipi, geniş zaman kipi ve emir kipi. Aşağıdaki tablo her beyitte geçen fiilleri kullanım sayılarını da göstererek vermektedir. Parantez içinde yazılanlarsa beyitte geçmediği hâlde var sayılan fiillerdir.

<b>Beyit</b>	<b>Di’li Geçmiş Zaman</b>	<b>Geniş Zaman</b>	<b>Emir Kipi</b>
<b>1</b>	hatırladık		gel (x2)
<b>2</b>	çevirdik		(gel)
<b>3</b>		tutarız (x2)	gel
<b>4</b>	karşı koydun		kullan
<b>5</b>		taşır büyütürsün	
<b>6</b>			hatırla (x2) hatırlat

7	kodun yürüttün		hatırla (x2)
8			inandır
9		sanırsın	
10		hatırlatır emzirirsin beslersin	
11	yarattın		(hatırla)
12			ver besle hatırla
13		bağışlamam taşırım derim severim	
14		biliriz (x2)	çekin

Şiirin 9. beytindeki “kullanılmış” ve 10. beytindeki “yaşamış” fiilleri, bu kipte çekimlenmiş başka bir fiil olmadığından tablonun dışında bırakılmıştır. Tablodaki fiil yapısının anlamlandırılması şiirin çözümlenmesi için önemlidir.

Öncelikle, -di’li geçmiş ve geniş zaman kiplerinin, “hatırla” ve “artık” kelimeleriyle benzer bir işlevi olduğu söylenebilir. Beyitlerin ilk dizelerinde çoğunlukla –di’li geçmiş zaman kipleriyle çekimlenmiş bir fiil yer alırken, 2. dizelerde şimdiki zamana ait seslenmelerin bulunması bunu destekler. Olumsuzlanan durum geçmişte başlamıştır, şimdide devam etmektedir ve bu “süreklilik” şiirdeki geniş zaman kipleriyle pekişmektedir. Şiirin sırasıyla 1, 8, 9 ve 10 numaralı beyitlerinden alınan şu dizeler de aynı çıkarımı doğrular niteliktedir:

“birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri”, “senin hüznün bir yazgıdır, bir eski zamandır”, “bir değişmezlik sanırsın çoktan beri her şeyi [...]”, “gecikmiş bilgeliğin yaşamış bir eski ağacı hatırlatır” (7-8).

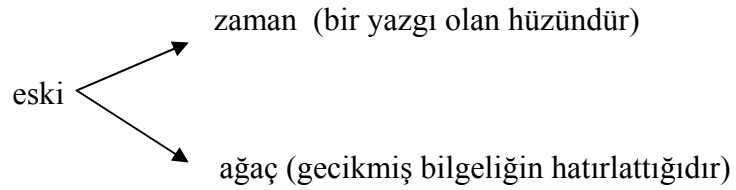
Şiirde emir kipiyle çekimlenmiş fiiller şiire yakarış niteliği kazandırmaktan başka, anlatıcı sesin kendisini komut veren kişi olarak konumlamasını sağlayan bir işleve daha sahiptir. “seni bağışlamam çünkü ben büyük bir dirim taşıyım / çünkü ben ey derim ve severim ey demeyi bilenleri” diyen sesin sahibi, “o tek olanın adına çekin kürekleri” komutuyla, arzuladığı “uyanış”ın liderliğini üstlenmiş olur.

Halkın içinde bulunduğu ve değiştirmesi gereken durum nedir? Bu soruyu yanıtlamak için şiirdeki sıfatları öbeklemek ve bazı kavramları değerlendirmek gerekir. Aşağıdaki tablo beyitlerdeki sıfat tamlamalarını göstermektedir.

<b>Beyit</b>	<b>Sıfat</b>	<b>İsim</b>
1	büyük, yüce	bakış, suskunluk
2		
3		
4		
5	bozgun, sonsuz	bir şubat, gelecek
6	büyük	haklılık
7	büyük, canalcı, cesur	taşlar, denizler, gemiler
8	eski, büyük	zaman, dirim
9		
10	gecikmiş, eski	bilgelik, ağaç
11	yüce, kalın	bekleyiş, eller

12		
13	büyük	dirim
14		

Tablodaki sıfatlardan 5. beyitteki “bozgun”, 7. beyitteki “canalıcı”, 8. beyitteki “eski”, 10. beyitteki “gecikmiş” ve “eski” olumsuz sıfatlar olarak görünmektedir. Ancak bu sıfatlar kullanıldıkları dizeler bağlamında ele alındığında şiirde sadece “gecikmiş” ve “eski”nin olumsuz bir anlam taşıdığı açıklık kazanır. 5. beytin ilk dizesinde geçen “bozgun şubat”, şiirde seslenilen özneyi 2. dizede geçen “sonsuz gelecek”e bağladığı için olumlu bir anlam taşır. “sonsuz gelecek” cennet, cehennem gibi zıt çağrışımları olabilecek bir tamlamadır, ancak şiirin genel havası ve beytin anlamı bağlamında, halkın savaşıarak geleceğini yeniden kurabileceğini bildiren bir umudu yansıtır. Benzer bir durum 7. beyitteki “canalıcı denizler” için de geçerlidir, çünkü hemen peşinden gelen tamlama “cesur gemiler”dir ve halkın cesaretine, Tanrısal kudretine gönderme yapar. Böylece geriye kalanlar, “eski zaman”, “gecikmiş bilgelik” ve “eski ağaçtır”. “gecikmiş bilgelik” te “eski ağaç”a bağlı olduğu için şiirdeki tek olumsuz sıfatın “eski” olduğu sonucuna varılır.



Halkın bir yazgı olan hüznüyle ilişkilendirilen “eski zaman”, geçmişte belirsiz bir noktadan şiirin yazıldığı güne kadar, halkın uğradığı haksızlıkları barındırır. Ayrıca ağacın Osmanlı’nın sembolü olması, bu sözlerin Osmanlı Divan şiirinin biçimiyle yazılması, şiirin 8 ve 9. beyitlerini oluşturan dizelerin *Divan*’ın bir başka şiiri olan “baharat yolu”ndan alıntılanması, olumsuzlanan “eski

zaman”ın içinde Osmanlı’nın da yer aldığını düşündürür. Konur Ertop, “Geyikli Gece’nin Sonrasında Turgut Uyar” başlıklı yazısında, “ ‘Baharat Yolu’ Doğu’nun yazgısını tartışır” demektedir (61). Baharat yolunun Osmanlı ticaretindeki rolü ve bu yolun önemini yitirmesinden sonra başlayan ekonomik gerileme, alıntılanan beyitlere farklı bir boyut kazandırır.

Tablodaki olumlu sıfatlardan, beş kere takrarlanan “büyük” ve iki kere tekrarlanan “yüce”, şiirde olumsuzlanan durumun ne olduğunu anlamaya yardımcı olur. Bakış, haklılık, taşlar ve dirim büyük; suskunluk ve bekleyiş yücedir. Ancak haklılık denize gidendir, suskunluk ve bekleyişin yüceliği de büyük dirimle sona erecek olmalarından kaynaklanır. Bütün bunlara 9. beyitteki “değişmezlik” de eklendiğinde, halkın yüzyıllardır olup bitenler karşısında pasif kalışı, bu değişmezliğe boyun eğişi sorun olarak ortaya çıkar. Bu sorun karşısında halktan beklenenin ne olduğu da sıfatlardan yola çıkarak bulunabilir. 5. beyitte geçen “bozgun bir şubat” ve “sonsuz gelecek” tamlamaları, “ekmek”, “kan” ve “ekim” kelimeleriyle birlikte halk devrimlerine göndermede bulunur. Özellikle “şubat” ve “ekim” aylarının kullanılmış olması, Rusya’da 1917’de işçilerin yarattığı Şubat devrimi ve partinin de katılımıyla oluşan Ekim devrimi bağlamında değerlendirilebilir. Şubat devrimi sonucu çarlık yıkılmış, Ekim devrimi sonucunda ise toprakları ve yönetimi köylüye, üretene devreden bir sistem ortaya çıkmıştır. Bir tek beyit bağlamında bu yargılara varmak aşırı yorum gibi görünebilir. Öyleyse şiirde halka ne tür bir çağrı yapıldığına bakılmalıdır.

Şiirin 4. beyti, “kendin karşı koydun yaptığın saraylara zindanlara tellere / yine kendin kullan artık kendi yaptığın tüfekleri” diyerek, halkı yöneten ve cezalandıran iktidara karşı silâh kullanmaya çağırmaktadır. Saraylar, zindanlar ve teller gibi silâhlar da halk tarafından yapılmıştır ancak onlar tarafından

kullanılmamaktadır. Halkı pasif kılan ve kurtarılması gereken bir kitle haline getiren bu durum, şiirin “yabancılaşma”yı sorunsallaştırdığını ortaya koyar. Ernest Mandel, “Yabancılaşmanın Sebepleri” başlıklı yazısında, kaynağını dinden alan bu kavramın Batı’da ve Doğu’da hemen hemen bütün klasik felsefi akımlar tarafından devralındığını, insanın acıklı, trajik kaderi denilebilecek bir fikrin çevresinde dolandığını yazar (23). Marx’tan önce Hegel insanın yabancılaşmış olduğunu, “çünkü şartlar ne olursa olsun her toplumda insanın, emeğinin ürünlerinden ayrılmaya mahkûm olduğunu” söyler (24). Ancak Hegel’in yabancılaşma üzerine temellendirmesi Marx’a doğru gelmez. Marx, yabancılaşmayı toplumun belli bir örgütlenme tarzının sonucu olarak görür (25). “Ekonomik yabancılaşmanın ilk ve en çarpıcı yönü, insanların, üretim ve geçim araçlarına hür olarak erişebilme imkânından yoksun kalmalarıdır” diyen Mandel, emeğin yabancılaşmasının ilk ön şartı olarak emeğin temel üretim ve geçim araçlarından ayrılmasını gösterir (30). Yabancılaşmanın nihai ve trajik son şeklininse, iletişim yetisinin yabancılaşması olduğunu söyleyen yazar, örgütlü toplumun oluşmamasını iletişimsizliğe bağlar (37). İsmail Tunalı, *Marksist Estetik* adlı kitabının “Yabancılaşma ve Sanat” başlıklı bölümünde, Marx’ın insanı bir iş ve eylem varlığı olarak ele aldığını söyler. “İnsan eylemde bulunarak ‘kendi bilincinde olduğu gibi yalnız düşünsel açıdan değil, gerçek hayatında da kendini iki yanlı yapar ve kendini kendi yarattığı bir dünya içinde düşünür” (107). Tunalı’nın belirttiğine göre, eylemde bulunan insan bu etkinliğini ürün olarak dışlaştırır. Ancak bu dışlaşma, özel mülkiyete dayalı bir düzen içinde somutlaşıyorsa, insan kendi etkinliğinde kendini dışlaştırmış olur, kendine ters düşer, özüne yabancılaşır. Böyle bir durumda insanın emeğinin ürünleri kapital biçimini alır ve insanın özüne aykırı bir kapitalist gücün büyümesine katkı sağlar. “Bunun için insan, işçi, emekçi ne kadar çok üretirse, ne

kadar çok üretimde bulunursa, o derece fakirleşir; buna karşılık, kendi özüne yabancı olarak yarattığı dünya o derece güç kazanır” (108). Marx’a göre bu durumdan kurtulmak, yabacılaşmayı meydana getiren etkenlerin, özel mülkiyetin ortadan kalkmasıyla mümkündür, bu da ancak bir devrimle gerçekleşir (108).

“münacat”ın anlatıcı sesi, yaptığı saraylar, zindanlar ve tellerle kendi emeğine karşı bir güç oluşturmuş olan halka, örgütlenerek kurtulma şansı olduğunu hatırlatır ve devrim çağrısı yapar. *Divan*’da silâh kullanmaya çağıran tek şiir “münacat” değildir. Kitaptaki pek çok şiirde bu duruma örnek olabilecek beyitler şunlardır:

“kılıç kesti kan koktu bir atlı dörtnala uzaktan  
günbatımının büyük eşitsizliğinden yakınmak üzere” (naat 9)

“ey aklımın tarihi ey su geçirmez gücüm  
unutmadın unutmadın silâh tutan elleri” (içeri giren’e 21)

“bağırıldık sokak ve kır kesimleri kulak verdiler  
bağırmamız çünkü bir herifin tüfeğine bir sudur” (bağırma’ya 30)

“şimdi elimde baston silâh, başımda şapka öyle  
ağzımda kurşun hızında seçtiğim her kelime”

“biz silâh kuşanırız bize bir şey söyleme” (baharı bekleyen’e 38)

“tatil bitti şapkamı değiştirdim bir bıçakla  
o bıçak bir güzel cıgara gibi işleyecek”  
(beklemiş bir paket cıgaranın son umudu’na 42)

“hoş olsun bütün verdikleri aldıkları şu çiçeklerin  
gül susar çiğdem uyanır tüfek başlar konu değişir” (ne değişir 50)

“Mavi yeşil bir hançersin hiç kınında durmaz  
bir çocuğun yeşil mavi gözü bakar yorulmaz” (baharat yolu 60)

“herkes annesi sanır bir kısır yalnızlığı  
oysa herkesin annesi aslında bir baruttur” (anneler kaçır gibidir 70)

“çünkü bir silâh gibi tutarsın tuttuğun her şeyi  
her yeri bir uyarma diye tutan ıslık senindir” (çokluk senindir 82)

“herkes silâhını aldı geldi bir alana oturduk  
etrafta yangınlar ve kötü tütün kokuları sıra sıra” (gemi, gemi 83)

“etrafta yangınlar yeni bir dünya gibi  
bir tüfek ağlayan bir çocuktan arasına” (83)

“kırdan oluşan öfke tezgâhta tüten mermi  
girdiler usul usul bir tüfeğin namlusuna” (83)

“herkes en öldürücü silâhını aldı geldi, o alana oturdu  
yeltendiler doğruluk bulmaya bir düzmece hesap pusulasına” (85)

“artık kırdan oluşan öfke tezgâhta tüten mermi  
girerler usul usul bir tüfeğin namlusuna” (85)

“her şeyim tamdı şöyle ki bir mataram eksik gibi  
ama ellerim silâhı sever korkarım sakardır durmaz”  
(bomboş bir sayfaya fahriye 86).

Walter Andrews, “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı” başlıklı makalesinde, Osmanlı divan şiirinin bir yabancılaşmalar şiiri ya da yabancılaşmalara dair bir şiir olduğunu ileri sürer. Andrews’e göre, hükümdarın, hiyerarşinin en güçlü katmanları ile devleti sürdürme amacını birbirine bağlayan yoksunlukları yaratıp tanımladığı “bir simgesel düzende, insanın benlik-imesi güçlü bir şekilde statü temsiliyle, *sevgili / hükümdar*’dan *uzaklığın* bir fonksiyonu olarak ifade edilen görelî yoksunluk ya da iktidarsızlığa dayanan bir statü temsiliyle belirlenir” (121). Bu yüzden, despotik sistemin aşkın göstereni olan *sevgili / hükümdar*’ın bir yabancılaşma hiyerarşisi yarattığını söyleyen Andrews, her türlü benlik anlayışının, aşkın gösterenden bir farklılık olması ölçüsünde yaratılan bu ilişkinin, bizzat yabancılaşmanın kendisini de bir konu ve simge olarak öne çıkardığını belirtir (121). Yazar, bu yabancılaşmayı, “Kapitalizmin kod çözücü ortamında gerçekleştiği haliyle bir anlamdan- yabancılaşma değildir bu; yüksek düzeyde yapılaşmış bir kodlar sistemi içinde anlamı kuran bir yabancılaşmadır” sözleriyle anlatır. Uyar’ın *Divan*’ında sorunsallaştırdığı yabancılaşma kapitalist düzende gerçekleşmektedir, ancak şair bu yabancılaşmayı yaratan sorunların kaynağını, Osmanlı devlet yönetim

biçimini ve toplumsal örgütlenişini belirlediği gibi Divan şiirinin biçimini de belirleyen Osmanlı ideolojisinde arar.

“münacat”ta halk sadece çalışıp üreten değil aynı zamanda yaratandır. “sen yarattın, sendeyiz, suyumuz, toprağımız kanımız senden” dizesiyle başlayan 11. beyit halkın yaratıcılığını doğrudan ifade etmektedir. Nitekim, Arapça bir sözcük olan halk, Ferit Devellioğlu’nun *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*’inde, yaratma, yaratılma, icât, insanlar, insanlardan bir bölüm anlamlarıyla yer almıştır (318). Uyar’ın, münacaatın gereği Allah’a söylenmiş olması gereken bu sözleri halk için söylemesi ne anlama gelir?

Şiirin 6 ve 7. beyitlerinde geçen “karada ve denizde” söz öbeği Kur’an’ın çeşitli âyetlerini akla getirir. En’âm sûresinin 59. âyetinde “Karada ve denizde ne varsa bilir” (133) şeklinde geçen söz öbeği, Yunus sûresinin 22. âyetinde “Sizi karada ve denizde gezdiren O’dur” şeklinde geçer (210). İsrâ sûresi ise “münacat”ın “hatırla, karada büyük taşları üstüste kodun, hatırla / yürüttün canalıcı denizlerde cesur gemileri” dizelerinden oluşan 7. beytinde bu sûreyle ilişki kurulduğu için önemlidir. İsrâ sûresinin ilgili âyetleri şunlardır: 66. âyet, “(Ey insanlar!) Rabbiniz, fazlından (rızkınızı) arayasınız diye denizde gemileri sizin için yüzdürendir. Muhakkak ki O, size karşı çok merhametlidir” (287), 68. âyet, “Yoksa O’nun, kara tarafında sizi yere batırmasından veya üzerinize taş yağdıran bir kasırga göndermesinden emin mi oldunuz?”, 70. âyet, “Şâhım hakkı için (biz), Âdemoğullarını şerefli kıldık; onları karada ve denizde (çeşitli nakil vasıtaları üzerinde) taşıdık; onları temiz şeylerden rızıklandırdık ve onları yarattıklarımızın birçoğuna faziletli tutarak üstün kıldık” (288). Rûm sûresinin 41. âyetinde ise söz öbeği şu şekilde geçer: “İnsanların ellerinin kazandığı (günahlar) yüzünden, karada ve denizde fesat çıktı” (407). Öncelikle Kur’an’da sıklıkla tekrarlanan “karada ve

denizde” söz öbeğinin şiirde de sıklıkla tekrarlanıyor olması şairin Kur’an’ın bu âyetleriyle bir ölçüde diyaloga girdiğini düşündürür. Daha önemlisi, Uyar, Kur’an’dan âyetler, cümleler, söz öbekleri alıntılanarak yazılan münacaat düzenine uygun davranmaktadır. Aynı durum şiirin, 8,10 ve 11. beyitleri için de geçerlidir. Bu beyitler Hz. Mûsâ’ya ilişkin iki sûreyle birlikte düşünülebilir. A’râf sûresinin 143. âyetinde, Hz. Mûsâ’nın “Rabbim! bana (*kendini*) göster; sana bakayım!” demesi, Allah’ın da ona “(*Sen*) beni (*bu dünyada*) asla göremezsin” diyerek dağa tecelli etmesi ve dağın paramparça olduğunu gören Mûsâ’nın tövbe ederek Allah’a iman etmesi (166), “münacat”ın “büyüksün artık büyük dirimine beni inandır” dizesinde kendisini gösterir. Allah, Mûsâ’yla bir ağaç yoluyla konuşmuş, ona bilgiyi bu şekilde iletmiştir. Kassas sûresinin 30. âyeti şöyledir: “Sonunda oraya gelince, o mübârek yerdeki vâdinin sağ kıyısındaki ağaç (*cihetin*)den (*kendisine*) şöyle seslenildi: ‘Ey Mûsâ! Şüphesiz ki ben, gerçekten âlemlerin Rabbi olan Allah’ım” (388). Aynı sûrenin 32. âyetinde Allah, Mûsâ’ya, ellerini koynuna sokmasını buyurarak, o ellerin kusursuz, bembeyaz ve nur saçan eller olarak çıkacağını söyler. “Korkudan (*açılan*) kanadımı (*ellerini*) de kendine çek; işte bu ikisi (*asân ve elin*), Fir’avun ve ileri gelenlerine karşı Rabbinden sana (*verilmiş*) iki mucizedir” (388). “sen yarattın, sendeyiz” diyerek Mûsâ’nın iman etmesine uygun bir anlatı kuran Uyar, “ey yüce bekleyiş, sanki bu kalın eller kimin elleri” dizesiyle Mûsâ’nın kusursuz, beyaz, nur saçan ellerinin tersine “kalın” ellerden bahsederek halka döner. Şiir, “Allah’a yakarış” bağlamında bir yakın okumaya tabi tutulursa, “büyüksün artık büyük dirimine beni inandır”, “gecikmiş bilgeliğin yaşamış bir eski ağacı hatırlatır”, “seni bağışlamam çünkü ben büyük bir dirim taşıyım” gibi dizeler dolayısıyla yakarıştan çok kafa tutma niteliği kazanacaktır. Dolayısıyla 11. beyitteki

“sen yarattın” sözüyle Allah’ın yerine halkın konulduğu düşünülür ve Şubat, Ekim devrimleri de bunlara eklenirse şiirdeki çağrının sosyalist bir çağrı olduğu netleşir.

Halkın yaratıcılığına yapılan vurgunun tarihsel bir çerçeveye öne çıkması dikkat çekicidir. Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat* adlı yapıtında, ilk kez Giambattista Vico tarafından kullanılan “İnsan kendi tarihini kendi yapar” görüşünü ele alır. “Biz ancak kendimiz yaptığımız bir şeyi bilebiliriz aslında yapmış olmaktan dolayı biliriz” (19) diyen Williams, Marksist tarih yazarlığının oluşum sürecinde, “insan kendi tarihini kendi yapar” düşüncesinin yeni ve köktenci bir içerik kazandığını belirtir. Bu içeriği, “İnsan kendi yaşam araçlarını üreterek ‘kendi kendini yaratır’” sözleriyle özetleyen yazar, çağdaş toplumsal düşüncenin en önemli gelişmesi olarak belirlediği bu görüşün, toplum ve doğa ikilemini yenme, toplumla ekonomi arasında yeni oluşturucu ilişkiler kurma olanağı sağladığını vurgular. Williams’a göre, bütün bunlar tarihin bütünlüğünün sağlanması anlamına gelir ve Marksist tarih anlayışı “ ‘yalnızca din ve devletler tarihi olan uygarlık tarihi’ kavramının dışladığı maddi tarihi kesin olarak ele” alır (21). Uyar’ın “münacat”ta sarayların, zindanların, tüfeklerin yapıcısı olarak halkı görmesi, “karada ve denizde” ifadesini halkın emeğiyle yapıp ettikleri için kullanarak “yaratıcılık” kudretini halka vermesi bu tür bir anlayışın sonucudur. Uyar, halka bütün bunları hatırlattıktan sonra halkın harekete geçmesini bekler ve “biraz yavaş, biraz kutsal, beklerken az sevinçli” olan bu süreç sonunda halkın suskunluğunu koruması ihtimaline karşılık, “seni bağışlamam çünkü ben büyük bir dirim taşıyırım” der.

## **B. Toplumsal Sorunların “Sürekliliği” Bağlamında Biçim**

Uyar’ın “münacat”ında başlayan devrim izleği, “naat”ta devam eder. Divanlarda peygamberi övmek için yazılan naatların konusu, “Hz. Peygamberin

risâleti, mucizeleri, hicret olayı, din yolunda çektiği eziyetler” olabilir (Pala 364).

Uyar’ın “naat”ında geçen “gül, kılıç, son büyük toplantı, hep birlikte kurtulmak, tek haklı” ifadelerini peygamberle ilişkili olarak düşünmek bir dereceye kadar mümkünse de, şiiri bu bağlamda çözümleyerek ulaşılabilecek yorumlar tahmin ve yakıştırmaya dayanacağından güvenilir değildir. Üstelik bu okumayı yapmak için şiiri kitaptaki ana izlekten koparmak gerekir.

naat

- 1- ipekler tel tel biraraya geldiler dokunmak üzere  
lâle nerdeyse menekşeye, gül suya dokunmak üzere
- 2- kılıç kesti kan koktu bir atlı dörtnala uzaktan  
günbatımının büyük eşitsizliğinden yakınmak üzere
- 3- bütün dertler söylendi çareleri bir bir yazıldı  
son büyük toplantıda bir bir okunmak üzere
- 4- kimseye başvurulmadı herkes bir başına kaldı, evet  
sonradan hep birlikte kurtulunmak üzere
- 5- oysa bir çiçek vardı bahçelerde kendini dererdi  
sevinçle. Kendini tek haklıya bir gün sunmak üzere (9)

*Divan*’daki “naat”ı çözümlemek için beyitlerde geçen tekillik ve çoğulluk ifadelerine dikkat etmek gerekir, çünkü şiir, tekil ve çoğul, “tek tek” ve “birlikte olma” durumlarını ifade eden kelimelerle kurulmuştur. Şiirin ilk beytinde “tel tel” ve “biraraya geldiler” sözcükleri tek ve çok olmak zıtlıklarına yer verir. İpek telleri dokunarak bir kumaş, yani anlamlı ve işe yarar bir bütün oluşturmak üzere bir araya gelmişlerdir. Sonraki dizede, *Divan* şiirinde sık kullanılan ve farklı anlamlara gelen çiçeklerin de birbirlerine yaklaştıkları görülür. 2. beyitte tekillik ve çoğulluk ifadeleri yoktur. Bunun nedeni şiirin, “günbatımının büyük eşitsizliğinden yakınmak” şeklindeki iletisinin bu beyitte verilmesi olabilir, çünkü *Divan*’daki şiirlerin çoğunda redif yapısını bozan beytin, şiirin iletisini taşıyan beyit olduğu

dikkat çeker. 3. beyitte, “bütün”/”bir bir”, 4. beyitte “kimse”/”herkes” ve “birbaşına”/”hep birlikte” ifadeleri yer alır. Son beyit ise tekilerin birleşip çoğul olduğunu ve o çoğulluktan bir tek bütün oluştuğunu göstermesi açısından önemlidir. Söz konusu bütün “tek haklı” ile ifade edilmiştir ve “tek” kelimesi tekil olduğu hâlde çoğul bir anlamı, bir araya gelmiş halkı imler. Bahçelerde sevinçle kendini deren çiçeğin bu tek haklıya sunulması, bir araya gelmeye övgü olarak okunmalıdır.

*Divan*'da “naat”ın ardından gelen “çağrılmış’a” adlı şiir, ilk iki şiirde oluşan izleği geliştirecek niteliktedir. Bu şiirle beraber çağrılanların kim oldukları, toplumun hangi kesimini oluşturdukları ve sınıfsal özellikleri açıklık kazanır.

çağrılmış’a

- 1- gökyokuş solan penceresi çağrılmış  
ölmüş ölünce ölü annesi çağrılmış
- 2- öyle ki bir kırgın çocuk gibi Konyalı  
bayramlara hep bayramertesi çağrılmış
- 3- Konyalı bir çocuk gibi, Konyalı bir  
ergen gibi, Konyalı bir adam
- 4- Konyalı bir kocamış gibi kırdaki  
kendisi konmuş kırdaki gölgesi çağrılmış
- 5- gölgesi donuk sönük denize uzak  
sanki babası bırakılmış eniştesi çağrılmış
- 6- ey solak hendese büyük yılmak  
hazırlan çünkü artık kendisi çağrılmış (10)

Şiirin her beytinde rediften önce gelen kelimeler, şiire adını da veren çağrılma eyleminin niteliği konusunda fikir verir. İlk beyitte, kimliği belirsiz bir öznenin “penceresi” ve “annesi” çağrılmıştır. 2. beyitte bu öznenin bayramlara hep bayramertesi çağrılan Konyalı olduğu görülür. Ama öznenin Konyalı olması çok da

önemli değildir, çünkü 3. beyit Konyalı'nın bir çocuk ya da bir ergen gibi olabileceğini ama nihayetinde sıradan “Konyalı bir adam” olduğunu vurgular. Nitekim, bu beyitte, “çağrılmış” redifinin olmaması, yani beytin diğer beyitlerdeki yapıya uymaması “naat”ta olduğu gibi şiirin iletisini taşımasındandır ve bu ileti “Konyalı bir adam” sözlerinde gizlidir. Konyalı'nın bir kocamış insan gibi kırdan bırakılmış, kendisi kırdan bırakılmış olarak gölgesinin çağrılmış olduğunu söyleyen 4. beyit, 3. beyitteki “Konyalı” sözüyle birlikte kırsalda unutulmuş adamı işaret eder. “gölgesi donuk sönük” olan Konyalı güneşe uzak olduğu gibi denize de uzaktır, yani kentin, iktidarın, merkezin yakınında değildir. Üstelik “babası” bırakılmış, onun yerine kan bağı açısından daha uzak bir akrabalığı temsil eden “eniştesi” çağrılmıştır. Dolayısıyla şiirin son beytine kadar söz edilen tüm çağrılmalar işlevsizdir. Çünkü çağrılan pencere solgun, anne ölüdür. Bayramlara bayramdan sonra çağrılmanın bir anlamı olmadığı gibi, kendisi dururken gölgesinin, babası dururken eniştesinin çağrılması Konyalı bir adamın işine yaramayacaktır. Ama son beyitte şair, bir önceki şiirde bir araya gelmelerine övgüde bulunduğu büyük yılıya bir müjdeyle seslenir ve artık Konyalı'nın kendisinin çağrıldığını haber verir.

“münacat” ve naat” gibi “çağrılmış’a” şiiri de bir dereceye kadar dinsel bir katmanda yorumlanabilir. Mahşerde tüm insanların yeniden diriltilerek dünyada yaptıklarının hesabını vermek üzere tek tek çağrılacak olmaları şiirin ikincil anlam alanını yaratır. Orhan Koçak, “Turgut Uyar’ın Şiiri Üzerine Notlar” başlıklı yazısında “çağrılmış’a” şiirini merkeze alarak şöyle der:

Sanki bir şeyler olmak üzeredir burada, soğuk toprak altında çok beklemiş bir tohum çatlayacaktır. Binlerce yıllık bir haksızlığın kördüğümü de böylece çözülecektir: Bir mahşeri ütopya gerçek

olmak üzeredir sanki; herkes ve her şey bu mahşer gününde tarihten tek tek geri alınacaktır. (182)

Yazısında şiirin son beytini alıntıl原因 Koçak, Uyar'daki bekleyiş ve hazırlanma motifinin belirsiz bir hedefe yöneldiğini ve ikiz anlamlılığını her zaman duyurduğunu söyler. “Ütopik bir yöneliş vardır, ama mahşeri bir ütopyaadır bu; ne kadar dünyevi olursa olsun, bir kıyamet ânına, bir öte-zamana işaret etmektedir” diyen Koçak, daha güncel ve kısa erimli bir hedefe yöneldiğinde şiirsel yoğunluğun azaldığına, gerilimin düştüğüne dikkat çeker (182-83).

Koçak'ın dikkatinden kaçan, şairin dinsel bir katman yaratıyormuş gibi görüldüğü her yerde bu katmanı, çeşitli benzetmeler ve dönüştürümler yoluyla devrim adına kullandığıdır. “çağrılmış'a” şiirindeki kıyamet zamanı ve mahşer anıştırmaları, kırdan unutulmuş Konyalı'nın hakkının aranacağı, hesabının sorulacağı bir devrim için ancak bir benzetme/kıyaslama unsurudur. Ayrıca, şiirde “çağrılmış” redifi dışında, öte zamanı duyuran, “ölmüş ölünce ölü annesi çağrılmış” dizesidir ki, bu da son beyte kadarki çağrılmaların işlevsizliğini ortaya koyan en önemli dizedir. Çünkü mahşer günündeki hesap sorma bile Konyalı'nın hakkını teslim etmemiştir. Ne zaman ki kendisi çağrılır ve devrim için bir araya gelmiş olan büyük yılkiya katılır, o zaman bir umut doğar. Dolayısıyla Uyar'daki bekleyişin ve hazırlanmanın yöneldiği hedefin belirsiz olduğu kabul edilemez. İkiz anlamlılık ise divan şiirinde tasavvufî bakış açısıyla yaratılan anlam katmanıyla ilişkilidir ve bu tezin dördüncü bölümünde işlenecektir.

*Divan*'daki hazırlık evresi “sulfata'ya” adlı şiirle devam eder. Dokuz beyitten oluşan, “ölsün” redifli şiirin genelinde hastalık bildiren kelimeler göze çarpmaktadır.

sulfata'ya

- 1- acım sessiz bir güneş batmasıdır ölsün  
eksik ve kötü bir güneş batmasıdır ölsün
- 2- her yerlerim bir yaşlık gibidir denizden  
bulantım yanlışlıktan bir deniz tutmasıdır ölsün
- 3- sulfata karnımı avuçla güneşimi ver sulfata  
ham zerdaliler ve kavunlar ve bataklar ölsün
- 4- ay çıkar dağlara vurur ey Mustafa  
bu gece Mustafa'nın sanki son yatmasıdır ölsün
- 5- sulfata acımı dindir acımı kat bana  
eksik ve kötü gemilerin gitmesidir ölsün
- 6- ben ki çarşılara giderim armut kokarım  
kavuniçi duygular ve yataklar ölsün
- 7- toysun adın deliye çıkar birgün bilsene  
saat beşleri düşün yalnız öbürleri ölsün
- 8- sulfata hatırla acımı sen bir haziransın  
sulfata öbürleri bir bayram haftasıdır ölsün
- 9- ben dağlara çıkarım dağlarda bağırırım  
bütün çalgılar bir şeyin uzatmasıdır ölsün (11-2)

“acım, güneş batmasıdır, her yerlerim, yaşlık, bulantım, deniz tutmasıdır, karnım, son yatmasıdır, acımı dindir, yataklar” şeklindeki ifadeler, şiire adını veren ve başlıkla birlikte 5 kere tekrarlanan “sulfata” ile birlikte düşünüldüğünde hastalığın sıtma olduğu ortaya çıkar. Sulfata, Onur Dinçoğlu'nun hazırladığı *Türkçe'de Yabancı Terimler Sözlüğü*'nde, “sıtma ilacı olarak bilinen, kinin sülfatına ve kininin diğer tuzlarına verilen ad” (440) cümlesiyle tanımlanır. Dünyanın genelinde olduğu gibi Türkiye'de de çeşitli dönemlerde en yaygın bulaşıcı hastalıklar arasında yer alan sıtmanın, üşüme, yüksek ateş nöbetleri, kansızlık, zayıflık gibi semptomları vardır. “eksik ve kötü bir güneş batması”, sıtmaya yol açan sivrisineklerin gece ısırmasıyla, “ham zerdaliler ve kavunlar ve bataklar ölsün”

dizesi ise hastalığın bataklıklar ve durgun su birikintilerinden yayılmasıyla ilişkilendirilebilir. Şairin her beytin sonunda “ölsün” diyerek olumsuzladığı durum ve nesnelere de hastalıkla ilgilidir. Bunlar beyitlere göre şöyle sıralanabilir: acım, bulantım, ham zerdaliler ve kavunlar ve bataklar, Mustafa, acım, kavuniçi duygular ve yataklar, öbürleri, öbürleri, çalgılar. 7. beyitteki “öbürleri” saat beşlerin dışındaki saatleri, 8. beyitteki ise Haziran dışındaki ayları kapsamaktadır. Saat beşler, güneşin batışıyla ilişkilendirilebilirse de Haziran’ı açıklamak için özel bir veri yoktur şiirde. Mustafa’nın “ölsün” denilerek gözden çıkarılması anlaşılabilir, çünkü acısının dinmesini dileyen şairin tersine, o son yatmasına varmıştır artık.

Uyar’ın, halkın yaşadığı sorunları bir hastalıkla somutlaştırmasının ve bu hastalığı sıtma, ilacını da sulfata olarak belirlemesinin bir anlamı vardır. *Ana Britannica*’nın sıtmayla ilgili maddesinde, Balkan Savaşı (1912-13) sırasında Osmanlı Devleti’nin önemli bir bölümünün sıtmadan etkilendiği, 1. Dünya Savaşı (1914-18) sırasında sıtmaya yakalanan 412 bin askerden 20 bininin sıtmadan öldüğü, geri kalanların ise taşıyıcı olarak yurda döndüğü belirtilir. Bu yüzden Cumhuriyetin ilk yıllarında özellikle köylü halkı vuran sıtmayla mücadele için 1924’te bir komisyon kurulduğu, 1960 yılında ise ‘Sıtmanın İmhası Hakkında Kanun’un yürürlüğe girdiği de verilen bilgiler arasındadır. 60’lı yıllarda bir gerileme gösteren hastalık 70’li yıllarda tekrar yayılmaya başlamıştır (362).

Hastalığın yok edilmesi için alınması gereken ilk önlem bataklıkların ve durgun su birikintilerinin kurutulmasıdır. *Divan*’daki halk devrimi izleğinin ana başlıkları arasında yer alan ve sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınacak olan suyun, Uyar için, bir araya gelip harekete geçmiş olan halkı ya da harekete geçirici gücü temsil ettiği söylenebilir. Uyar, kitap boyunca akarsuya övgüde bulunur. “sulfata”, şairin “münacat”ta dikkat çektiği bir durumu, halkın

durgunluğunu bir hastalık olarak ele alan bir şiirdir ve söz konusu hastalık bataklıklardan, durgun sulardan yayılmaktadır. Dolayısıyla sorunlar karşısında pasif durmak, hastalık üreten durgun sularla ilişkilendirilmiştir. Oysa sulfata vardır, “sulfata acımı dindir acımı kat bana” dizesindeki umut, “ben dağlara çıkarım dağlarda bağırırım / bütün çalgılar bir şeyin uzatmasıdır ölsün” beytinde öne çıkarılan eyleme geçme vurgusuyla birleşir.

Hazırlık evresinin 5. şiiri yedi beyitten oluşan “yokuş yol’a”dır. Şiirin 6. beyti dışındaki tüm beyitleri dilek-şart (koşul) kipiyle çekimlenmiş fiillerle kurulmuştur ve şiirin genel yapısını koşul cümleleri oluşturur

yokuş yol’a

- 1- güllerin bedeninden dikenlerini teker teker koparırsan  
dikenleri kopardığın yerler teker teker kanar
- 2- dikenleri kopardığın yerleri bir bahar filân sanırsan  
Kürdistan’da ve Muş-Tatvan yolunda bir yer kanar
- 3- Muş-Tatvan yolunda güllere ve devlete inanırsan  
eşkıyalar kanar kötü donatımlı askerler kanar
- 4- sen bir yaz güzelisin, yaprakların ekşi, suda yıkanırsan  
portakal incinir, tütün utanır, incirler kanar
- 5- bir yolda elele gideriz, o yolda bir gün usanırsan  
padişahlar ve Muşlar kanar, darülbedayiler kanar
- 6- Muş-Tatvan yolunda bir gün senin akşamın ne ki  
orada her zaman otlar otlar ergenlikler kanar
- 7- elele gittiğimiz bir yolda sen gitgide büyürsen  
benim içimde çok beklemiş, çok eski bir yer kanar (13)

2. dizelerde söz edilen olaylar 1. dizelerdeki koşulun yerine gelmesiyle gerçekleşmektedir. Yani 1. beyit bağlamında, güllerin bedenlerinden dikenleri koparılmazsa, dikenlerin koparılmadığı yerler de kanamayacaktır. Dolayısıyla “yokuş

yol'a” adlı şiirin yanlış bir tavrı işaret ettiği ve bu yanlış tavır yüzünden süreklilik kazanmış bir soruna yönelik öneride bulunduğu söylenebilir. Şiir birtakım yer adlarına odaklanmakta bu yerleri sorunun yaşandığı mekânlar olarak saptamaktadır. “dikenleri kopardığın yerler (x2), Kürdistan, Muş-Tatvan yolu (x3), Muşlar, yolda (x3), eski bir yer” ifadelerini içeren şiirin adı da bir mekânı imlemektedir. “Burası Muş’tur yolu yokuştur” sözleriyle bilinen Yemen Türküsü<sup>4</sup> bağlamında “yokuş yol”un, şiirde adı dört kere geçen Muş’la bağlantılı olduğu söylenebilir, ancak Muş da içinde yer aldığı güneydoğu bölgesini temsil etmektedir.

Şiirin ilk beytinde Divan şiiri ve halk şiirinin en sık kullanılan mazmunlarından gül-diken zıtlığına yer verilmiştir. İskender Pala’nın *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*’nde gülle dikenin iyilik ve kötülük, kolay ile zor, dost ile düşman gibi karşıtlıkları temsil ettiği söylenir (183). Şaire göre, güllerin bedeninden dikenleri koparmak ve dikenlerin koparıldığı yerleri bahar sanmak kanla sonuçlanacaktır, çünkü sorunlu bölge olarak, başka bir deyişle gülün dikenini gösterilen güneydoğu bölgesini ve bölgede hâkim olan Kürt sorununu şiddet ve baskıyla yok etmeye kalkışmak yanlıştır. Gül’ün Türkiye’yi, dikenin ise Kürtlüğü ya da Kürt sorununu temsil ettiği düşünülebilir, ancak dikenle bir bütün olan gülden dikeninin koparılmasıyla ifade edilenin savaş mı, parçalanma mı olduğu üzerine düşünmek gerekir. Öncelikle her iki durumda da sonuç aynıdır. Yani dikenleri koparmak, ister sorunu savaşıarak bastırmayı, ister Muş-Tatvan yoluyla işaret edildiği üzere Türkiye sınırları içinde bir Kürdistan özerkliğini imlesin, şair bunu “kanar” diyerek olumsuzlamakta, devletin söz konusu bölgede gerekli bütünlüğü sağlayamamış ve çözüm üretememiş olmasını eleştirmektedir. Muş-Tatvan yolunda güllere ve devlete inanmak eşkıyaların ve kötü donatımlı askerlerin kanamasına neden olacaktır, çünkü

---

<sup>4</sup> Yemen Türküsü üzerine hâlâ sürmekte olan tartışmalar vardır. Türküde geçen yerin Muş değil Huş olduğu, ancak Anadolu halkının büyük bir kesimi tarafından türkünün “Burası Muştur yolu yokuştur” şeklinde söylendiği bilinmektedir. Uyar’ın da türküyü bu haliyle kullandığı açıktır.

yüzyıllardır sorun için uygulanan yanlış politikalar yüzünden Muş-Tatvan yolunda devletin değil, başka birtakım güçlerin hükmü geçmektedir. Bu beyitte yer alan “kötü donatımlı askerler” tamlaması da Yemen Türküsü’nün, “Kahvenin önünde redif sesi var / Bakın çantasında acep nesi var / Bir çift kundurayla bir de fesi var” dizelerinde anlatılan, Yemen’e savaşıma giden askerlerin savaş gereçleri bakımından donatımsız olmalarıyla ilişki kurar. Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi* adlı yapıtında, 2. Meşrutiyet döneminde doğu sorununa değinirken Yemen’deki isyanı da anlatır. Arap yarımadasının dağlık bir bölgesi olan Yemen’in 19. yüzyıl ortasından beri, Osmanlı’nın sözde hâkimiyeti altında olduğunu söyleyen Zürcher, imparatorluğun bu uzak eyalet üzerindeki nüfuzunun her zaman yüzeysel olmasına rağmen 1904’de irsi yönetici İmam Yahya’nın yeniden isyan ettiğini yazar. “Bir çok Osmanlı askeri Yemen’de bu sonu gelmeyen küçük çaplı savaşta yaşamını yitirdi (gerçekten de ‘Yemen’ folklorunda, Osmanlı askerinin kötü durumuyla eş anlamlıydı)” diyen Zürcher (155-56), Uyar’ın Yemen Türküsü’ne yaptığı göndermeyi anlamak için sağlam bir ipucu sunar. İmparatorluğun Yemen üzerindeki sözde hâkimiyeti, paralel bir bağlamda, “Muş-Tatvan yolunda güllere ve devlete inanırsan” dizesinin iletisini kavramaya yardımcı olur.

Koşul kipiyle çekimlenmediği için şiirin bütünündeki yapıyla uyumsuzluk gösteren 6. beyitte Muş-Tatvan yolunda her zaman ergenliklerin kanadığı söylenir. Şaire göre, Güneydoğudaki Kürt sorunu çözüme kavuşmamakta, eşkıya - asker çatışması biçiminde sürmektedir. “orada her zaman otlar otlar ergenlikler kanar” diyen Uyar, genç insanların kıyımını da dile getirir.

“yokuş yol’a”nın ardından gelen “şurdan burdan hazırlanmaya” adlı şiir, “sanırım hazırlandık artık bu kadar yeter / şuralardan buralardan hazırlananların hepsi geldiler” (15) beytiyle biter ve bu şiire kadarki şiirlerin bir hazırlık evresi olduğu

açıklık kazanır. “münacat” ve sonrasındaki şiirler için yapılan çözümlemeden çıkan başlıca iki sonuç vardır. İlki daha çok “münacat”tan çıkan “süreklilik”, diğeri ise “çağrılmış’a”da kırsal bölge insanını, “yokuş yol’a”da kürt sorununu işaret ederek gösterilen “toplumsal sorunlardır”. Öyleyse toplumsal sorunların sürekliliği bağlamında biçimin nasıl bir işlev yüklendiğine bakmak gerekir. Burada, Marksizm’in temel (altyapı) ve üstyapı kavramları durumu değerlendirmeye yardımcı olacaktır. Terry Eagleton, *Edebiyat Eleştirisi Üzerine* adlı yapıtında temel ve üstyapıyı tanımlar. Bir toplumdaki “üretim ‘güçleri’ ve ‘ilişkileri’ Marx’ın ‘toplumun iktisadi yapısı’ diye adlandırdığı ya da Marksizm’de daha yaygın olarak bilinen şekliyle iktisadi ‘temel’ ya da ‘altyapı’yı oluşturur. Bu iktisadi temelden her dönemde bir ‘üstyapı’ doğar” (14). Üstyapının asıl işlevinin, iktisadi üretim araçlarına sahip toplumsal sınıfın gücünü meşru kılmak olan belirli hukuk ve siyaset düzenleri, belirli bir devlet biçimi yaratmak olduğunu söyleyen Eagleton, üstyapının başka şeyler de içerdiğini, Marksizm’de ideoloji diye adlandırılan belirli toplumsal bilinç biçimlerinden de oluştuğunu söyler. Siyasi, dinsel, ahlaki ya da estetik bilinç biçimleri ideolojiye dahildir ve “Marksizme göre sanat toplumdaki ‘üstyapı’nın bir parçasıdır”(14). Ancak Marx ve Engels toplumda temel ve üstyapı arasında birebir ve mekanik bir ilişki olduğunu savunmazlar. “Maddesel üretimdeki gelişmeyle sanatsal üretimin eşit olmayan ilişkisini” (20) anlatmaya çalışan Eagleton, temel ve üstyapı arasındaki ilişki için şunları söyler:

Marx, toplumun bu iki yönünün bakışık [simetrik] bir ilişki oluşturmadığını, tarih boyunca uyumlu bir biçimde elele yürümediğini açıkça ortaya koyar. Toplumun üstyapısındaki (sanat, hukuk, siyaset, din gibi) her ögenin, sınıf savaşımının ya da ekonomik durumun basit bir

ifadesine indirgenemeyen, kendi gelişim temposu, kendi iç evrimi vardır.

(24)

Osmanlı toplumunun iktisadi temeli, üretim güçleri ve ilişkileri üzerinde oluşan Divan şiiri, Osmanlı toplumunun yönetici sınıflarının çıkarını koruyacak bir bilinç biçimini yansıtır, içeriği ve biçimiyle bir bütündür. 1970'lerin Türkiye'sinde yabancılaşmayı sorunsallaştıran, halkın emeğinin tarihine bakarak tarihe bütünlüğünü iade etmek isteyen, toplumsal sorunlardaki sürekliliği tekrar tekrar öne çıkaran Uyar, bütün bunları Divan şiirinin biçimini kullanarak yapmaktadır. Çünkü değişen iktisadi koşullara ve değişen yönetim rejimine karşın toplumsal yapılanışın ortaya çıkardığı sorunlar devam etmektedir. Yani biçim, bütün bu çözümler boyunca karşılaşılan sürekliliği ifade etmenin aracı olur. Kırsal kesimdeki insanların, kentlerdekilerin sahip oldukları olanaklardan yoksun bulunmaları; Kürtlerin ya da Türk ve Müslüman olmayan bazı halkların ezilmeleri, işçi ve köylünün kul sınıfını oluşturması yüzyıllar önce olduğu gibi şimdi de vardır.

Eagleton, Marx'ın Yunan sanatlarına ve epik tarza yönelik düşüncelerine yer verir. Marx'a göre Yunan sanatları ve epik tarzın belirli toplumsal gelişim biçimlerine bağlı oluşunu anlamak kolaydır. "Asıl güçlük bu yapıtların bize hâlâ sanatsal zevk vermesi ve bazı bakımlardan birer norm ve ulaşılmaz model olarak geçerliklerini sürdürmelerindedir" (alıntılayan Eagleton 21). Marx'ın, "Yunan sanatından neden hâlâ estetik zevk almaktayız?" sorusuna verdiği yanıt şu cümlelerle biter: Bu sanat bu toplumun ürünüdür ve üzerinde yükseldiği ve yükselebileceği tek ortam olan olgunlaşmamış toplumsal koşullar bir daha geri gelemeyeceği için bize tad vermektedir" (alıntılayan Eagleton 22). Bu, Walter Andrews'un Emrah Pelvanoğlu'yla yaptığı söyleşide "Ne yaparsak, ya da ne yapmak istersek isteyelim Osmanlılar gibi düşüneme[yiz]" demesiyle benzeşir (51).

Divan şiirini var eden temel koşullar bir daha geri gelmeyeceği için o artık ulaşılamaz bir model olarak estetik değer taşır. Eagleton, nasıl olup da modern insanların geçmiş ve çok farklı toplumların kültürel ürünlerinde estetik çekicilik bulabildiğini şöyle cevaplar. “Spartaküs ya da Yunan heykelticiliğine ilgi duymamızın nedeni kendi tarihimizin bizi bu eski toplumlara bağlamasıdır; bizim bugünkü durumumuzu belirleyen güçlerin, bu toplumlarda gelişmemiş bir aşamada varolduğunu görürüz” der (23). Osmanlı Divan şiirinin biçimini kullanmak şairin niyeti ne olursa olsun son kertede o biçimde bir estetik değer bulmak demektir. Üstelik Osmanlı tarihi modern Türkiye’nin ve dolayısıyla Uyar’ın kendi tarihi olduğundan, bugünkü durumu belirleyen güçlerin Osmanlı’da aranması ve bunun da Divan şiiri biçimiyle temsil edilmesi mantıksaldır. Uyar’ın bu tavrı Attilâ İlhan’ın Divan şiiri geleneğinden yararlanma biçimiyle benzeşir. Walter Andrews, “Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey” (Kenara Çekilme: Modern Türkiye’de Osmanlı Edebiyatı) başlıklı yazısında, Attilâ İlhan’ın şimdiki zamana dair huzursuzluklarını, toplumsal amacın kaybı duygusu, manevi eksiklik, adaletsiz ve acımasız bir ekonomik sisteme dayanan rejim altında duyulan hayal kırıklığı” gibi ithamlarla karşıladığını söyler (21).

Attilâ İlhan, şimdiki zamanın despotizmlerinden kurtulmak için, despotik geçmişin manevi dayanımlarını yeniden canlandırma arayışından daha çok, geçmiş yaşamlarda despotik rejimin zorlukları karşısındaki dayanışmanın arayışı içindedir. Onların ortaya çıkmak, kaçmak, hafifletmek, hayattan zevk almak için yaptıkları azimli mücadeleleri anlayan İlhan, âdeta kendi arzularının bir suretini görür. Ona göre Osmanlı geçmişini dikkate alan bütün nostalji biçimleri her

daim merkezi anlam rejimini (“Hakikatin Uygarlığı”) tatbik etmek için yapılan zulümlerden haberli olmalıdır. (21)

Andrews’e göre, İlhan’ın, geçmişte kanlı bir despotizmle ezilmiş insanların acılarına olan duyarlığı, kapitalist dünyada sömürülen işçilere olan ilgisiyle paraleldir (26). Benzer şekilde, toplumsal sorunların sürekliliğini Divan şiiri biçimiyle vurgulayan ve silahlanma çağrısı yapan Uyar’ın da, Osmanlı’da ezilen reaya ile kapitalist Türkiye’de ezilen işçi sınıfı arasında bir paralellik kurduğu söylenebilir.

Turgut Uyar, modern şiirin biçimsel olanakları yerine Divan şiiri biçimini kullanmayı seçmiştir, çünkü biçim, şairin sorun olarak belirlediği her şeyin tarihsel kökenine ve ulusal kimliğine işaret etmektedir. Uyar, *Dost* dergisinin 19 Eylül 1965’de gerçekleştirdiği “Ulusal Edebiyat İçin Açıkoturum”un katılımcıları arasındadır. Batı edebiyatını bir birim olarak kabullenme zorunluluğu duymanın bir çeşit saplantı olduğunu belirten Uyar, “batının geliştirdiği bilimsel uygarlığı ve buna bağlı bütün öbür gelişmeleri, yanlış olarak batının edebiyatlarından ayrı düşünüyoruz” (23) sözleriyle bir toplumun edebiyatındaki gelişmeleri o toplumdaki diğer bütün gelişmelerle birlikte düşündüğünü ortaya koyar. Öyleyse Uyar’ın, yüzyıllardır aynı sorunlarla uğraşan Türk toplumunda, maddi üretimdeki gelişmelerin, sanatsal üretimdeki gelişmelere kıyasla bir hayli geri kaldığını vurgulayacak şekilde, Türk şiirinin geçmişine ait bir biçime yöneldiği söylenebilir.

## BÖLÜM II

### *DİVAN'A SU YORUMU*

*buca yıl karşılaştık ama yetmedi demek bize  
çünkü sandık ki herkes kendi kendine bir sudur  
(bağırma'ya 30)*

*Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve sonrasındaki kitaplarında geniş bir kelime dağarcığıyla dikkat çeken Turgut Uyar, *Divan*'da nispeten daraltılmış bir alana çekilir. Sulfata, uranyum, tüberküloz, neon, otobüs, sandviç kelimeleri kitapta yer alıyorsa da sayıları sınırlıdır. Hangi kelimelerin hangi mazmunlar çerçevesinde şiire girebileceğini belirleyen Divan şiiri disiplinine ölçülü bir uyum gösteriyormuş izlenimi yaratan Uyar, kimi zaman kullandığı kelimelerle bu izlenimi yok etse de “su”, “gül”, “güneş” gibi kelimeleri sıklıkla kullanmaktadır. Kitapta en çok tekrarlanan kelimeler sayıldığında, 78 kere kullanılan “su” kelimesinin başta geldiği görülür. Ayrıca deniz, akarsu, ırmak, nehir, çavlan, yağmur, göl gibi su kategorisinde yer alacak kelimelerle; kıyı, köprü, liman, hendek, kemer, delta, gemi, balık, sürahi, bardak gibi suyla ilgili olanlar kategorisi oluşturacak kelimelere de çokça yer verilir.

*Divan*'daki, “su yorumcuları'na I, II”, “dikilitaşlar'a”, “bağırma'ya” adlı şiirlerin doğrudan suya ilişkin olması, “ürkek ırmaklar'a”, “delta'da”, “beklemiş bir paket cıgaranın son umudu'na” adlı şiirlerin su kelimesi üzerine yoğunlaşması, “terleyen'e” ve “susuzluk'a” adlı şiirlerde ise “Hüseyin”, “Hasan”, “çöl”, “susuzluk” kelimeleriyle Kerbelâ göndermelerinin bulunması su üzerine düşünmeyi

gerekli kılar. Uyar'ın, "su" kelimesine geniş bir temsil alanı kazandırdığı yapıtı boyunca akarsuya övgüde bulunmasının, halk devrimi izleğiyle ve yapıtın biçim-içerik özellikleriyle bağlantısını kurmak anlamlı olacaktır.

### A. *Divan*'da Akarsu Eğretilmesi ve Su Kültü

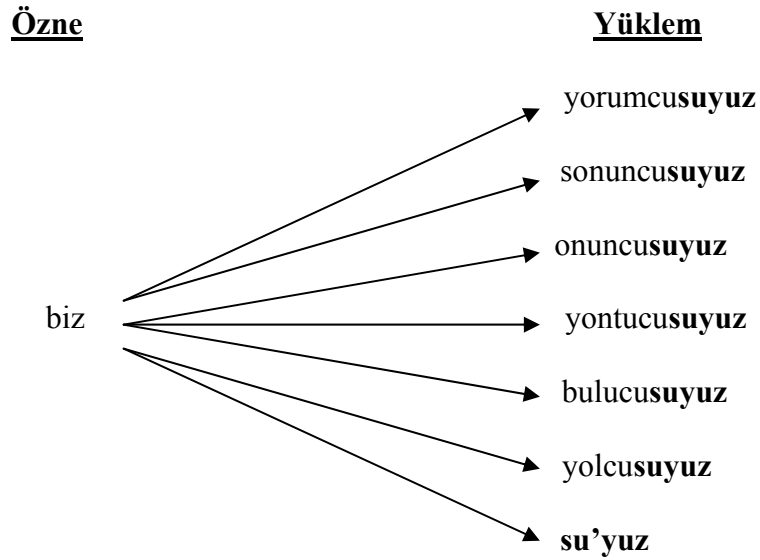
*Divan*'da su kelimesinin neyi temsil ettiğini saptamak için "su yorumcuları'na" adlı şiirden yola çıkmak doğru olur, çünkü şiirin başlığı "suyu yorumlamak isteyenlere" şeklinde de anlaşılabilir. Zübeyde Şenderin, "Turgut Uyar'ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma" adlı doktora tezinde, şairin "su yorumcularına II" adlı şiirinin, hayatı ve insanı tanıma çabası içinde tükenip giden şairleri anlattığını söyler. "Turgut Uyar şiirinde 'su', hayatın sembolüdür. Şâirler de 'su' yani 'hayat' yorumcusudur" (82) diyen Şenderin'nin söz konusu şiire ve Turgut Uyar şiirinde suya yüklenen temsil özelliğine yönelik son derece sığ bir yorum getirdiği, bundan çok daha fazlasının olduğu görülecektir.

su yorumcuları'na II

- 1- biz bir parça acemi bir su yorumcusuyuz  
öteden beriden dayanıklılık taşıyoruz durmadan
- 2- ellerimiz bir türkü gibi öyle kendiliğinden  
uzun bir gündüzü farkedendenlerin en sonuncusuyuz
- 3- ay batar, çünkü rüzgâr bir menekşeye dönüşür, biliriz bunu  
çünkü mavi gözlü ve deli sekiz kardeşin onuncusuyuz
- 4- ah büyük tarla, ah büyük deniz, ah büyük çalgı, bil!  
senin en son alacağın biçimin sabırlı yontucusuyuz
- 5- sezgilerimiz ve ellerimiz sonsuz bir alışkanlık gibi. İlerde  
aşkın ve tüberkülozun ve uranyumun bulucusuyuz
- 6- karalarımız ve aklarımız bir duvarı yıkmaktır, anlatılır  
biz, çılgın bir yürüyüşün en tetik yolcusuyuz

7- eririz tüketiriz, toplanır yaratırız. Bu bize aşktır  
biz belki de en uzun yaşamalđ bir su'yuz. (26)

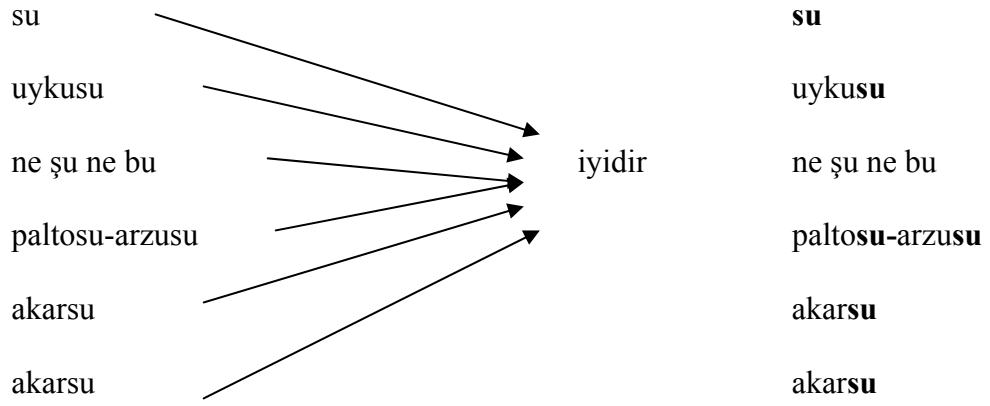
2. çoğul kişinin sesinden yazılan şiir, "biz"i tanımlayan beyitlerden oluşur. Dayanıklılık, türkü, fark etmek, en son biçimin yontucusu olmak, duvar yıkmak, çılđın bir yürüyüş, toplanıp yaratmak ifadelerinden yola çıkarak su'yun halk olduğu söylenebilir. Ayrıca bütün beyitlere egemen olan "biz" de halktır, çünkü "biz belki de en uzun yaşamalđ bir su'yuz" dizesi bir yana, "yorumcusuyuz, sonuncusuyuz, onuncusuyuz... şeklindeki dizilime sahip olan şiir "suyuz" redifi üstüne kurulmuştur. Beyitlerdeki özne ve yüklemlere bakılırsa bu daha net görülecektir



Bu şemanın özeti, "biz suyuz" cümlesidir. şiirin ilk beytinde "biz bir parça acemi bir su yorumcusuyuz" denildiği hatırlanacak olursa, kendini yorumlayan bir sudan bahsedilmekte olduğu anlaşılır. Ancak bu su biraz acemidir. Dayanıklılık, sabır, kendiliğindenlik, kardeşlik gibi erdemlere sahip olmakla birlikte, sonsuz bir alışkanlık olan sezgileri ve elleri yüzünden tüberkülozu ve uranyumu ancak gelecekte bulacaktır. Kendini yorumlamakta gösterdiği acemilik, uzun bir gündüzü fark etmek konusunda sonuncu kılar onu. şiirin ilk beytini, "biz bir parça acemi bir halkız" şeklinde okumak şairin halktan beklentisinin daha yüksek olduğunu

gösterirken, son beyti “biz belki de en uzun yaşamalı bir halkız” şeklinde okumak da halktan yana umutlu olduğunu ifade eder. Şairin, kendi gücünün farkında olan, hakkını arayan, sanatsal ve bilimsel alanlarda büyük yapıtlar ortaya koyan bir halk düşlediği, oysa halkın bir araya gelme konusunda gecikmesi yüzünden düşlerinin ertelendiği “bağırma’ya” adlı şiirde de açıkça görülmektedir. “suyun çekirdeği nedir elbet yine bir sudur / insanın gözü ve gözyaşı engine bir sudur” beytiyle başlayan şiir, “bunca yıl karşılaştık ama yetmedi demek bize /çünkü sandık ki herkes kendi kendine bir sudur” beytiyle iletisini verir (30).

Halkın çekirdeği olan insan, kendini tek başına bir su olarak algıladığından, “engin” kelimesiyle işaret edilen büyük suyun, yani halkın oluşmasını engeller. Öyleyse Uyar’ın, önce su falına bakar gibi yorumlamaya çalıştığı, sonra bağıra bağıra söylediği, halkın olmadığı, örgütlenmiş bilinçli kitleler oluşturmadığıdır. Bu yüzden bağırarak sokak ve kır kesimlerinin dikkatini çekmek ister. “bağırıldık sokak ve kır kesimleri kulak verdiler / bağırmanız çünkü bir herifin tüfeğine bir sudur” der (30). Burada “su” harekete geçirici gücü temsil eder. Kitap boyunca övülen suyun akan, çağlayan, dağlardan doruklardan inen hareket halindeki su oluşuna dikkat etmek gerekir. “dikilitaşlar’a” adlı şiir, “balkonlar bir suya açılır sözgelisi bu iyidir / bir ağustos terlemesine karşı sözgelisi su iyidir” (29) şeklindeki doldurma ya da şairin deyişiyle “sözgelisi” yazılmış beyitle başlar. “iyidir” redifli şiirde, iyi olmaları dolayısıyla anılanlar şöyle şematize edilebilir:



Şiirin, “neyi değiştirir arzuların yerli yerinde olması / kalkmak iyidir, taşmak iyidir, akarsu iyidir” diyen 5. beyti bir şeyleri değiştirmek için arzuların yetmeyeceğini, harekete geçmek gerektiğini vurgular. Uyku’ya, palto’ya, arzu’ya eklenen su değil “akarsu” iyidir. “ey direnmek, korkmamak göllere göllere git / oralarda anlarsın kemerler ve akarsu iyidir” (29) denilen son beyitte göl, durgun olması dolayısıyla direnmek ve korkmamak gibi savunma durumlarıyla ilişkilendirilir (29). Akarsu ise hücumdur ve göllere gidildiğinde anlaşılacaktır ki durgun olan değil, akan su iyidir. *Divan*’da su, hareketli olanlar ve olmayanlar olarak o kadar kesin bir biçimde ayrılmıştır ki tam anlamıyla bir tutarlılıktan bahsedilebilir. Akarsuyun eşanlamlıları olan ırmak ve nehirle, çavlan, yağmur olumlanırken, durgun su olan göl ve bataklık olumsuzlanır. Suyun kesilmesi, kıyının olmaması kötü durumlardır. “susuzluk’a” adlı şiir, “hüseyin de öldü ölür, hasan da öldü ölür / ölen ve dirilen o bitmez insana gel” (47) diyerek tek başına olan insanı, daha büyük ve kalabalık bir insan kavramına çağırır. Üstelik bunu “gel” redifiyle yaparak Mevlânâ’nın “gel” çağrısına göndermede bulunur. Burada çağrı tasavvufi bir boyutla birlikte, sosyalist bir boyut taşır. “delta’da” adlı şiir ise, “gel ey çakmaktaşı, ateşle çok beklemiş kavımı / hazır olmalıyım, dağlardan doruklardan o büyük nehir geliyor” beytiyle biter (49). Şair akarsuya neden tutkun olduğunu

kitabın son şiiri “bomboş bir sayfaya fahriye’de” şu dizelerle anlatır: “ben akar suya neden tutkunum çünkü akardır durmaz / bir suyu seslendirenin terli gözyaşı akardır durmaz” (86). Halkı seslendiren Uyar’ın akarsuya tutkusu “durgunluk” a olan düşmanlığından gelir. “sulfata” için yapılan çözümlemede durgun suyun hastalık ürettiği söylenmişti. “su yorumcuları’na I” de “biz duralım, biz sürekliyiz duralım / durukluğa, tüberküloza ve uranyuma karşı” (25) diyen şair, durukluğun karşısında durmaktan söz eder.

*Divan*’da suyun bu kadar öne çıkarılması, yaratıcılık atfedilmesinden dolayı büyük bir kutsiyet taşıyan halkla özdeşleştirilmesi “su kültü”yle birlikte düşünülebilir. Turgut Akpınar, “Eski ve Bugünkü Türkler’de Su-Kültü ve Âdetler” başlıklı yazısında, insanların düşünce ve inançlarında suyun başlangıçtan beri çok önemli bir yeri olduğunu belirtir. Yaratılış efsanelerinde ve kutsal kitaplarda önce yalnızca suyun olmasına, diğer bütün canlılara hayat vermesine değinen yazar, Ab-1 Hayat içmiş Hızır’ın edebiyata yansımından söz eder (59). Yazara göre, ölümsüzlüğü sağlayabilen su bazen de ölümün ta kendisi olmaktadır. Korkunç seller, gemileri yutan dalgalar, çılgınca aktığı için binlerce canlıyı alıp sürükleyen ırmaklar, insanlarda tüm bunların canlı ve ruh taşıyan varlıklar olduğu inancını yaratmıştır.

Akpınar, bazı ülkelerde insanların suçlu olup olmadıklarını anlamak için çok sıcak veya çok soğuk suya batırılarak ilahi bir denemeden geçirildiklerini belirtir. “İnsanlarca suya verilen kıymetin ve ona karşı duyulan saygının ve ondan olan korkunun sonunda, suyun kutsal bir varlık olduğu inancı doğmuştur” (61) diyen yazar, Eski Mısır’da günahların temizleyicisi olan Nil sularından, Perslerin ırmaklara işemek, tükürmek gibi hareketleri asla yapmadıklarından, Tibet halkının çoğunun yıkanmadığından bahseder. Akpınar’ın, Cengiz Han yasasından aktardığı

maddelere göre, giyildiği ve iyice yıpranmadığı sürece elbiseleri yıkamak, su almak için bir kap kullanmayıp suya elleri daldırmak yasaktır ve “kim su içine işerse ölümle cezalandırılır” (63). Çeşitli örneklerle Orta Asya’daki Türk kavimlerinde su-kültünün etkilerini ayrıntılı biçimde anlatan Akpınar, Anadolu’da suyun kutsallığıyla ilgili âdetlere de çok sayıda örnek verir. Suyu kutsal buldukları için taşla abdest alan ya da akarsuların üstünden atlayan halklar vardır. Tahtacılar’ın su konusundaki yasaklarından bahseden Akpınar, Türkiye’nin bazı Alevi çevrelerinde benzeri âdetlere rastlandığını vurgulayarak, Batı ve Güney Batı Anadolu’da, Erzurum, Tunceli gibi şehirlerde, göçebe ve yörükler arasında, Edremit Çamcı köyü Tahtacılar’ı ve Kızılbaş Karakeçili yörüklerinde suyun kutsallığıyla ilgili pratiklerin devam etmekte olduğunu söyler (80). Turgut Akpınar, yazısının sonuç bölümünde, bu inanç ve âdetlerden bazılarını az da olsa koruyup yaşatanların heterodoks zümreler olduğunu, bu inançların Sünni İslâm düşüncesiyle aykırı düştüğünü yazar. Akpınar’a göre suyla ilgili çok yaygın ve toplumun her zümresine girmiş âdetler de vardır. Su falına bakma, yolculuğa çıkanın arkasından su dökme, hıdrellezde kâğıtlara yazılmış niyetleri suya atma, su verene “su gibi aziz ol” deme, Türk milletinin tarihte olduğu gibi bugün de suyu kutsal gördüğünün kanıtlarıdır (81).

Uyar’ın *Divan*’ında suyla ilgili beyitlerin tümü su kültürüyle ilişkilendirilemez elbette, hattâ bazen su kültürüne dair inanışların tersini öneren dizeler de vardır. Buradaki amaç, şairin halkı başka bir şeyle değil de suyla özdeşleştirmesinin sebebinin, suyun halk için kutsal bir varlık, bir kült, bir değer olmasıyla ilgisini kurmaktır. “sen bir yaz güzelisin, yaprakların ekşi, suda yıkanırsan / portakal incinir, tütün utanır, incirler kanar” (13), “bulurum bilirim en solgun anını bir gülün / suların yaptığı beyaz kanını bir gülün” (15), “biz belki acemi bir su yorumcusuyuz / öteden beriden dayanıklılık taşırız durmadan” (26), “sular toprağa dökülür otlar donanır

serpilir / ırmaklar çamurlu ırmaklar iner dağlardan gelir” (35), “su güneye yöneldi hazdan çiçekle birlik aktılar / hazır bulunanlar pişmanlıkla kalubelâsını tanıdı” (63), “ey yaz gecesi gel artık gidelim suya girelim / çünkü biliyorum sahici o elindeki kartal kanadı” (65) , “ey canımın güftesi eylülün ikinci haftasıydı o sıra / bana gülümseyerek getirdiğin bir bardak suydu o sıra” (73) beyitleri, suda yıkanmak, suya girmek, suyun canlı bir varlık olarak algılanması ve kutsal sayılması konusunda şairin su-kültünden kalma bazı izleri kullandığını gösteren örneklerden sadece birkaçıdır. Hasan, Hüseyin, susuzluk kelimeleriyle yapılan Kerbelâ göndermelerini içeren “terleyen’e” ve “susuzluk’a” adlı şiirlerse, tezin son bölümünde ele alınacak heterodoksi kavramıyla ilişkilendirilebileceği için ayrıca önemlidir. “hüseyinin hasanın ateşini bir humma gibi duyup / bir çöl susuzluğunu ve aşkı anar gibi terleyen” (45) şeklindeki beyit, Turgut Akpınar’ın günümüz Türkiye’sinde su-kültü âdetlerinin heterodoks çevreler tarafından sürdürülmekte olduğuna yönelik sözleriyle birlikte düşünülebilir. Şairin, “susuzluk’a” adlı şiirinin 2. beytinde, “elleri koku dağıtırdı nasıl bir koku / suya gel kana gel bir yeni hasana gel” demesi ve aynı şiirin 5. beytinin, “ne yap yap hazırla kendini anladın mı / ne yap yap meselâ ısıtıp dökündüğün sularla bile bana gel” dizelerinden oluşması, su-kültünün kitaptaki izlek açısından etkin bir rolü olduğunu söylemek için yeterlidir. Uyar, Naci Çelik’le yaptığı söyleşide şöyle der:

[B]ir eylemin sloganları ancak şiirle yerleştirilebilir. Ne var ki bu da çoğu zaman kötü şiirlerle olur. Çünkü büyük kalabalık pratiktir, kolaylık ister. Üstelik haklıdır da bunda. Bu yüzden ölçüsü yoktur bunun. Türk halkını ‘Divan’a kendi şiirsel ve insanî değerleriyle yansıtmaya çalıştım. (394)

Dolayısıyla bir halk devrimi izleğini yazan Uyar'ın, halkın kutsal bildiği suyu halka özdeş kılması buna bağlanabilir. Çünkü suya verilen değer, halkın değerlerinden belki de en eski ve en kalıcı olanıdır. Kitaptaki hemen hemen bütün şiirlerde suyun kutsallığı üzerine dizeler kuran şair, bir eylemin sloganlarını yerleştirmek için kötü şiirler yazmadan, suyu, yani halkın çok iyi bildiği, kavradığı bir varlığı yapıtının merkezine koyarak halka anladığı pratik ve kolay malzemeyi vermiş olur. Bataklık ya da kirletilmiş olmadığı sürece su her durumda kutsaldır, ancak izlek bağlamında suyun yıkıcı ve yeniden canlandırıcı gücüne ihtiyaç duyularak akarsu öne çıkarılmıştır.

## **B. İdeolojinin Taşıyıcısı Olarak Biçim**

Uyar'ın, özellikle akarsuyu övmesi, durgun suyun ya da durukluğun karşısında olması, Divan şiiri hakkındaki düşünceleriyle yakından ilgilidir. Fatih Özgüven'in yaptığı söyleşide şair şöyle söyler: “Divan şiiri beş yüz yıl sürdü. Halk edebiyatı hâlâ sürüp gidiyor. Bu bir anlamda durağan bir toplum belirtisidir” (107). Şairin divan şiiri geleneğini olumsuzladığı ve devrimci bir içeriği, olumsuzladığı geleneğin biçimiyle yazmayı seçtiği açıktır. Öyleyse “bomboş bir sayfaya fahriye” şiirinde “bitmez bir uzunhava sanrısı verdiler bana” (86) diyen Uyar'ın, eleştirdiği divan şiiri biçimini kullanması ve bu biçimi devrimci bir içerikle doldurması ne anlama gelir?

Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji* adlı kitabında T.S. Eliot'un *Çorak Ülke*'sini (*The Waste Land*) değerlendirirken, yapıtın biçimiyle içeriği arasındaki çelişki üzerinde durur. Eagleton'a göre *Çorak Ülke*'nin parçalanmış içeriği kültürel ayrışma yaşantısını taklit ederken, bütünleştirici mitolojik biçimleri böyle bir çöküşün aşılmasını ima etmektedir. “Bu estetik uyumsuzluk içinde Eliot'ın, The

Waste Land’de anlattığı Avrupa burjuva toplumu kriziyle belirsiz ilişkisinin izlerini bulmak mümkündür” diyen Eagleton, konuyu Eliot’ın şiiriyle ilişkisi bağlamında kendi konumu sorusundan, benimsediği toplumdaki konumu sorusuna çeker ve “The Waste Land’i üreten ideolojinin açıkça görüldüğü yer, şiirin ‘biçim’ ve ‘içerik’ arasındaki boş bölgesindedir: Kozmik kayıtsızlığı ile suçlu işbirliği arasında” der (192-93). Eagleton’ın kozmik kayıtsızlık ve suçlu işbirliğinden kastı, Eliot’ın kozmopolit avant-garde bir şair olarak “Lloyd Bankasının, elitist kültürünün koşullarını tehdit ederken bile pratikte onu garantileyen ekonomik sistemi destekleyen çalışkan bir hizmetkârı” olmasıdır. Çünkü Eliot, Lloyd’s Bank’de yüksek dereceli bir memurdur (192). Eagleton, bir ideoloji tarafından üretilen *Çorak Ülke*’nin kendisinin de bir ideoloji ürettiğini, ancak bunun “kültürel ayrışma”nın değil, “kültürel bilgi”nin ideolojisi olduğunu söyler. “Gerçekte şiirin anlamlandırdığı, ‘Avrupa’nın çöküşü’ veya bereket kültürleri değil, fakat kendi özel atıflarının bir sergilemesidir” diyen Eagleton, şiirin anlamına erişmeye çalışan okurun, şiirin sürekli sahne dışına işaret etmesi karşısında şaşırıldığını ve böylece farkında olmadan ulaştığı anlamı şöyle ifade eder: “Kültürler çöker, fakat kültür varlığını sürdürmeye devam eder ve biçimi de The Waste Land’dir” (193). Yazara göre, “şiirin gösterme kodları gösterilenleriyle çelişir: Çünkü eğer tarih gerçekten kısırlık ise eser varolmazdı ve eğer eser var ise ancak kendi ‘içeriğini’ örtük biçimde olumsuzlayarak varolmuştur”. Şiirin kendini iptal eden statüsünü, ideolojik ‘ne nereden çıktı’ bilmecezinin işareti sayan Eagleton, “Eğer tarih değersiz ve tükenmiş ise kültür nereden kaynaklanıyor?” sorusunu sorar (193).

Eagleton’ın, *Çorak Ülke*’nin ideolojisini “gerici içerik” “ilerici biçim” sorunsalında araması, Turgut Uyar’ın *Divan*’ındaki biçim içerik uyumsuzluğu üzerine düşünmek için önemli çıkış noktaları sunar. *Divan*’da, *Çorak Ülke*’de görünenin

tam tersine, içerik ilerici, biçim eskidir. Uyar, bir yandan Osmanlı şiirinin biçimini kullanırken, diğer yandan onu devrimci bir içerikle doldurarak bu biçimin aşıldığını ima eder. Uyar'ın biçimi olumsuzlaması, Eagleton'un *Edebiyat Eleştirisi Üzerine* adlı yapıtında Lukacs'dan aktardığı “sanatta ideoloji soyutlanabilir özde değil yapıtın biçiminde aranmalıdır” (38) görüşüyle temellendirilebilir. İdeolojinin taşıyıcısı olan biçim olumsuzlandığında, Uyar'a göre durağan bir toplumun belirtisi olarak yüzyıllarca sürmüş divan şiiri biçimini var eden ideoloji olumsuzlanmaktadır. Bu ideoloji, Walter Andrews'ün “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı” adlı yazısında belirttiği üzere, despotik yönetimin varlığını garantileyen bir ideolojidir ve devlet yönetiminde, askerlikte, günlük yaşam pratiklerinde olduğu gibi, mazmunlar, kurallar ve kodlarla örülü divan şiirinde de kendisini gösterir (118). Rauf Mutluay'la yaptığı söyleşide Osmanlı uygarlığını, “çağını doldurmuş” (6) bir uygarlık olarak tanımlayan Uyar'a göre, çöküp gitmiş olan Osmanlı'dan geriye yararlanılacak bir şey kalmamıştır ve *Divan*'da hemen her şiirin derin yapısını kuran “süreklilik” toplumsal sorunlar bağlamında olsa da, Eagleton'ın dediği gibi “kültürler çöker ama kültür devam eder” yargısını üretir. Uyar'ın, kültürün devamlılığını toplumsal sorunların devamlılığı olarak ele alması, şairin divan şiiri karşısındaki konumu ve benimsediği toplumdaki konumuyla ilişkilendirilebilir. Uyar, Osmanlı kültürünü sahiplenmediği gibi, Divan şiiriyle bir ilişki kurmadığını, gelenekten yararlanmak gibi bir amacı olmadığını da vurgulamıştır. Şairin Divan şiirine karşı tavrı, onu çökmüş bir uygarlığın simgesi olarak görüp reddetmektir. Bir harita subayının oğlu olan Uyar, 1947-1958 yılları arasında Türk Silahlı Kuvvetleri için çalışan bir subaydır. 1958'de kendi isteğiyle istifa etmiş olsa da, şairin düşünce yapısı asker babası ve okuduğu askeri okullar tarafından büyük oranda belirlenir. Osmanlı'da olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti'nde de ordu, devletin en büyük gücü

ve resmi ideolojisinin koruyucusudur. Bu nokta, Uyar'ın Divan şiirine bakışıyla, Türkiye Cumhuriyeti resmi ideolojisinin Divan şiirine bakışı arasında bir benzerlik olduğu için önemlidir. Victoria Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları* adlı kitabının girişinde, Osmanlı Devleti'nin ardında bıraktığı çok sayıda politik birimden - Türkiye Cumhuriyeti de dahil- hiçbirinin resmi söyleminde bu kültüre sahip çıkmadığını, Osmanlı kültürünü kendi geçmişi olarak kurmadığını belirtir (12). Holbrook'a göre, Osmanlı şiiri, modernleştiriciler tarafından çökmüş imparatorluğun işareti olarak görülmüştür (61). Walter Andrews, "Yabancılaşmış 'Ben'in Şarkısı"nda "modern Türkiye'nin resmi söyleminde Osmanlı şiiri genellikle gerici, karşı-devrimci ve Batı-karşıtı bir simge olmuştur" der (107). *Kitap-lık* dergisinde yayımlanan, "Divan Edebiyatı Hortlak Değil Muhteşem Bir Hayalettir" adlı söyleşide, Ebubekir Eroğlu, Güven Turan, Hilmi Yavuz, Mehmet Kalpaklı ve Talât Halman, Cumhuriyet sonrasında Osmanlı edebiyatının konumunu incelemeye çalışırlar. Hilmi Yavuz, Cumhuriyet dönemi edebiyatının Osmanlı'dan kalan ne varsa hepsine bir tür karşıtlık olarak baktığını, Cumhuriyet şiirinin de divan şiirinin bir tür olumsuzlaması biçiminde algılandığını söyler (5). Yavuz, 1940'lara, 50'lere kadar Cumhuriyet dönemi şiirinin divan şiiriyle çok fazla ilişki kurmadığını, 1950'den sonra Birinci Yeni'nin gözden düşmeye başladığı, şiiri büyük bir boşluğa götürdüğü fark edildikten sonra Türk şiirinin geleneğine dönme konusunda bir ivme kazandığını belirtir. "Kısaca Cumhuriyetin ilk yıllarında, yani 1930'lar ve 1940'larda resmi edebiyatın Divan şiirini dolaşıma sokmamak konusunda özel bir çabası olduğunu düşünüyorum" der (6). 1950'lerden sonra geleneğe dönüş olmuşsa da bu dönüşün doğası üzerinde durmak gerektiğini belirten Yavuz, Cumhuriyet şiirinin Osmanlı şiirini reddederek işe başlamış olmasının getirdiği yanlış anlaşılmanın divan şiiri geleneğinden yararlanmayı da olumsuz etkilediğini

vurgular. Yavuz'a göre gelenekten yararlanma Behçet Necatigil ve Asaf Hâlet Çelebi ile gerçekleşmiş, bunların dışında kalan şairlerse Divan şiirini yeterince kavrayıp modern bağlamda dönüştürme iktidarına sahip olamamıştır. “Attilâ İlhan ve Turgut Uyar'ın da sadece bir tür nomina olarak, bir tür ad olarak Divan şiirinden yararlandıklarını söyleyebilirim” (6) diyen Yavuz, Divan şiirini reddeden Cumhuriyet şiirinin bu şairler üzerinde etkili olduğunu savunur. Türk Dil Kurumu tarafından çıkarılan *Türk Dili* dergisinin 1960'ların sonlarında yayımlanan sayılarında, Divan şiirinin bizim şiirimiz olup olmadığını, okullarda okutulup okutulamayacağını tartışan yazıların hâlâ yer alıyor olması da bu bağlamda önemlidir.

Agah Sırrı Levend'in 1969'da yayımladığı “Eski Eserlerimizden Hangilerini Gençlere Okutabiliriz?” başlıklı yazısında Osmanlı edebiyatına ait ürünlerin gençlere okutulmadan bazı işlemlerden geçmesi gerektiği savunulur. Sanat değeri taşıyan, gençlere faydalı olacak yapıtlar bulunmalı, Türk düşüncesinin gelişim tarihi ve Türk toplumunun çeşitli ihtiyaçlarıyla ilgili olanlar seçilmelidir. Gençlere okutulacak yapıtların seçimini neredeyse olanaksız hâle getiren Levend, edebiyat ve kültür tarihimizin ölmez denilebilecek eserlerini bulup tanıtmak gerektiğini bildiren yazısını şöyle bitirir: “Ancak bunlar, genel kültürümüzle ilgili olmalı ve usta bir yazarın kaleminden çıkmış bulunmalıdır. Eserleri bu gerçeğin ışığı altında dikkatle seçtikten sonradır ki, bunları olduğu gibi bugünkü dilimize aktaracak kişileri arayıp bulmalıyız” (3). Levend'in bu sözlerinde eski yapıtların Türk düşüncesi, dil, yararlılık gibi konular bağlamında ne tür bir ayıklamadan geçirildiği görülebilir. Benzer bir öneri Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı kitabında da yer alır. Divan şiirinin yararsız ezberci bilgilere dayandığını belirten Gölpınarlı, “Peki amma, ne yapalım hiç mi okutmayalım bu edebiyatı?” diye sorar

(121) ve beyitlerden oluşturulacak antolojilerin okutulmasını önerir. Ancak örnek diye gösterdiği beyitlerin de bir sürü gereksiz bilgiye sahip olmayı zorunlu kılacağını söyleyen Gölpınarlı, Divan edebiyatının sadece bir bilgi ve ihtisas işi olduğuna karar vererek bu işin uzmanlara bırakılması gerektiğini söyler (128) . Divan şiirinin Cumhuriyet devrimleriyle çelişen bir yapı olarak algılanmasını en iyi anlatan cümleler ise Nurullah Ataç'ın "Eski Şiir ve Devrim" başlıklı yazısında geçer: "İyi bilelim, biz şurada burada divan şiirlerini okuyup çocuklarımıza okuttukça, karcigârı, nihavendi, rastı dinledikçe devrimi baltalıyoruz, eskiye dönüyoruz" (80).

Uyar, *Dost* dergisinin "Ulusal Edebiyat İçin Açıkoturum"unda, "Bütün kurumlarıyla bir düzeni, yeni bir düzen kurma adına değiştirdik. O yüzden devrimlere bağlı, yeni bir kültür yaratmak zorundayız. Geleneklere dönmeyi de birtakım müdahalelerle değil, sanatçıların kişiliğine bırakmalıyız" der. Zaten geleneğin de yüzde yüz ulusal olmadığını belirten şair, "devrimlerden sonra, yeni bir kültür için birikimin başladığını sanıyorum. Ulusal edebiyat adına yapabileceğimiz, bu birikime bir hız ve halkçı bir bilinç kazandırmak olmalıdır" der (23). Uyar'ın Divan şiirine karşı tutumunu devrimlerle gelen anlayışın yani onu çökmüş imparatorluğun simgesi olarak gösterdiği söylenen Cumhuriyet ideolojisinin belirlediği ortadadır. Osmanlı'yı sorunların geçmişi olarak gören Uyar, bir yandan *Divan*'ında kurduğu halk devrimi izleğiyle 1970'lerin iktidarını şiirsel düzlemde tehdit ederken, diğer yandan aynı iktidarın kültür politikasıyla uyuşmuş olur.

Biçimin olumsuzlanması yoluyla Osmanlı ideolojisinin olumsuzlanmasından başka, biçimin, merkezden doğan Divan şiirinin toplumun katmanları arasında yayılarak daha düşük bir estetik performansla yeniden üretilmesiyle oluşan halk şiirine yakın durması, Walter Andrews ve Irene Markoff'un birlikte yazdıkları

“Poetry, The Arts, And Group Ethos In The Ideology Of The Otoman Empire”  
(Osmanlı İmparatorluğu İdeolojisinde Şiir, Sanat ve Grup Ethosu) başlıklı makalede ileri sürdükleri görüşlerle değerlendirilebilir. Osmanlı yüksek kültürünü oluşturan etkenlerin hızla değişen toplumsal gerçeklerden bağımsız olmadığını, toplumun merkez ve çevre gibi ayrı katmanları olsa da bunların arasında birtakım bağlar bulunduğunu belirten Andrews ve Markoff, bazı sembollere bakarak Osmanlı ideolojisini anlamaya çalışır (28). Osmanlı öz kimliği içinde, “eş merkezlik” ve “parça bütünlüğü” olarak ifade edilebilecek soyut yapıların, edebiyatta, bahçe süslemesinde, mimaride, halı desenlerinde, toplumun örgütlenişinde ve daha pek çok alanda kendini gösterdiğini belirten Andrews ve Markoff (34), bu yapıların ideolojiyi yarattığını ya da ideolojinin bu yapılarda izi olduğunu vurgular (30-31). Andrews ve Markoff Divan şiirinden ve halk şiirinden çeşitli örnekler göstererek eşmerkezlik ve parça bütünlüğünün toplumun iki katmanında da görüldüğünü öne sürerek, bu kavramların Osmanlı ideolojisiyle ilgisini kurarlar. Buna göre, Osmanlı devleti çok dinli, çok parçalı bir sistemi yönetebilmek için bünyesindeki farklı grupların farklılıklarını hoşgörüle karşılamıştır. İktidarın farklılıklara izin veren hoşgörüsü her grubun kendi içinde kapalı bir bütün oluşturmasını sağlamıştır. Her grup kendi kapalı yaşamı içinde inanç ve âdetlerini sürdürür ama aynı zamanda merkezi yönetimin küçük bir örneği gibidir. Kendi içinde bir iktidarı vardır ancak despotik yönetime karşı da sorumluluklarını bilir. Grubun içindekiler kendi durumlarının en iyi olduğunu düşünürler ve dışarıda kalanları tehdit unsuru olarak algırlar. Yani her grup için belirleyici sınırlar, duvarlar vardır. Andrews ve Markoff bu durumu Divan şiirlerinde anlatılan “bahçe”nin içindekiler ve dışındakiler ile ve Karagöz oyunlarındaki perdenin önündekiler ve arkasındakilerle açıklar, kendi içindeki kapalı guruba örnek olarak Alevîleri ve Alevî edebiyatını

seçerler. Böylece her grup belirlenmiş sınırlarının içinde kendi dinleri, inançları, âdet ve gelenekleriyle kalır, birleşip büyüme ve iktidarı tehdit etme riski taşımazlar. Andrews ve Markoff, bu ideolojinin Cumhuriyet'e kadar değişmediğini belirtirler (58-60).

Uyar'ın *Divan*'ında baskın biçimde öne çıkan halkı bir araya getirmek çabası, Hasan, Hüseyin, Kerbelâ göndermeleriyle heterodoks zümreye çağrıda bulunulması, Osmanlı'nın parçalı yapıyı koruma ideolojisine karşı bilinçli bir tavır gibidir. “sonsuz biçim'e” adlı şiirinde “oysa son provasını yapıyoruz bir büyük destanın / sonsuz bir biçim olacak o herkes katılınca” (24) diyen Uyar, “rubai”sinde tarla, tapan, ırgat, esnaf bütün komşularını alıp gökyüzüyle buluşmaya gider (55) ve “düzenbozan'a” adlı şiirini “eskitir bayramları ve törenleri / bir adam gelir bir düzeni bozar kalır” beytiyle bitirir (34) . Görülüyor ki Uyar, *Divan* şiiri biçimini “bitmez bir uzunhava” diyerek olumsuzlamak yoluyla Osmanlı ideolojisini olumsuzlamakta yani biçimi ideolojinin aracı olarak kullanmaktadır ve bu biçimi halkı bir araya getirecek ve halkın değerlerini yansıtacak bir içerikle doldurarak ta Osmanlı'nın eşmezlilik ve parça bütünlüğü yapılarıyla işleyen ideolojisini hedef almaktadır. Uyar'ın merkez karşısında çevreyi temsil etmesi ve bunu *Divan*'ın biçimini araçsallaştırarak yapması tezin son bölümünde daha da açıklık kazanacaktır.

## BÖLÜM III

### *DİVAN'DA TARİH VE BİÇİM*

*şimdi bir uzak geçmişi anışım sahici bir çiçektir  
o çiçek dipdiri ergenliğini bak hanidir veriyor  
(delta'da 49)*

*Divan* hakkında yazan eleştirmenlerin dikkat çektikleri noktalardan belki de en önemlisi yapıtın tarihsel içermeleridir. Kemal Tahir'in "Turgut Uyar'ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz" başlıklı yazısında *Divan*'ı, yeni görüşlerle, geleceği aydınlatacak yeni değerlendirmelerle Osmanlı tarihine dönen bir yapıt olarak selamladığına tezin giriş bölümünde yer verilmişti. Kemal Bek, "Turgut Uyar'ın *Divan*'ında 'Gelenek ve Şiir'" başlıklı yazısında, *Divan*'da "arkaplanı çok geniş, tarihle toplumla bağıni koparmayan" Turgut Uyar söyleminin görüldüğünü belirtir (230). "baharat yolu", "meclis-i mebusan'a", "SÂDÂBÂD'a kaside" ve "salihat-ı nisvandan Saffet Hanımefendi'ye" adlı şiirler *Divan*'da tarihin biçimle ilişkisini kavramak için önemlidir. *Divan*'da, Uyar'ın özellikle II. Abdülhamid dönemine yoğunlaştığı görülür. "salihat-ı nisvandan Saffet Hanımefendi'ye" adlı şiirin II. Abdülhamid dönemini konu edinmesi, "meclis-i mebusan'a" ve "bozkır tayfasıdır" adlı şiirlerde Sultan Abdülhamid'e göndermelerin bulunması, Uyar'ın *Divan*'ının ana izleği olan halk devrimi açısından II. Abdülhamid döneminin ne ifade ettiğini sorgulamayı gerekli kılar. Tezin bu bölümünde "salihat-ı nisvandan Saffet Hanımefendi'ye" adlı şiir çözümlenecek ve yapıtta Sultan Abdülhamid'e

göndermeler içeren diğer şiirlerden de faydalanılarak *Divan*'da tarihin biçimle ilişkisi araştırılacaktır. Ancak bu çözümlenmeye geçmeden önce “baharat yolu” ve “SÂDÂBÂD’a kaside” adlı şiirleri kısaca değerlendirmek faydalı olur.

“baharat yolu” kırk sekiz beyitten oluşan uzun bir şiirdir. Geniş çağrışım evreninde, Doğu-Batı arasındaki ticari/kültürel ilişkileri, coğrafi keşifler sonrasında hızla değişen dünya medeniyetlerini, savaşları, isyanları, haçlı seferlerini, sömürgeciliği, feodaliteden kapitalizme uzanan süreci barındırır. Doğan Hızlan, “Turgut Uyar Üzerine Divani Notlar”ında “baharat yolu”nun Piri Reis’in haritası kadar etkileyici, eski ve bir o kadar da yeni olduğunu söyler. Şiirde bir tarih çizildiğini vurgulayan Hızlan, “Bu şiirin haritası yapılabilir, insanıyla, ekonomisiyle, Baharat Yolu’nun bütün serüveniyle” der (78-79). Gerçekten de Uyar “baharat yolu”yla, tarihin şiirleştirilmesinin başarılı bir örneğini verir ve şiiri tarih metinleriyle okumak beyitlerde anlatılanları büyük oranda anlaşılır kılar. Burada “baharat yolu”nun ayrıntılı bir çözümlemesi yapılmayacaktır, ancak şiirin *Divan*’a ne kattığı önemlidir.

Mesud Küçükcalay, *Coğrafi Keşifler ve Ekonomiler Avrupa ve Osmanlı Devleti* adlı yapıtında, Hadramut’un baharat ormanlarında başlayıp Mekke’ye varan Baharat Yolu’nun burada üç kola ayrıldığını söyler. Birincisi Filistin ve Finike limanlarına, ikincisi Mezopotamya’ya, üçüncüsü ise Mısır’a ulaşır (199). Baharat Yolu’ndan ciddi bir ticari gelir sağlayan Osmanlı İmparatorluğu, 15 ve 16. yüzyıllarda gerçekleşen coğrafi keşifler sırasında yeni ticaret yollarının bulunması, İpek ve Baharat yollarının önemini kaybetmesiyle ekonomik anlamda bir darbe alırken, artık Müslüman-Türk unsurlara bağımlı olmaksızın ticaret yapabilen Avrupa ülkelerinin ekonomileri gelişmeye başlar (197). Uyar’ın “Haritasız bir coğrafya henüz, kansız bir aracılık / çünkü Akdeniz acemilere ve büyük odalara

açık” (56) beytiyle ifade ettiği coğrafi keşifler öncesindeki durumdur. Keşiflerle değişen ticaret ilişkileri ise “Baharat yolu bir gün elbet daha da kısılacaktı / o sıcak ülkeler ve baharları onların olacaktı” (59) dizeleriyle anlatılır. Avrupa’nın kendine sömürgeler yaratması, malları için yeni pazarlar oluşturması ise “Büyük avcılarla kaplan dişi ve pazar toplayan / kadınlarını ve çocuklarını azar azar toplayan” (59) dizelerinde ifadesini bulur. İpek ve Baharat yollarının önemini kaybetmesiyle bu ticaret yolları üzerinde yaşayan halkın işsiz kalmasının Celâlî isyanlarıyla ilişkisini kuran pek çok kaynak vardır ve Uyar, “Bir okşamaydı koca gözlü Akdeniz’in rüzgârı /zeytinleri karartırdı bir Celâlî’nin hassas topukları” (61) dizeleriyle bunu da dile getirir. “Papazlar, krallar ve Avrupa’nın bütün kopukları / gökleri sevmenin ve gülleri sevmenin ülkesine vardı” (62) dizelerinin Haçlı Seferleri’ne gönderme yaptığını söylemek yanlış olmaz.

“baharat yolu”nu yapıttaki devrim izleğine ekleyen, “Neyin varsa gitti gidecek kadir bilmez metropollere / şimdi ananasa, bibere, daha sonra petrolere” (59) beytinden sonraki beş beyitte hazırlık ve devrim motiflerinin görülmesidir. Bu beyitlerden ikisi *Divan*’ın ilk şiiri olan ve halka devrim çağrısı yapılan “münacat”ta da kullanılan beyitlerdir. “Sonunda yeniden geldiler, ekmek ve şirkettiller / çok uzak gittiler, Baharat Yolu’nun sonuna gittiler” (61) şeklindeki beyit ise, Uyar’ın 1970’de bir halk devrimi izleği yaratmak için geçmişi nasıl kullandığını ortaya koyar.

Yüzyıllar önce ananasa ve bibere giden bugün petrole gitmektedir, dün Haçlı ordusu olarak gelenler bugün şirketler olarak gelmiştir. Bütün bunlar yapıtta, tarih boyunca “değişerek” tekrar eden birtakım yapılar, “geçmişin yankılanan yanılgıları” olarak kurgulanmıştır. “yokuş yol’a” şiirinde Osmanlı’nın sözde egemenliğindeki Yemen’le Türkiye’nin “sözde” egemenliğindeki Muş-Tatvan yolu paralelliği de bu bağlamda hatırlanmalıdır.

*Divan*'ın tarihsel içeriği açısından önemli şiirlerden biri de “SÂDÂBÂD'a kaside”dir. Kemal Bek bu şiirde “Osmanlı toplumsal yaşamında Avrupa'ya dönüşün simgesi olan ‘Lâle Dönemi’ çağrıştırılmaktadır: Toplumsal yaşamda, gerçek bir dönüşümdür bu dönem ve şair, şiirinin bütün beyitlerinde bu (olumlu) dönüşümü vurgulamaktadır” der (231). Uyar'ın bu şiirde Lâle Devri'ne yoğunlaştığı saptaması doğrudur, ancak bu devre karşı olumlu bir yaklaşımı olduğu söylenemez. Uyar, Lâle Devri şairi olarak bilinen Nedim'i ve şiirlerinde bu devri çokça işleyen Yahya Kemal Beyatlı'yı metinler arasılık yoluyla olumsuzlar. Uyar'ın, yenilik hareketlerinin salt İstanbul'la sınırlı kalmasına getirdiği bir eleştiri olarak okunabilecek şu beyit, tezin dördüncü bölümünde işlenen merkez-çevre kopukluğu sorunsalı için de değerlendirilecektir: “bahar hep bir anı sanılır nerde olsa gerçektir aslında / İstanbul mesirelerinde ve Muş'ta aynıdır tadı” (65).

Şiirde, “hazır bulunanlar” tamlamasıyla kodlanan bir öznel grubu vardır. Lirik ben'in şiir boyunca kendisini bu öznelardan ayırdığı görülür. “hazır bulunanlar davranıp saatlerini kurdular bahara / ey diriliş sana kurulmuş saatlerim kanadı” (64), “avlananlar ağaç budayanlar sularınız bir ırmakta / yavaşça geldim durdum beklediklerim kanadı” (64), “hazır bulunanların hepsi evet dediler el bağladılar / benim hepsinin üstünde iliklenmeyen düğmelerin kanadı” (65) beyitlerinde, kendisini Sâdâbâd'da avlanıp ağaç budayarak eğlenen, olup bitene el pençe divan durup alkış tutan bir topluluğun karşısında konumlayan muhalif ses duyulmaktadır. Stanford Shaw, *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye* adlı yapıtında Sultan III. Ahmet ile Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın son on iki yıllık yönetimini kapsayan Lâle Devri'nde (1718-1730) yaptırılan Sâdâbâd kasırlarını, sarayları, bahçeleri, heykel ve çeşmeleri anlatır. “Boğaziçi ve Haliç çevresindeki topraklar padişah tarafından akrabalarına ve yönetici sınıf üyelerine dağıtılarak buraları

zenginler için yerleşim bölgeleri oldular. Sarayları ve köşkleri çevreleyen bahçelerde Osmanlılar birbirleriyle lüks yarışına girdiler” (287). Prof. Dr. Münir Aktepe ise, “XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Kâğıthane ve Sa’dâbâd” başlıklı yazısında, Kâğıthane mesiresi ve Sâdâbâd eğlencelerinin uzun sürmediğini, bazı devlet adamlarına ve bunların yaşayışlarına karşı halk arasında oluşan isyanların pek çok kişinin ölümüne neden olduğunu yazar (93). 28 Eylül 1730’da Patrona Halil isyanı sırasında Sâdâbâd büyük hasar görmüş, buradaki köşkler, saraylar ve heykeller yıkılmıştır (93). Stanford Shaw, isyan hakkında şunları yazar:

Patrona Halil ve beş arkadaşı Bayezid Camii önünde padişah ve sadrazamın Sünnî topraklarını dinsizlere vererek Şeriat’ı çiğnediklerini ileri sürdüler. Çevrelerine bir kalabalık toplayınca Et Meydanı’ndaki yeni yeniçeri kışlasına yürüdüler. Bu yürüyüş sırasında yüzlerce sivil ve asker de kendilerine katılmışlardı. Sadrazama gücenik olan ulema sınıfı ve diğerleri isyanı destekledirler. Damat İbrahim Paşa ile arkadaşlarının başını istediler. (293)

“SÂDÂBÂD’a kaside”, halk ayaklanmasıyla biten bir dönemin anlatılması açısından *Divan*’ın izleğine uygundur. Uyar, bu ayaklanmayı ve sonundaki yıkımı olumlayacak herhangi bir dize kurmamıştır. Ancak “kanadı” redifi, “sahici mi o elinde tuttuğun kartal kanadı / sen tuttun acıdan benim ellerim kanadı” beytinde geçen “kartal kanadı” tamlaması, isyanı çağrıştıran öğeler olarak yer alır. Çünkü elde tutulan, acıtan ve kanatan kartal kanadı “hançer” metaforu olarak da okunabilir. Kemal Bek, şiirin ilk altı beytini kapsayan “tanıdı” redifli bölümünde doğanın değişmesinin ve buna paralel olarak da anlayışın değişmesinin, sonraki on bir beyitten oluşan “kanadı” redifli bölümde ise aşk acısının anlatıldığını söyler (234). Bek’in

“kanadı” redifli bölüm için söyledikleri kabul edilemezdir. Çünkü “hazır bulunanlar”a yöneltilen eleştiriden, Nedim ve Yahya Kemal’in olumsuzlanmasından, İstanbul Muş denliğini kuran muhalif söylemden çıkarılacak birincil sonuç “SÂDÂBÂD’a kaside”nin, Batılılaşma, lüks/sefa/eğlence ve Patrona İsyanı’yla belleklere kazınan Lâle Devri’nin bir çeşit değerlendirmesi olduğudur.

#### A. “salihat-ı nisvandan Saffet Hanımefendi’ye”

Salihat-ı nisvan, Ferit Devellioğlu’nun *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*’inde, “dindar, iffetli, temiz müslüman kadınlar” olarak tanımlanmakta (917), Saffet (Safvet) ise saflık, temizlik, paklık anlamlarıyla yer almaktadır (910). Şiirdeki anlatıcı ses böyle bir kadının sesidir ve kapanmış bir çağın olaylarını karmaşık bir biçimde anlatır.

salihat-ı nisvandan Saffet Hanımefendi’ye

- 1- hatırlarım bir akşam bir yokuşa durmuştum  
iri atlarınız macardı dantelleriniz alman
- 2- ne göksuda bülbül dinlemek ne abdülhak şinasi bey  
ıplık bir sevgi geçerdi arasına içimden o zaman
- 3- siz ne zaman öldünüz allahaşkına yani ne zaman  
kirli karlar bile erimemişti haber yoktu nisandan
- 4- rüştü paşaydı deli rüştüye çıkmıştı adı osmanlı ordusunda  
o zaman hamitti padişah kocamın bıyıkları kocaman
- 5- o günlerde her şey akıp giderdi biz de şaşardık  
hürriyet meşrutiyet otuzbir mart falan filan
- 6- gemiler de öyle boğazdan aşağı boğazdan yukarı  
bıyıklarını burardı umursamazdı paşa kocam o zaman
- 7- rüştü paşaydı sakallıydı belki sadece sakallıydı  
ki sakallar geçmişinde herhalde bir orman

- 8- bir oğul bir kız iki gelin bir damat isviçre lozan  
nasıl ağladığımı ben bilirim bir yangının ardından
- 9- uykularım bölünüyor artık şu konağı bekliyorum  
söyle ey muhabbet kuşunun tüyü söyle ölüm ne zaman
- 10- hep bir şeylere baktım bir şeyleri korudum kızdım  
kızgındı haremi vardı sakallıydı rüştü paşa o zaman
- 11- hatırlarım bir akşam bir yokuşa durmuştum  
iri atlarınız macardı dantelleriniz alman
- 12- bahriye nazırı tevfik paşa mütarekeler filan  
dünya nasıl çekilirdi ayaklarımın altından
- 13- annemin sonsuz giysileri bir telâşı bileyen tramvay  
ben ne güzel çocuktum yalnızlıkların ardından
- 14- yeniköyde bir yalı fatihde evler ayışıklı bir zaman  
rüştü paşaydı adı Yıldız'da ve dömekede kahraman
- 15- herkes ne zaman ölür elbet gülünün solduğu akşam  
aldım anlayamadım öldüm anlayamadım almadığım akşam
- 16- daha önce hiç ölmedim temmuzum ve incilerimle  
göksuyu ışıklarla teşrif ettiğimiz akşam
- 17- ne zaman gülüm solar ne zaman deniz ne zaman akşam  
ne zaman gemilerdi ne zamandı paşa kocam
- 18- artık başucum dinlendirir bir şamdanın süsünü  
söyle ey göksu akşamı hafız burhan ölüm ne zaman
- 19- mevlûtlar okunur dalgalar kalır bir geminin ardından  
öldüm ben saffet hanımefendi salihat-ı nisvandan (67-69)

Kemal Bek, “Turgut Uyar’ın *Divan*’ında Gelenek ve Şiir” başlıklı yazısında bir başyapıt olarak kabul ettiği bu şiirin, kendisinden önce gelen “meclis-i mebusan’a” adlı şiir gibi öykülemeli bir şiir olduğuna değinir ve eski bir İstanbul hanımefendisinin yaşamına duyarlı bir bakış olduğunu söyler (237). Kemal Bek’in Saffet Hanım’la “meclis-i mebusan”ı birlikte düşünmesi ince bir dikkat olmakla birlikte bir eksikliği de içinde taşır. Çünkü bu iki şiiri bir arada tutan, öykülemeyen

önce devamlılıktır. “meclis-i mebusan’a”nın, “ve kıralmış bıyıklı ve osmanlı kocalar” dizesiyle, “bitti kurtulmadık şimdi ses yok hatırlayın / bir kadın sesi, olmamış bir yaz akşamını resimleyen” (66) şeklindeki son beyti Saffet Hanım’ı ve anlatacaklarını hazırlar.

Kemal Bek, “Şiirdeki anlatım uygulayımı, bütünüyle ‘bilinçakışı’ uygulayımıdır” diyerek bu tekniğin daha çok akıl melekeleri yerinde olmayan bunalımlı kişilerin iç dünyalarını anlatmak için kullanılan çağdaş bir teknik olduğuna değinir (238). Saffet Hanımefendi’nin, kendisinden çok önce ölmüş olan hayatını anlatmak için daha iyi bir yol bulunamayacağını söyleyen yazar, şiirin dizelerini son derece kesin ifadelerle yorumlar. Saffet Hanımların atlarının Macar cinsi olduğunu, Alman dantelleri kullandıklarını söyler ve bunu Saffet Hanım’ın varlıklı bir aileye mensup olması şeklinde değerlendirir. “ne göksuda bülbül dinlemek ne abdülhak şinasi bey” dizesini Saffet Hanım’ın o zamanlar hiçbir şeyi umursamamasına bağlar. Yazarın şiir üzerine yaptığı şu yorumlara da katılmak mümkün değildir:

Kocası kocaman bıyıklı, Hamit’in ordusunda Deli Rüştü Paşa adıyla anılan zabıtmış. Yıllar yılları kovalamış. Hürriyet ilan edilmiş, 31 Mart olayı olmuş. Sonra işgal ve *gemiler de öyle boğazdan aşağı boğazdan yukarı*. Paşaysa bu durumu umursamadan bıyıklarını burarmış. Rüştü Paşa gür sakallıymış. (Cumhuriyetten sonra) oğulları ve kızları İsviçre’ye, Lozan’a yerleşmişler. (237)

“salihat-ı nisvandan Saffet Hanımefendi’ye” adlı şiirin, büyük oranda tarihsel göndermeler içerdiği açıktır, ancak bu göndermeler hakkında konuşabilmek için şiirin ayrıntılı bir çözümlemesini yapmak gerekir. Öncelikle, şiirdeki fiilleri bir tabloda toplamak, anlatılanların hangi zamana ait oldukları konusunda fikir

verecektir. Şiirdeki fiillerden 10’u geçmişe ait hikâye bileşik zamanı, 10’u geçmiş zaman, 8’i geniş zaman ve 2’si şimdiki zaman kipleriyle çekimlenmiştir. İki de, “uykularım bölünüyor artık şu konağı bekliyorum / söyle ey muhabbet kuşunun tüyü söyle ölüm ne zaman” şeklindeki 9. beyitte geçen şimdiki zaman kiplerinden anlaşıldığı üzere anlatıcı şimdiki zamandadır, ancak şiir geçmişte yaşanmış olayların hikâyesi biçiminde görünür.

<b>Beyit</b>	<b>Hikâye bileşik Zamanı</b>	<b>Geçmiş Zaman</b>	<b>Geniş Zaman</b>
1	durmuştum		hatırlarım
2	geçerdi,		
3	erimemişti	öldünüz	
4	çıkmişti		
5	giderdi şaşardık		
6	burardı umursamazdı		
7			
8			bilirim
9			
10		baktım korudum kızdım	
11	durmuştum		hatırlarım
12	çekilirdi		
13			

14			
15		aldım anlayamadım(x2) öldüm	ölür
16		ölmedim	
17			solar
18			dinlendirir
19		öldüm	okunur kalır

“Öldüm, ölmedim, öldüm” kararsızlığını yaşayan Saffet Hanımefendi’nin ölü ya da diri olduğu kesinlenemez, ancak ısrarla “hatırlarım (x2), bilirim” demesine karşılık büyük bir hafıza buhranı içinde olduğu açıktır. Şiirde on kere tekrarlanan “ne zaman” sorusu da, anlatıcının hatırlama sorunu olduğunun göstergesidir. Dört kere tekrarlanan “o zaman”a karşılık 14. beyitte geçen ve geçmişin yeterince aydınlık olmadığını ifade eden “ayışıklı bir zaman” tamlaması bu görüşü destekler. Öyleyse Saffet Hanım’ın, anlattığı olayların zamanlarını, kişilerini birbirine karıştırma olasılığı çok yüksektir. Bu durumda Rüştü Paşa’nın Saffet Hanım’ın kocası olduğu söylenemez. Nitekim şiirde Rüştü Paşa “sakal” kelimesiyle kodlanırken Saffet Hanım’ın kocası “bıyık” kelimesiyle kodlanmıştır. “rüştü paşaydı deli rüştüye çıkmıştı adı osmanlı ordusunda / o zaman hamitti padişah kocamın bıyıkları kocaman” şeklindeki 4. beyitle, “rüştü paşaydı sakallıydı belki sadece sakallıydı / ki sakallar geçmişinde herhalde bir orman” şeklindeki 7. beyitte bıyık ve sakal kelimeleriyle ayrılan iki farklı kişi olduğu saptanabilir. 6. beytin 2. dizesinde “bıyıklarını burardı umursamazdı paşa kocam o zaman” denilirken, 10. beytin 2.

dizesinde “kızgındı haremi vardı sakallıydı rüştü paşa o zaman” denilmektedir.

Şiirdeki kişilikleri ve çerçevelenen zamanı tespit edebilmek için tarihsel göndermesi olan kelime ve kelime gruplarını öbeklemek faydalı olacaktır.

1. { macar atlar, alman danteller, göksuda bülbül dinlemek, Abdülhak Şinasi Bey }
2. { rüştü paşa, osmanlı ordusu, hamitti padişah, Yıldız’da ve dömekede kahraman, meşrutiyet, otuzbir mart, mütarekeler, bahriye nazırı tevfik paşa }
3. { gemiler boğazdan aşağı boğazdan yukarı, hürriyet, isviçre lozan, hafız burhan }

Beyitlerde adı geçen kişiler ve olaylar, yukarıda verilen fiil tablosuyla birlikte düşünüldüğünde kimin hangi zamana ait olduğu açıklık kazanır. Meselâ, Hafız Burhan anlatıcı sesin şimdiki zamanındadır. Hikâyelenen zamana ait kişi ve olaylarınsa büyük oranda II. Abdülhamid dönemine (saltanatı 1876-1909) ait olduğu görülür. Yukarıdaki üç betimleme öbeğini değerlendirmek şiirin derin yapısını kavramak açısından önemlidir.

1. Macar atlar, Alman danteller, Göksu’da bülbül dinlemek ve Abdülhak Şinasi Bey’den oluşan birinci betimleme öbeği, Tanzimat Dönemi’yle başlayan Batılılaşma düşüncesinin yaşam pratiklerine yansıyan simgelerini içerir. Macar atlar, Alman danteller ve Göksu gezmeleri dönemin üst sınıflarının tüketim alışkanlıklarını ve yaşam tarzını yansıtır. Abdülhak Şinasi Bey’in, Abdülhak Şinasi Hisar (1883-1963) olduğu açıktır. Yazarın, *Fahim Bey ve Biz* adlı yapıtının kadın karakterinin adı Saffet’tir ve bu yapıtla şiir arasında metinler arası bağlantılar vardır. Şiirdeki anlatıcı sesin bir hatırlama (zaman) problemi olduğu yukarıda söylenmişti. Şiirde sürekli tekrarlanan “ne zaman, o zaman” ifadeleri ve hafıza buhranını yansıtan “ayışıklı bir zaman” tamlaması *Fahim Bey ve Biz*’in genellikle şu tarz cümlelerle başlayan bölümleriyle ilişki kurar: “Bu daima güneşe uyan bir saatin kullanıldığı, onun battığı anın tam on iki sayıldığı ve akşam ezanı başladı mı

saatlerin on ikiye ayar edildiği zamanlardı” (25). “Bu, meşrutiyetin ikinci ilâniyle başlamış bir ‘teşebbüsi şahsî’ modasının devam ettiği, o vakte kadar devlet kapısına bağlanıp bir maaşla geçinmeyi dileyen birçoklarının bu havaya uydukları ve artık refahlarını devlet kapılarının dışında aramaya heves ettikleri zamanlardı” (46).

Yirmi iki kısa bölümden oluşan *Fahim Bey ve Biz*’de, “zamanlardı” diye biten bir paragrafla başlamayan bölümlerse “Ben o zamanlar”, “Aradan zaman, bir hayli zaman geçti”, “Ben de uzun bir zaman içinde” gibi cümlelerle başlar.

Süha Oğuzertem’in, “Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar’ın Sözlü Yazı Serüveni” başlıklı makalesi, Uyar’ın şiiriyle bu yapıt arasındaki bağlantıları anlamak ve şairin Abdülhak Şinasi Hisar’ın yapıtıyla neden ilişki kurduğunu kavramak için önemli değerlendirmeler içerir. Oğuzertem, Hisar’ın hemen hemen bütün kitaplarını çocukluk döneminden şairane anılar tarzında kaleme aldığını aktarır. “Çöküş dönemi İstanbul aristokrasisinin dünya görüşü, günlük yaşantısı, hal ve hareket tarzı hakkında bilgi edinmek isteyenler Hisar’ın yapıtlarında bu üst tabakadan birinin bakış açısını bulacaklar, o perspektiften sunulmuş bu antropoloji hazinesi karşısında büyüleneceklerdir de” diyen Oğuzertem, Hisar’ın Türkiye’nin modern yaşantısına, onun “adileştiğini” söylemek dışında bir ilgi göstermediğini belirtir. Oğuzertem’e göre, “Hisar’da geçmiş, bellek aracılığıyla bölünmeden bugüne taşındığı, yani zaman bilinci farklılaşmamış bir süreklilik gösterdiği için modernleşmenin getirdiği geçmişten kopma ve şimdiki zamana değer verme anlayışına rastlanmaz” (115). Oğuzertem, bazı eleştirmenlerin Hisar’ın yapıtlarını “hatıra” kategorisine sokma eğiliminde olduklarını söyler (117) ve bu yapıtlarda en sık karşılaşılan kelimelerin “hülya”, “hayal”, “hafıza”, “hatıra” olmasını modern-öncesi bir edebiyat görüşüyle ilişkilendirir. Bu kelimelerin çağrıştırdığı deneyim ufkunu romantik şair Coleridge’in fantezi ile imgelem arasında yaptığı ayrımla ele

alan Oğuzertem, “Okurlar, Hisar’ın yapıtlarında amaçlananın belleğin fantezili kullanımını aracılığıyla zaman ve mekândan kurtulma olduğunu bilirler” der (118-19). Uyar’ın “salihat-ı nisvandandır Saffet Hanımefendi’ye” şiirini değerlendirmek açısından bir başka önemli bağlantı ise, Oğuzertem’in, Hisar’da en sık rastlanan iki zaman kipinin, -mişli geçmiş ve geniş zamanın hikâyesi olduğunu (124) ve bu kullanım sayesinde yazarın yapıtlarındaki gizemli, büyülü atmosferi elde ettiğini söylemesidir (126).

Şiirin fiil yapısını geçmiş zamanın hikâyesi ve geniş zaman kipleriyle çekimlenmiş fiillerin oluşturduğu yukarıda söylenmiş, anlatıcının şimdiki zamanda yaşamasına karşın şiirde şimdiki zamanda çekimlenmiş yalnızca iki fiil olduğu belirtilmişti. Saffet Hanım’ın ağzından geçmişin hikâyelenmesi sırasında zamanların, kişilerin birbirine karışması, Oğuzertem’in, Hisar’ın yapıtları için söylediği “gizemli, büyülü atmosferi” sağlamakta, Saffet Hanım’ın geçmişte yaşayan ve şimdiki zamanla ilgilenmeyen bir karakter olduğunu göstermektedir. Naci Çelik’le yaptığı söyleşide, “Benim Saffet Hanımefendi’nin kişiliğinde, eski yaşayışa özendiğim elbette düşünülmemelidir. Ben bir bozukluğu, bir çalkantıyı, bir gel-giti yazmak istedim” (394) diyen Uyar’ın, bu gel-giti yazarken Abdülhak Şinasi Hisar’ın, *Fahim Bey ve Biz* adlı yapıtından büyük oranda yararlandığını, bu yapıttaki genel havayı, zaman algısını, yine bu yapıttan gelen bir karakter olan Saffet Hanım’la birlikte şiirini kurmakta kullandığı açıktır. Süha Oğuzertem’in de yazısında belirttiği gibi, “son Osmanlı” sayılabilecek Hisar (116), modern zamanlarda yayımladığı kitaplarında, o zamanların olaylarını değil de geçmişte kalmış bir yaşamı işlemiş, *Boğaziçi Mehtapları*, *Geçmiş Zaman Fıkraları*, *Boğaziçi Yalılarında Dair* adlı kitaplarında imparatorluğun son dönemlerini yaşayan İstanbul’u ve üst sınıfları anlatmıştır. Bu yüzden, Türkiye’nin sol aydınlarının genellikle

muhafazakar buldukları Hisar, çöküş dönemindeki olayları yazmak isteyen Uyar'a, Oğuzertem'in, "Çöküş dönemi İstanbul aristokrasisinin dünya görüşü, günlük yaşantısı, hal ve hareket tarzı hakkında bilgi edinmek isteyenler Hisar'ın yapıtlarında bu üst tabakadan birinin bakış açısını bulacaklar" yorumuyla örtüşen bir perspektif sunmuştur. Uyar'ın bu perspektifle neleri anlattığı ise daha çok ikinci betimleme öbeği ile açıklık kazanacaktır.

2. İkinci öbekte yer alan Rüştü ve Tevfik Paşalar için yaptığımız araştırmalar sonucunda şiirdeki çerçeveye uyan bir bilgiye ulaşılamamıştır. Osmanlı ordusunda "adı deli rüştüye" çıkan bir Rüştü Paşa'ya ve bahriye nazırı olmuş bir Tevfik Paşa'ya rastlanmamıştır. Sultan Abdülhamid'in notlarından oluşan *Siyasi Hatıratım* adlı yapıtın "Sultan Abdülhamit'in Hayatı" başlıklı girişinde, "Abdülhamit cülûsu sırasında 'Kanun-u Esasî (anayasa) yi teşhir etmiş, bir Meclis-i Umumî ve bir 'Kanun-u Esasî'nin vükelâ meclisinde tetkikini istemişti. Kanun-u Esasî münakaşaları Sadrazam Rüştü Paşa'nın istifasına sebep olur" (15) yazmaktadır. Abdülhamid dönemi başlamadan önce sadrazamlık görevini yürüten (Mütercim) Rüştü Paşa'nın şiirdeki Rüştü Paşa olduğunu iddia edecek özel bir veri yoktur. Şiirde adı "mütarekeler"le anılan Tevfik Paşa ise mütareke döneminde maliye nazırlığı yapmış olan Mehmet Tevfik Biren'i akla getirir. Biren'in anıları, Arma Yayınları tarafından, "*Bir Devlet Adamının*" *Mehmet Tevfik Beyin (Biren) II. Abdülhamid, Meşrutiyet ve Mütareke Devri Anıları* adıyla iki cilt olarak yayımlanmıştır. Ancak Mehmet Tevfik Bey de bahriye nazırlığı görevinde bulunmamıştır. Tarihte bu adları taşıyan pek çok paşalar olması bir yana, şiir tarihsel gerçekliklerle tam olarak örtüşmek gibi bir amaç gütmeyiz. Burada temel alınması gereken, II. Abdülhamid'le ilgili olan göndermelerin tutarlılığıdır. Meşrutiyet ve Abdülhamid'in düşmesinde payı olan Otuzbir Mart olayları şiirde

anlatılan dönemi netleştirdiği gibi, “Yıldız ve dömekede kahraman” ifadesi de Abdülhamid’le doğrudan bağlantı kurar. Necdet Sakaoğlu, padişahların yaşamlarını anlattığı *Bu Mülkün Sultanları* adlı kitabında, Abdülhamid’in vaktinin nerdeyse tamamını Yıldız Sarayı’nda geçirdiğini belirtir ve şöyle yazar:

Dolmabahçe Sarayı’nı, kendisinden önceki iki padişahın burada tahttan indirilmiş olmaları yüzünden güvenli bulmuyordu. Çok iyi korumaya alınan, pavyonlar ve çalışma büroları eklenen Yıldız Kasrı’na çekildi. [...] Kendisini âdeta Yıldız’a hapseden II. Abdülhamid, dışarı çıkmıyor; yılda iki kez, bayram namazı için Beşiktaş’taki Sinan Paşa Camii’ne iniyor, bir kez Ertuğrul istimbotuyla denizden Topkapı Sarayı’na Hırka-i Şerif ziyaretine gidiyor, Cuma selamlıkları ise sarayın önüne yaptırdığı Hamidiye Camii’nde düzenleniyordu. (478-79)

Aynı dizenin devamında geçen “dömekede kahraman” ifadesi ise II.

Abdülhamid döneminde yaşanan 1897 Osmanlı Yunan Savaşı’yla ilgilidir. Cezmi Eraslan’ın *Doğruları ve Yanlışlarıyla Sultan II. Abdülhamid* adlı çalışmasında söz konusu savaşın başlangıcı ve gelişimiyle ilgili ayrıntılı bilgi verilir. Kitapta geçen şu cümleler dizide adı anılan Dömeke’nin tarihteki yerini anlamak açısından önemlidir: “Mevziî savaşılarından sonra harbin kaderini belirleyen mücadele Dömeke’de oldu. 17 Mayıs’ta Ethem Paşa ve Kurmay Başkanı Seyfullah Paşa’nın gayretleri ile Yunanlılar yenilip Dömeke zaptedildi. Artık Osmanlı ordularına Atina yolu açılmıştı” (43). Eraslan, Yunanistan’ı almak için bu zaferin askeri engelleri ortadan kaldırdığını, ancak bu sefer de siyasi engellerin ortaya çıktığını belirtir. Rus Çarı ve diğer devletler Abdülhamid’den savaşı durdurmasını isterler ve Abdülhamid bu baskılara dayanamayarak anlaşmaya varır. Yazar, Abdülhamid’in isteklerini

gerçekleştirmeden mütareke yapmış olmasının tarihte bir hata olarak yorumlandığını söyler (43). Bütün İslâm âleminin şenlikler yaparak kutladığı bu zaferin sonunda Osmanlı devletinin hak ettiği kazancı almasına engel olunmuştur ve Eraslan'a göre, bunda Osmanlı'nın siyasi zayıflığı ile Abdülhamid'in Yunanlılarla savaşmak istememesi rol oynamıştır (44).

Bu bilgilerin ışığında Turgut Uyar'ın “Yıldız'da ve dömekede kahraman” diyerek biraz da alay ettiği Rüştü Paşa değil, olsa olsa II. Abdülhamid'dir. Şiir boyunca özel adların hiçbiri büyük harfle başlatılmadığı hâlde “Yıldız” büyük yazılmış ve “da” eki de yukarıdan virgülle ayrılarak kullanılmıştır. Yıldız'a yapılan bu vurgunun sebebi açıktır. “Yıldız'da ve dömekede” gösterilen kahramanlık, Abdülhamid'in suikast korkuları ve siyasi çekingenlikleriyle tezat oluşturmaları bağlamında ironik sayılabilecek ifadelere dönüşür. Rüştü Paşa'nın adının geçtiği nerdeyse her dizede sakallarıyla birlikte anılması, “ki sakallar geçmişinde herhalde bir orman” dizesiyle birlikte, Osmanlı sultanlarının gür sakallarına, İslâm dini ve halifelik nosyonlarına göndermede bulunduğu gibi Abdülhamid döneminde bir hayli zarar gören ormanları da çağırıştırır.

Daha önce Saffet Hanım'ın anlattıklarıyla bağlantılı olduğu belirtilen “meclis-i mebusan'a” adlı şiirin ilk beyti, “aldım bir kânunusâniyi bir güzel inceledim / rüstem paşa kanunuesasi ve şair nedim” (66) şeklindedir. Şiirin geri kalan kısmında “meclis-i mebusan'a” adıyla ilişkilendirilebilecek bir veri yokmuş gibi görünür. İçeriğini de tarihsel olaylardan çok gündelik hayata ait basit bir öykü oluşturur. Şiirdeki “meclis-i mebusan” ve “kanunuesasi” kelimeleri “salihat-ı nisvandan Saffet Hanımefendi'ye” şiirindeki pek çok kelime gibi, Abdülhamid dönemine göndermelerdir. Kemal Bek, “meclis-i mebusan'a” için, “Resmi tarih'e bir karşı çıkış mıdır bu şiirde işlenen? Şiir ‘Kânunusâni’ ile ‘Kanunuesasi’

arasındaki ses benzerliğinden doğan sözcük oyununa ve birbirleriyle, ikisi de insansal oluşları dışında hiçbir ilgi bulunmayan anlam karşıtlığına dayanır” yorumunu yapar (235) ve şiirdeki konunun bu iki sözcüğün karşıtlığından çıkarıldığını söyler. “Kanunuesasi: resmîyet; resmi tarih; Kânunusânî: Ocak ayının eski adı; resmîyete gelmeyen ay”dır (235). Şiirde resmi tarihe bir karşı çıkış olduğunu söylemek aşırı yorum olacaktır, ancak kanûn-ı esâsî yerine kânûn-ı sâni'nin incelendiği 1.beyitte ince bir alay ve eleştiri olduğu açıktır. “aldım bir kânunusânîyi bir güzel inceledim / rüstem paşa kanunuesasi ve şair nedim” şeklindeki beyitte adı anılan Nedim'in (1681-1730) yaşadığı dönem düşünülürse Meclis-i Mebusan ve kanûn-ı esâsî'den çok önceye rastladığı görülür. Bunun da Saffet Hanım'ın zamanları ve dönemleri birbirine karıştıran bir kişilik olarak kurgulanmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Şiirin devamında İstanbul'dan bahsedilmesi Nedim'in İstanbul için yazdığı meşhur kasideyi hatırlatır. “Der-Vasf-ı Sa'd-âbâd u İstanbul Der-Zımn-ı Medh-i İbrahim Pâşâ” adlı kaside “Bu şehri Sitanbul ki bî-misl ü behâdur / Bir sengine yekpare Acem mülki fedâdur” beytiyle başlar ve İstanbul'un her köşesini, her yapısını över (Nedim Divanı 22). Osmanlı tarihi boyunca payitaht olarak yüceltilen İstanbul'un karşısına Uyar, şiirin 2. beytinde “meyyit yokuşu alaturkası ve pera düzmecesi” dizesini koyarak eleştirisini sürdürür. Ayrıca şiirin, “ve kıralmış bıyıklı ve osmanlı kocalar / alıp gelirlerdi geceyi bir şarkıcının sesinden” (66) beytinde de şarkı formunun usta şairi Nedim “şarkıcı” olarak anılır. Kanûn-ı esâsî yerine kânûn-ı sâni'nin inceleniyor olması, bir çeşit önemsememe, ciddiye almama vurgusu taşısa da, baskın olarak Abdülhamid'in tahta çıkarken ilan ve kabul ettiği Kanûn-ı esâsî'nin geçersiz kılınması, Meclis-i Mebusan'ın kapatılması ve Abdülhamid'in uzun süreli “istibdad” yönetiminin başlamasıyla ilişkilendirilmelidir.

“bozkır tayfasıdır” adlı şiirin 2. beytinde “pederim bahriye tayfası hamidiye salgınında / öldü. anam da öldü bense tâ şurdan geldim” (72) denilir. Bu beyitte geçen “hamidiye” kelimesi yine Abdülhamid’i işaret eder. Sultanlar, yaptırdıkları mimari eserleri ya da benzeri hizmetleri adlandırırken çoğunlukla kendi adlarını kullanırlar. Meselâ Abdülmecid’in yaptırdıkları “mecidiye”, Mehmed Reşad’ın yaptırdıkları “reşadiye” diye adlandırılır. Necdet Sakaoğlu, Abdülhamid’le ilgili yazdığı bölümde, “II. Abdülhamid adına İstanbul’da ve başka kentlerde ‘Hamidiye’ ön adlı –örneğin Hamidiye Suyu, Hamidiye mektebi vb- birçok çeşme, cami, kışla, okul vardır. Kalıplı bir fes formuna da Hamidiye denilmiştir” der (486). Sonra daha ayrıntılı olarak ele alınacak olan “bozkır tayfasıdır” adlı şiirde kırsaldan (çevre) kıyıya (merkeze) gelen biri anlatılır. Bu da Abdülhamid’le ilgili bir başka konuyu, doğu sorununu gündeme getirir. “yokuş yol’a” adlı şiiri çözümlerken Doğu sorununa değinilmiş, sorunun ne kadar eskilere dayandırıldığı üzerinde durulmuş ve “Muş-Tatvan yolu”na dikkat çekilmişti. “bozkır tayfasıdır” şiirinde anılan “Hamidiye” kelimesinden yola çıkıldığında ve şiirin “talihsiz gün dönümü, kuzeye göçen lâle derler / ben doğudan güneyden yani ben burdan geldim” denilen 4. beytindeki güney ve doğu kelimelerinin işaret ettiği bölge düşünüldüğünde Hamidiye Alayları’ndan da söz etmek gerekir.

Cevdet Ergül, *II. Abdülhamid’in Doğu Politikası ve Hamidiye Alayları* adlı kitabında, II. Abdülhamid’in 1890’ların başında ülkedeki Kürt potansiyelini itaat altına almak için yeni bir yapılanma içinde olduğunu ve Hamidiye Süvari Alayları’nı kurduğunu yazar (9). Ergül, Hamidiye Alayları’nın kuruluş amacını, “bir türlü denetim altına alınamayan Kürt göçebe aşiretlerinin kontrol edilmesini sağlamak gibi gerekçelerle açıklayan” tarihçiler olduğunu söyler (44). İmparatorluğun, üzerinde etkili olamadığı, düzenli vergi ödemeyen aşiretlerin

yaşadığı bu bölgelerde Ermenilerin masonluk faaliyetleri de sorun yaratmaktadır ve Rusya'nın bölgeyi istila etme tehlikesi vardır. Ergül, Hamidiye Alayları'nın kuruluş amaçlarını şöyle özetler:

Akınlarda aşiret güçlerinden faydalanmak ve memleketi korumak-askere alınamayan (bu görevden muaf) aşiretleri kendi içinde oluşturulacak bir disiplin yapısıyla "Aşiret Alayları" halinde örgütlemek, merkezi otoriteyi tesis etmek; Doğu Anadolu'da Devletin etkin olabileceği yeni bir sosyo politik denge oluşturmak; Ermeni faaliyetlerini engelleyip, Müslüman halkla Ermeniler arasında güç dengesini tesis etmek, İngiliz politikasından bölgeyi korumak, Pan-İslamizm politikasını yürütmek. (47)

Abdülhamid'e bağlı olarak uzun süre etkinlik gösteren Hamidiye Alayları, Cumhuriyet'ten sonra da bir süre devam etmiştir. Ergül'ün yazdığına göre, "II. Abdülhamid, Kürtler'in asırlarca ihmal edildiğini gündeme getirerek, onları İslâm birliği siyaseti içinde yoğrularak kendisine 'Kürtlerin babası' dedirtircesine güven duygusunu topluluk üzerinde iyice hissettirmiştir" (94). Yazar, Hamidiye Alayları'nın kuruluşunun 1878 Berlin Antlaşması'nın "Çerkes ve Kürtlere emniyet, Ermenilere ıslahat" öngören 61. maddesine uygun olarak gerçekleştiğini belirtir (45) ve kitabın tamamında Abdülhamid'in bu uygulamasının kardeşlik, İslâm, barış gibi kavramlar üzerinde odaklandığını söyleyerek Abdülhamid'i över. Bu bağlamda "yokuş yol'a" adlı şiire geri dönmek anlamlı olur. Devletin, ülkenin doğu bölgelerinde etkili olamadığını ifade eden "Muş-Tatvan yolunda güllere ve devlete inanırsan / eşkıyalar kanar kötü donatımlı askerler kanar" beyti ve "padişahlar ve Muşlar kanar" ifadeleri açıklık kazanır.

3. betimleme öbeği, boğazda seyreden gemiler, hürriyet, İsviçre Lozan ve Hafız Burhan'dan oluşur, çünkü bunlar daha sonraki dönemleri temsil ederler. Boğazdaki gemiler işgal altındaki İstanbul'u, hürriyet bağımsızlık savaşını ve İsviçre – Lozan ise 1923 yılında İsviçre'nin Lozan şehrinde imzalanan Lozan Barış Anlaşması'nı anlatmaktadır. Bu anlaşmada, ülke sınırları, azınlıklar, kapitülasyonlar, savaş tazminatları, borçlar ve boğazlar hakkında önemli kararlar alınmıştır. Bu öbek bağlamında değerlendirilmesi gereken boğazların durumudur. Lozan anlaşmasında boğazlardan gemilerin serbest geçişi kararı alınmış, Türkiye etkisiz kılınmıştır. Bu durum 1936 Montrö Boğazlar Sözleşmesi'ne kadar böyle kalır. “gemiler de öyle boğazdan aşağı boğazdan yukarı” dizesi bu bilgiyle okunabilir. Hafız Burhan ise yine Cumhuriyet döneminin en ünlü gazelhanı olarak, şiirin anlatıcısının kavrayamadığı şimdiki zamanı, yani Cumhuriyet dönemini temsil eder. Bu dönemi yaşadığı hâlde sürekli geçmişi anan Saffet Hanım, modern dönemleri yaşadığı hâlde sürekli geçmişi anlatan Abdülhak Şinasi Hisar'la buluşmuş olur.

## **B. Tipikleştirme, Homoloji ve Örtüşme Bağlamında II. Abdülhamid Dönemi**

Turgut Uyar birtakım toplumsal sorunlar üzerine şiirler kurarken, neden II. Abdülhamid dönemine yoğun göndermelerde bulunmuştur? Bu soru, “tipikleştirme”, “örtüşme”, ve “homoloji” kavramlarından yola çıkarak yanıtlanabilir. Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat* adlı yapıtında, 19. yüzyılda “ideal” tip kavramının “önemli karakterler, temel güçler ve insan doğasının en derin katmanları’ olarak görülen kahramanlar için” kullanıldığını söyler (82). Daha sonra kavrama yeni gerçekçilik öğretileriyle bağdaştırılan ve Marksizm'de etkili olan farklı bir yorum getirilmiştir. “Bu yorumda ‘tipik’ bir

karakterin ya da durumun tam ‘temsilcisi’ ya da bütün ‘özelliklerini’ taşıyan-çok daha genel bir gerçekliği yoğunlaştıran özgül bir kişilik anlamında kullanılır” (82). Toplumsal gerçekliğin dinamik bir süreç olduğundan ve tipikleştirmeye yansıtılanın da bu hareket olduğundan söz eden Williams, Marksizm’e uyan “tipiklik” anlamında, özgül bir biçimde belirli bir tipte dış vurulan toplumsal ve tarihsel gerçekliği oluşturan sürecin temel alındığını söyler (83). Bu anlamda Saffet Hanım’ın, oldukça olaylı bir dönem olan II. Abdülhamid dönemini, karmaşa, kimlik bunalımı, çöküntü gibi duygular bağlamında yansıtan bir tipiklik’i olduğu söylenebilir. Williams, Frankfurt Okulu ve Marksist yapısalcıların yapıtlarında görülen ve “tip” sözcüğünün bir anlamıyla ilginç bağlantıları olan “örtüşme” ve “homoloji” kavramlarına yer verir (83). Örtüşmelerin, farklı özgül pratiklerdeki benzerlikler olduğunu ve benzeyişlerden çok andırışmalar biçiminde görüldüklerini söyler (84). Yaşam bilimlerinde geliştirilmiş bir kavram olan homoloji ise köken ve gelişmedeki örtüşme olarak tanımlanır. Genel homoloji, bir uzvun genel bir tipte ilişkisi; seri homoloji, ilişkili bağlantı düzeyler; özel homoloji ise organizmanın bir bölümünün başka bir organizmanın başka bir bölümüne karşılık olmasıdır. Andırışmayı, görünüş ve işlevdeki örtüşme olarak tanımlayan Williams, bu kavramların toplumsal ve kültürel çözümlemelere uygulanabileceğini, ancak bu uygulamanın andırışmalı bir uygulama olduğunu söyler (85). Örtüşme ve homolojiye dayalı kültürel çözümleme için yazarın ekledikleri şunlardır:

Değişik özgül pratikler arasında benzeyiş ve andırışmalar genellikle bir süreç içinde tikel biçimlerden genel bir biçime doğru yönelen ilişkililerdir. Yerdeğiştirmiş bağlantılar ve *eşdeğer yapılar* görüşü doğrudan gözlemlenebilir süreçten çok etkin bir biçimde tamamlanmış tarihsel ve toplumsal yapısal çözümlemeye dayanır. Bu

tür çözümlemede genel bir biçim belirginleşmiştir ve bu biçim özgül durumları yalnızca içerikte değil (belki de bütünüyle içerik dışında) özgül ve özerk ama sonuçta ilişkili biçimlerde kendini gösterir. (85)

Örtüşme ve homolojinin özgül ilişkiler olarak ortak kökenleri olan gerçek toplumsal ilişkilere örnek olduklarını ve tipik olanın biçimleri olarak değerlendirilebileceklerini yazan Williams (85), bu kavramlarla yapılacak bir çözümlemenin bilinen bir toplum yapısından ya da bilinen bir tarih hareketinden yola çıktığını söyler (86). Yazara göre, araştırmacı kültürel çalışmalarda bu hareketin ya da yapının örneklerini araştırabileceği gibi, örtüşmenin çok basit bir yansıtma düşüncesini belirttiği durumlarda, toplumsal düzen, bu düzenin ideolojisi ve kültürel biçimleri arasındaki biçimsel ya da yapısal homoloji araştırmasına da yönelebilir (86).

Sultan II. Abdülhamid döneminin çalkantılı bir dönem oluşu, demokratik bir ortam yaratma çabaları, meclis-i mebusan'ın açılıp kapatılması, I. ve II. Meşrutiyet'in ilanı, Otuzbir Mart Olayı ve Abdülhamid'in bugünün ortalama aydınının kafasında "istibdad" kelimesiyle yazılı olması Uyar'ın bu dönemi Cumhuriyet Türkiye'sindeki bazı olaylar ve yapılarla ilişkilendirdiğini düşündürür. Bernard Lewis, "Türkiye'de Demokrasi" başlıklı yazısında, demokratikleşme hareketlerini Abdülhamid dönemiyle başlatır. 1860-1870 Genç Osmanlıların anayasal hareketine, Meşrutiyeti ilan etme koşuluyla tahta çıkan Abdülhamid'in, kısa bir süre sonra meclisi feshedip 30 yıllık istibdad dönemine girişine değinir. Lewis 1908 Jön Türk devrimi için şunları söyler:

Türkiye'de Jön Türkler nerdeyse en başından itibaren hem ülke içindeki anlaşmazlıklarla, hem de dış ülkelerin müdahalesiyle mücadele etmek zorunda kaldılar. 1914'te savaş çıktığı sırada Jön

Türk rejimi, alayağı edip yerini aldığı geleneksel –bu yüzden de bir ölçüde sınırlı- otoriter rejimden daha baskıcı ve daha yıkıcı bir otokrasi haline dönüşmüştü” (13).

Abdülhamid’in Meşrutiyet’i ilan ederek verdiği özgürlüğü kısa bir süre sonra geri alması ve tek kişilik “keyfi”, “baskıcı” yönetimine dönmesi bu bağlamda önemlidir. Kurtuluş Kayalı, *Ordu ve Siyaset 27 Mayıs-12 Mart* adlı yapıtında, Türkiye’de özgürlüklerin tepeden geldiği, belli bir mücadele sonucu gerçekleşmediği için başka müdahalelerle ortadan kaldırılmalarının doğal olduğunu söyler. “Dolayısıyla 12 Mart’ta, 1961 Anayasası ile getirilen özgürlüklerin sınırlandırılmasına da tarihsel etkiler çerçevesinde bakmak gerekmektedir” diyen Kayalı, Batılılaşma hareketinin başından beri verilen özgürlüklerin zaman içinde sınırlandırılmasına, 1908’de İttihat ve Terakki’nin gerçekleştirmeyi amaçladığı özgürlükleri ortadan kaldırmaya yönelik hareketleri örnek verir (201). Uyar’ın toplumsal yapılarıdaki, kültürel olaylardaki örtüşme ve homolojileri fark ettiği ve fark ettirmeye çalıştığı açıktır.

Konunun, şiir bağlamında İkinci Yeni şiirinin ve dolayısıyla Turgut Uyar şiirinin içinde doğup geliştiği Demokrat Parti dönemiyle de ilişkisi kurulabilir Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*’nda İkinci Yeni’nin toplumsal ortamını anlatırken şu cümleleri kurar: “Bu ortamın temel özellikleri ‘baskı ve bunalım’ sözcükleriyle özetlenebilir. Onun için Birinci Yeni gibi İkinci Yeni’ye de ‘baskı ve bunalım’ şiiri denilmiştir. (Aynı deyim, dikta altında oluşan Abdülhamit döneminin Servet-i Fünun, İttihat ve Terakki Fırkası döneminin Fecr-i Âti şiiri için de kullanılabilir” (56). Bezirci’nin 50’li yıllar için söylediği bu sözler 1970’de yayımlanan *Divan* için erken gibi görünür. Oysa Uyar, dönemin çoğu sanatçısı gibi bu ortamda şekillenmiştir ve 50’ler gibi 60’lı yıllar da toplumsal ve siyasi olaylar açısından oldukça hareketli geçmiştir. Şairin şiir serüvenini sürdürdüğü bu yılların baskıcı,

sansürcü, gazeteler kapatan, şair ve yazarları kovuşturmaya uğratan yapısı

Abdülhamid döneminin baskıcı ve sansürcü yapısıyla örtüşür.

Son olarak, yapıt boyunca devrime hazırlanan halkın bir eylem içinde betimlendiği “gemi gemi” adlı şiirde geçen “ey yaşlı gemi ey en sağlam ey külhan ey gelen / bir güzel örnek getir canterburry piskoposuna” (85) beytine bakmak gerekir. Canterbury piskoposluğu, Hristiyanlık aleminin en yetkili mercilerinden biridir ve İngiltere ile birlikte düşünülmelidir. “gemi, gemi” şiirinde, gelen bir gemiden, onun bozuk pusulasından, düzmece hesaplarından ve taşınamayacak kadar ağır bir yükü olduğundan bahsedilir. Öncelikle şiirin adının “gemi, gemi” oluşu, şiirin iki ayrı gemiye odaklandığını düşündürür. 11. beytin “kim vardı bir gün ahşap gemilerle Mısır’a” dizesi, Canterbury piskoposu’yla temsil edilen İngiltere bağlamında Osmanlı’nın Mısır sorununa işaret eder.

Sultan Abdülaziz zamanında başlayan Mısır sorunu Abdülhamid döneminde yeniden alevlenmiştir. Stanford Shaw, İngiltere’nin Mısır’ı işgalini anlatırken İskenderiye limanındaki İngiliz ve Fransız gemilerine halkın gösterdiği tepkiden bahseder. Limandaki filoları gören halk galeyana gelip sokaklarda bulunan birkaç yabancıyı öldürmüştür. Bu olay üzerine İngiliz filosu komutanı Amiral Seymour olayların durdurulması için bir ultimatom yayımlar, ancak ultimatom dikkate alınmayınca şehri bombardımana tutar (242). Bir dizi olay sonucunda İngiltere, Mısır’ı işgal eder ve ülke üzerindeki egemenliğini yetmiş yıl sürdürür. Süleyman Kâni İrtem, *Osmanlı Devletinin Mısır Yemen Hicaz Meselesi* adlı yapıtında, halkın İskenderiye limanındaki gemilere tepkisinin nedenini şöyle anlatır: “İngiltere ile Fransa Mısır maliyesini, dolayısıyla Mısır idaresini müşterek idare-konominom altına almışlardı” (52). Sonuçta Fransız gemileri limanı terk eder ancak İngiliz filosu kalarak işgali gerçekleştirir.

“gemi, gemi” şiirinde geçen “gemi”lerden birinin, Canterbury piskoposu ve Mısır’a giden gemilerden yola çıkılarak İngiliz gemileri olduğu söylenebilir. Diğer “gemi” ise 1967, 68 ve 69 yıllarında birçok öğrenci hareketine neden olan Amerikan 6. filosunu çağırıştır. Bu geminin, “bir güzel örnek getir canterburry piskoposuna” dizesiyle ilişkisi ise İstanbul limanında kaldığı sürece halkta tepkilerin oluşması, sokaklarda çıkan olaylarda çok sayıda öğrencinin, polisin ve yabancı askerlerin yaralanmasıdır. Mısır halkı, ülkelerinin idaresine ortak olamaya çalışan İngiliz ve Fransız gemilerine karşı nasıl bir tavır takındıysa, Türkiye’nin pek çok şehrindeki halk da emperyalist bir gücü temsil eden 6. filoya karşı benzer bir tavır gösterir. Elbette bunlar çağrışımsal niteliği ağır basan değerlendirmelerdir ve şiirdeki ipuçları bu değerlendirmeleri kesinlemeye yetmez. Ancak burada önemli olan, Uyar’ın *Divan*’daki şiirleri yazdığı yıllarda yaşanan eylemleri çağırıştırırken geçmişteki benzer eylemlere de atıfta bulunduğunu kavramaktır. Şairin, tarihsel olayları şiirine taşırken homolojik yapılardan, birbirini andıran durumlardan yola çıktığı, toplumsal/kültürel çözümlemeler yapmak için örtüşmeleri kullandığı “Canterbury piskoposu” tamlamasıyla da pekişir. Uyar bu tamlamayı da Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Fahim Bey ve Biz* adlı yapıtından almıştır. Canterbury piskoposu Hisar’ın yapıtının “Küçük Ev ve Dünya Haberleri” başlıklı bölümünde şöyle geçer:

en uzakta geçmiş şeylerin bile, [...] ister biz buz kütesine çarparak batan gemi Titanik olsun; taşan nehir ister Mississippi ve çekilen nazır ister Sinyor Crispi olsun; bir kamyon altında ezilen baş ister radyum kâşifi Mösyö Curie’nin kıymetli kafası, vaiz ve nasihat eden zat ister Canterbury başpiskoposu olsun; bütün hâdiselerin içlerinden nasıl birbirleriyle alâkalı ve derinden nasıl birbirlerine bağlı olduklarını izah edermiş”. (33)

Nitekim Uyar, Naci Çelik'in, "Son yılların hikâye ve romanlarında da görülen tarihsel boyutlardan günümüze paralellik kurma çabası sizce hangi hesaplaşma düşüncesinden doğmuştur?" sorusuna şu sözlerle cevap verir: "Söylediğiniz bu çabayı bir hesaplaşma olarak düşünmüyorum ben: Çok gecikmiş bir bilinçlenme... Kurulmasına çalışılan da paralellik değil, bir kendini bulma, kendini bir konuma, bir tarihsel konuma yerleştirme çabası. Tanzimat'la girdiğimiz büyük alanış, şimdi buluyor tepkisini bana kalırsa" (395). Bu cümlelerde Uyar, dönemler arasında bir paralellik kurduğunu reddederek yapıtındaki tarihsel göndermelerin bir bilinçlenmeden, kendini tarihsel bir konuma yerleştirme çabasından kaynaklandığını söyler. *Divan*'da öncelikle biçim yoluyla vurgulanan "süreklilik" ve bu süreklilik içinde tekrarlayan olayların, eş işlevli birtakım yapıların işaret edilmesi Uyar'ın, "gecikmiş bir bilinçlenme", "kendini bir tarihsel konuma yerleştirme çabası" sözleriyle uyuşur ve bunun "tarihsel boyutlardan günümüze paralellikler kurma" şeklinde değerlendirilmesinde bir sakınca yoktur.

### **C. Tarihin Biçimle İlişkisi**

Uyar, *Divan*'ın tarihsel göndermeler içeren şiirlerinde biçimi, farklı dönemlerdeki eşdeğer yapıları gösterecek bir ayna gibi kullanmıştır. Raymond Williams'ın dediği gibi, homolojik çözümlenmelerde genel bir biçim belirginleşir ve bu biçim özgül durumları yalnızca içerikte değil, belki de bütünüyle içerik dışında, özgül ve özerk ama sonuçta ilişkili biçimlerde gösterir (85). Uyar için *Divan* şiirinin biçimi bu ilişkiyi kurmanın aracıdır, çünkü bu biçimin kendisi tarihtir ve tarihsel göndermelerin yoğun olmadığı şiirlere bile tarihsel bir boyut kazandırır. Doğan Hızlan'ın "yokuş yol'a" adlı şiir için yaptığı saptama bu bağlamda önemlidir. Hızlan, "Bana kalırsa bu şiir *Divan* anlayışında yazılmasaydı bu kadar etkileyici

olmazdı ya da tarihi perspektif kazanmazdı. Çünkü şiirin biçimi ona bu özelliği kazandırmıştır” der (77). Uyar’ın yapıt boyunca kullandığı bazı kelimeler de söz konusu etkinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Biçim ve kelimelerle yaratılan bu etki, Hilmi Yavuz’un “Nâzım: Aşma ve Avangard” başlıklı yazısındaki “geleneksellik etkisi” kavramsallaştırmasından yola çıkarak değerlendirilebilir. Yavuz bu yazısında, Nâzım Hikmet’in, “Bir gerçek alemde gördüğün ey Celaleddin, heyula filan değil / Uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı illet-i ula filan değil / Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin en muhteşemi; / ‘Suret hemi zıllest...’, filan diye başlayan değil” rubaisini ele alır. Rubaide ateist ve materyalist bir dünya görüşünün dile getirildiğini söyleyen Hilmi Yavuz, “bu Dünya görüşü, rübainin vezniyle değil, şiirde kelimelerle üretilen geleneksel bir ritme söylenmiştir” der (61). Yavuz’a göre, şiirde geçen “illet-i ula”, “suret hemi zıllest” gibi Arapça ve Farsça kelimeler, metinler arasılık bağlamında rubaiyi geçmişteki semiyotik pratiğe eklemlenmekte, hem de bir “gelenek etkisi” üretmektedir (61). Yavuz, Nâzım Hikmet’in şiirinin, yazınsallığını bir ideolojik tekrardan değil bir formel alışkanlıktan aldığını belirterek, Terry Eagleton’ın, “Edebiyat yapıtı, tarihin derin izlerini tastamam edebi yönüyle ortaya koyar, yüksek düzeyde bir toplumsal belge olarak değil” şeklindeki sözlerini alıntılar (61).

Turgut Uyar’ın *Divan*’ında geçen “darülbedayi”, “Rüstem Paşa, “Osmanlı ordusunda adı deli Rüştü’ye çıkan Rüştü Paşa”, “teşrinievvel” gibi kullanımların Yavuz’un kavramsallaştırmasıyla “gelenek etkisi” değilse bile, “tarihsellik etkisi” yarattığı söylenebilir. Biçim de aynı şekilde tarihsellik etkisi yaratan bir araca dönüşür.

## BÖLÜM IV

### GÖÇEBE *DİVAN*: TOPLUMSAL VE EDEBÎ DÜZLEMDE MERKEZ-ÇEVRE KOPUKLUĞU

*kentlerin yani düzenin geliştirilir bir sevdası  
 oysa biliriz ne şu iyidir ne bu iyidir  
 (dikilitaşlar'a 29)*

*Divan*'daki halk devrimi izleğinin düşünsel çerçevesini kuran konuların başında gelen merkez-çevre kopukluğunun biçim ve içerik bağlamında bir incelemesini yapmak, yapıtta biçimin hangi amaçla araçsallaştırıldığını saptamak için önemli veriler sunacaktır. Turgut Uyar, *Divan* şiiri biçimiyle halk türkülerini, İstanbul'la Muş'u, sarayla bozkırı bir arada kullanıp karşı karşıya getirirken toplumsal ve edebî düzlemde merkezle çevreyi denkleştirmek ya da merkezi öne çıkarmak çabası içinde görünür. Şairin bu çabayı yazınsallaştırırken nasıl bir yol izlediği ve biçimin çevreyi temsil edecek bir araç haline getirilmesi üç başlık altında ele alınacaktır.

#### A. Payitaht İstanbul'a Karşı Bozkır ve Göçebeler

Osmanlı İmparatorluğu tarihinin büyük bir bölümünde siyasi, kültürel ve ticari merkez konumunda olan İstanbul'un, *Divan* 'da olumsuz ifadelerle anıldığı, merkezî otoriteyi simgeleyen saraya karşı çevreyi simgeleyen kelimelerin, merkezin karşısında çevreyi öne çıkarmak amacıyla kullanıldığı göze çarpar. "çağrılmış'a"

şiiirinde kıırda unutulmuş bir Konyalı adamdan söz eden şair (10), “ormanın uğultusu eşittir kentin uğultusuna, belki fazladır bile kentin şusuna busuna” (gemi, gemi 83) dizeleriyle, kentin ayrıcalıklarını “şu bu” şeklinde önemsizleştirerek ifade eder. Uyar, “SÂDÂBÂD’a kaside”, “meclis-i mebusan’a” adlı şiiirlerinde, Lâle Devri şairi olarak anılan Nedim’e göndermelerde bulunur. Nedim’in saraya yakınlığıyla tanınan bir şair olması, pek çok şiiirinde Sadabad’ı ve İstanbul’un güzelliklerini anlatması bu göndermelerin sebebini oluşturur. “SÂDÂBÂD’a kaside”yi “bahar hep bir anı sanılır nerde olsa gerçektir aslında / İstanbul mesirelerinde ve Muştta aynıdır tadı” (65) beytiyle bitiren Uyar, İstanbul’la Muş’u bahar bağlamında denk görür. Aynı şiiirin 6. beytinde geçen “İstanbul’un öyledir baharı, çaresiz alkış tuttular” dizesinde, İstanbul’u saltanat şehri olarak şiiirlerine taşıyan ve şehrin çeşitli semtlerine gazeller yazan Yahya Kemal Beyatlı’ya göndermeler vardır. Yahya Kemal’in “Erenköyü’nde Bahar” şiiirinde geçen “İstanbul’un öyledir bahârı” ve “Mâhurdan Gazel” şiiirinde geçen “Halk-ı Sa’dâbâd iki sahil boyunca fevc fevc / Va’de-î teşrifine alkış tutarken dûrdan” beytindeki (34) “alkış tutmak” ifadelerini alıp “İstanbul’un öyledir baharı, çaresiz alkış tuttular” (63) şeklinde bir dizeye dönüştürür. Sahil boyunca sıralanan Sâdâbâd halkının, şiiirde anlatılan güzelin gelişine tuttuğu alkış, “çaresiz alkış tuttular” denilerek olumsuzlanır.

Baharın İstanbul’da ve Muş’ta aynı olduğunu söyleyen Uyar, kırsalda yaşayan insanlarla kentte yaşayanları da karşı karşıya getirecek bir terminoloji kullanır. Kitabın tamamında ayrı ayrı şiiirlerde geçen ve merkezle çevreyi ayıran mekân ve kişiler bir tabloda gösterilebilir:

	<b>Merkezle İlgili</b>	<b>Çevreyle İlgili</b>
<b>Mekânlar</b>	saray, kervansaray, zindan, kent, medrese, çarşı, metropol, büyük şehir, İstanbul, Sadabad, başkentler, pera,	kasaba, köy, tarla, bozkır, yayla, çöl, Muş, Konya, sokak, kır, orman, dağ, çayır
<b>Şahıs ve Kurumlar</b>	Padişah, kraliçe, sultan, soylu, şövalye, asker, Saffet Hanımefendi, Rüştü Paşa, Tevfik Paşa	ırgat, Konyalı, eşkıya, Celâlî, Cahil Beşir, Hasan, Hüseyin, savaşçılar

Şerif Mardin, “Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri” başlıklı yazısında, 19. yüzyıldan önce Osmanlı İmparatorluğu’nda temel karşı karşıya gelmenin tek boyutlu olduğunu ve her zaman merkezle çevre arasındaki bir çatışma olarak ortaya çıktığını söyler (38). Bu çatışmanın çeşitli nedenleri üzerinde duran Mardin, öncelikle imparatorluğun “bölük pörçüklüğünü” ele alır. “Osmanlı İmparatorluğu, miras yoluyla geçen bir bürokrasi ve feodal beylikler tarafından değil de merkezden denetlenen bir ordu kurmakta başarı göstermişti, ama Osmanlı toplumu bu çerçevenin içine kolayca girip oturmuyordu” diyen yazar, imparatorluğun bazı bölümlerinde imparatorluk-öncesi soylular sınıfının hâlâ güçlü bir soy sop zincirlerinin olmasını, özerk güçlerinin temellerini hatırlatabilen dinsel tarikatlerin bulunmasını, çok sayıdaki etnik ve dinsel grupları bu bölük pörçüklüğün sebepleri arasında sayar (39). Mardin’e göre, Osmanlı

taşraları din sapkınlıklarına, kargaşa çıkararak tarikatlara, mesih olduğunu öne sürenler ve imparatorlukta hak iddia edenlere uygun bir yer olduğunda, çevre, ayaklanmaların çıkış noktası olma görevini yerine getirir ve bütün bunlar merkezin göz yumduğu bir yerelcilik denetiminde olur. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu başa çıkılmaz örgütlenme işleriyle baş başa kalmış, imparatorluk genişledikçe karşılaşılan yeni toplumsal kurumlarla, yerel törelere yasallık tanıyarak etnik, dinsel, bölgesel özelliklere yönelik merkezsel olmayan bir uzlaşma sistemiyle ilişki kurmuştur. Mardin, bu gevşek bağların işe yaradığını gören Osmanlı'nın daha kapsamlı bir bütünleştirmeye girişmediğini ve bu yüzden merkezle çevrenin birbirleriyle çok gevşek bağlar içinde bulunan iki ayrı dünya olduklarını söyler (40). Yazar, bu toplumsal parçalanmışlıkla birlikte Sultan ve resmi görevlileri ile Osmanlı Anadolu'sunun yapısı arasında ortaya çıkan karşı karşıya gelmeden söz eder. Müslüman olmayan azınlık gruplar içinden küçük yaşta alınıp Müslüman yapılarak yeteneğine uygun bir görev için yetiştirilen bu görevliler, "kul sistemi"nin bir parçası olurlar ve vergi ödememek gibi bazı ayırt edici statüleriyle halktan ayrılırlar (40-41). Mardin'in merkez-çevre kopukluğu bağlamında ele aldığı diğer nedenler ise, merkezin askeri bir yapıya sahip oluşu (42), resmi görevlilerin ekonomiyi ve toplumu denetim altına alma iddiası (43) ve eğitim farkından kaynaklanan kültürel kopukluktur (44).

Uyar'ın *Divan*'da vurguladığı merkez/çevre kopukluğunun en önemli yanının kültürel kopukluk olduğu söylenebilir. Rauf Mutluay'la yaptığı söyleşide, "Şiirin, 'halkın kendi değerleri kullanılmadan' halka açılmasının mümkün olabileceğini sanmıyorum. Bu yüzyıllardan bu yana sürüp gelen bir yığın sorunla birlikte eğitimdeki eşitsizliğe bağlanabilir" (6) diyen Uyar, "cahil beşir'e" şiirinde Beşir'in cahilliğini tam anlamıyla yansıtan bir söylem kullanarak kırsal kesimdeki

insanın eğitimsizliğini vurgular. Serbest müstezat görüntüsü verilmiş “cahil beşir’e” şiiri, anlamın son derece basit olması yönünden kitaptaki diğer şiirlerden ayrılır. Beyitlerinin çoğunlukla doldurma olmasıyla mani, türkü formuna yaklaşan şiirin son tam beyti “Beşir, Beşir, bir gün olur her şey değişir” (32) mesajını ve umudunu taşır. Haydar Ergülen, “İki Şiirden” başlıklı yazısında, Beşir’in her türlü farkında oluşun dışında yaşadığı için kendini Uyar’a tam anlamıyla teslim etmiş olduğunu söyler (46). Ergülen’e göre, ‘Beşir’i ‘Beşer’ diye okumak ve çoğalan bir umuda katılmak da mümkündür (47). Şerif Mardin, “Çevre, resmi düzenin okumuş ve yetişmiş üyelerinin yararlandığı eğitim kurumlarının ancak birinden, yani dinsel öğretim kurumlarından yararlanabiliyordu. Bundan ötürü çevrenin, büyük çeşitlilik gösteren kendi karşı-kültürünü geliştirmesine şaşmamak gerekir” der (44) ve “cahil beşir’in” bildiği her şeyin adı yeşildir.

Şerif Mardin, köylü halkın saray, siyaset ve resmi görevlilere nasıl baktığına yönelik olarak şunları söyler:

Osmanlıların en güçlü olduğu ve koruyucu çaba olarak Sultan imgesinin elle tutulur bir ekonomik gerçeklik taşıdığı sırada bile saray, resmi görevliler ve siyaset, halk takımının uzak durduğu ürkütücü şeylerdi. *Siyaset* sözcüğü Türkçede, *yönetim sanatı, bilgisi, siyaset* anlamına geliyor bugün; ama daha eski resmi dilde *siyaset*, devlet nedenleri yüzünden verilen ölüm kararı anlamına da geliyordu. 1968 ve 1969’da gerçekleştirilen bir araştırma, köylüler için, siyaset sözcüğünün taşıdığı anlamlardan birinin hâlâ bu olduğunu ortaya koymuştur. (45)

Yönetici sınıfa ölüm korkusuyla bakan çevre halkının, imparatorluğun gerileme döneminde resmi görevliler tarafından talan edildiklerini söyleyen Mardin,

bu görevlilerle çevre halkının, özellikle de ağır vergiler altında ezilen köylüler arasındaki ilişkinin “doğu despotizmi” niteliği gösterdiğini belirtir (47) ve Osmanlı çevre’sinin merkezden yabancılaşmasının kentsel biçiminin 1730’da Patrona isyanı denilen olayla İstanbul’da ortaya çıktığını ekler (48).

Yazarın bütün bunlar arasında özel bir durum olarak gördüğü göçebelerin durumu ise Turgut Uyar’ın “bozkır tayfasıdır” adlı şiiri bağlamında ayrı bir önem taşır. Devletin çevredeki göçebelerle uğraşmasının yerel bir rahatsızlık olduğunu söyleyen Mardin, göçebelerle kentlerde oturanlar arasındaki karşıtlığın, Osmanlı aydınının kafasındaki, “uygarlığın kentle göçebelik arasındaki bir çekişme olduğu” ve göçebeliğe ilişkin her şeyin küçümsenmekten başka bir işe yaramadığı” şeklindeki kalıp düşüncüyü doğurduğunu savunur (39). Ama buradaki asıl vurucu sav Mardin’in şu sözlerinde aranmalıdır:

Göçebe ve yerleşik halk arasındaki bu temel kopukluğun bir kalıntısı, yerleşik tarım yapılan on üç ilin istatistik verilerinin, toplumsal yapısının ve başlıca sorunlarının, hayvancılığa dayalı ekonominin ve göçebeliliğin kalıntılarının geçerli olduğu dört ildeki verilerle, yapıyla ve sorunlarla keskin bir karşıtlık içinde bulunduğu doğu Türkiye’de bugün de hâlâ görülür. (39)

Mardin’in bu sözleri, Uyar’ın 1960’ların sonunda var olan toplumsal sorunları *Divan*’da tarihsel süreçleriyle birlikte ele aldığı tezini destekler. Köylülerin hızla kente göç ettiği, işçi ve öğrenci hareketlerinin hız kazandığı 1960’lı yılların Türkiye’sini değerlendiren kaynaklara bakıldığında, büyük kentlerle kırsal alan arasındaki ve kentlerin merkezleriyle çevreleri arasındaki kopukluğun sürdüğü görülür. “bozkır tayfasıdır” başlıklı şiir de, bozkırdan kıyıya doğru bir göçü anlatır.

bozkır tayfasıdır

- 1- ben denizi şimdi gördüm çünkü bozkırdan geldim  
kervankıran bozkır'dan, o bozkırdan geldim
- 2- pederim bahriye tayfası hamidiye salgınında  
öldü. Anam da öldü bense tâ şurdan geldim
- 3- yetmiş gün filan yürüdüm gece gündüz durmadan  
kıyıya bugün vardım ama bak çok yorgun geldim
- 4- talihsiz gündönümü, kuzeye göçen lâle derler  
ben doğudan güneyden yani ben burdan geldim
- 5- şimdi sen şaşırırsın bir lâleye bakınca, ben  
zordayım kan taşıyım yenerim ordan geldim
- 6- beni hiç beklemezdin şimdilerde, öyleydin zaten  
ama artık kıyıdayım, işte bak birden geldim (72)

Şiirdeki yer ve yön adlarına eklenen ayrılma, yönelme, kalma belirten durum ekleri izlendiğinde şiirde bir yolculuk olduğu ve “kuzeye göçen lâle” ifadesini kullanan şairin, bu yolculuğu göç olarak tanımlandığı görülür.

<u>Ayrılma</u>	<u>Yönelme</u>	<u>Kalma</u>
bozkırdan (x3)	kıyıya	kıyıda
ordan şurdan burdan	kuzeye	
doğudan güneyden		

Yukarıdaki şemaya göre, yolculuğu yapan bozkır insanının yola tek bir yerden çıkmadığı açıktır, sonunda varılan yer ise “ama artık kıyıdayım” cümlesiyle belirtilmiştir. 1. tekil kişi ağzından yazılmış olsa da, şiirin “ordan, şurdan, burdan, doğudan, güneyden”, “kıyıya, kuzeye” göçen insanları konu edindiği görülür.

Stanford Shaw, *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye* adlı çalışmasının 1. cildinde yer alan “Osmanlı Toplumunun ve Yönetiminin Dinamiği” başlıklı bölümde toplumun sınıflarını ve yaşam alanlarını anlatır. Padişahın

uyrukları arasında en ayrıcalıklı olanların, askeri hizmetten ve kırsal kesimde yaşayanların ödemek zorunda oldukları vergilerden ve çalışma yükümlülüklerinden muaf olan kentliler olduğunu söyleyen Shaw, “kırsal kesimde yaşayanlar kentlere göç etmek ve kentlerde yaşamak için sürekli baskı yapıyorlardı. Ancak bu tür bir göç, ekonomiyi bozacağından ve yönetici sınıfı tarımdan elde ettiği vergi gelirinden yoksun bırakacağından bu durum sıkı bir denetim altında tutulmaktaydı” der (192). Shaw’ın bu sözleri Uyar’ın şiirini değerlendirmek için önemli bir kaynaktır. Çünkü şiirde kıyıya ulaşmış bir bozkır insanı vardır, yani göç gerçekleşmiştir. Shaw’ın yazdığına göre, Osmanlı’da yol yapımı ve onarımı, kale ve liman yapımı, mal taşımaları, madenlerin işletilmesi ve kervanların korunması gibi çeşitli görevler alan bozkır göçebeleri (192-93), artık kıyıda talihsiz bir lâle olmaktan kurtulmayı deneyeceklerdir.

Uyar’ın, kervankıran bozkırdan gelen göçebesi, babasını “hamidiye salgınında” yitirdiğini söyler. Yapılan araştırmalar sonucu, tarihte “hamidiye salgını” adıyla anılan bir olaya rastlanmamıştır. “salihat-ı nisvandan Saffet Hanımefendi’ye” adlı şiiri çözümlerken, “hamidiye salgını” tamlaması, Abdülhamid’in kurduğu Hamidiye Alayları ile ilişkilendirilmiştir. Uyar’ın, Abdülhamid’in doğuyla ilgili politikalarını uygulamakta kullandığı bu alayların Kürt aşiret reisleri arasında ilgi görerek yaygınlaşmasını bir salgın olarak yorumladığı düşünülebilir. Şerif Fırat, *Doğu İlleri ve Varto Tarihi* adlı kitabında, doğu illerinin geniş yaylalarında yaşayan aşiretlerin Osmanlı padişahlarından, en çok da Sultan Abdülhamid’den zulüm gördüklerini söyler (37). “Sultan Hamit, dağlı Türklerin Kormanço şubesinde 36 süvari Hamidiye alayı teşkil etmiş, bu alayları Alevî aşiretlere saldırtmıştır” diyen Fırat, Sultan Hamit’ten aldıkları paye, rütbe, silâh ve selâhiyetle deliren Hamidiye alaylarının, Kızılbaş Türklerin mal ve

canına kastedip bunların köylerine saldırdıklarını, yıllarca ardı arkası gelmeyen akınlar olduğunu ve çok kan akıtıldığını yazar (37). Fırat'ın anlattıklarına göre Alevî Kürtler, Sünnî Kürtlerden kurulan alaylara kırıdırılmıştır. Öyleyse, kıyıya göçen bozkır insanının babasını böyle bir salgında kaybettiği düşünülebilir. Babanın bahriye tayfası olması Hamidiye adlı Osmanlı gemisini de akla getirir. Ancak bu, Uyar'ın “Hamidiye” kelimesini geniş bir tarihsel çağrışım alanı içinde kullanmak istemesinden kaynaklanmaktadır.

Şiirde sesi duyulan bozkır göçerinin annesi de yoktur, yorgun, talihsiz ve zordadır ama kıyıya varıp denizi gördüğünde “kan taşıyım yenerim” der. “Kan” ve “yemek” kelimeleri “bozkır tayfasıdır” adlı şiiri Uyar'ın *Divan*'ında temel izlek olarak belirginleşen halk devrimine bağlamakla kalmaz, Uyar'ın divan şiiriyle kurduğu ilişkinin değerlendirilmesi için de önemli veriler sunar. “bozkır tayfasıdır” adlı şiirdeki “kervan kıran” sözcüğü, halk arasında “sarı yıldız” ya da “mavi yıldız” olarak bilinen bir halk türküsüyle metinler arası bağlamda diyaloga girer. Ahmet Özdemir, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nin internet sayfasında yer alan yazısında bu türkünün hikâyesini anlatır. Yüzyıllar önce Halep'ten mal getirmekte olan Sivaslı kervancılar arasında, nişanlısına bir an önce kavuşmak isteyen bir delikanlı da vardır. Kervancılar bir handa uykuya dalmışken, bütün gece uyumayıp gökyüzüne bakarak, yola çıkmaları için kervancılar yön gösteren sarı yıldızın doğmasını bekleyen delikanlı, sonunda bir yıldız görerek “sarı yıldız, mavi yıldız!” diye bağırır. Kervancılar hazırlanıp yola çıkarlar ancak saatlerce yol aldıkları hâlde yıldızın kaybolmadığını, güneşin doğmadığını görüp şaşarlar. Delikanlının gördüğü, yalancı tan yıldızdır ve geri dönmek mümkün değildir artık. Kervankıran diye anılan yere vardıklarında şiddeti artan tipi yüzünden ölürlere ve o günden sonra sarı yıldız Kervankıran olarak anılır. Uyar'ın “bozkır tayfasıdır” şiirinde geçen

“kervankıran bozkır, talihsiz gündönümü, kuzeye göçen lâle” sözleri türküye göndermedir. “kuzeye göçen lâle”, Osmanlı şiirine lâlenin taşradan gelmesi bağlamında da önemlidir. Beşir Ayvazoğlu, “Lâle Devrinden Önce Lâle” başlıklı yazısında “Klasik şiirimizde XVI. yüzyıla kadar sözü edilen lâlelerin yabani türler olduğu muhakkaktır. Yabaniliklerinden, yani dağlarda, kırlarda yetişiyor olmalarından dolayı ‘taşralı’dırlar, usul erkân bilmezler” demektedir (109-10). “kuzeye göçen lâle’nin talihsiz gündönümü olarak tanımlanması lâle’nin taşradan merkeze göçünü de akla getirir. Taşradaki lâle, gelincik adıyla bilinen çiçektir, oysa Divan şiirinde XVI. yüzyıldan sonra bahsedilen gerçek lâlelerdir.

Uyar’ın, “yokuş yol’a” adlı şiirinde Yemen Türküsü’ne göndermeler olduğu belirtilmişti. “baharı bekleyen’e” adlı şiirin 10. beyti ise “sakiniz elimiz filan temiz baharı filan bekleriz / fincanı taştan oyarlar içine bade mi koyarlar” (38) dizelerinden oluşur. Uyar’ın, Nedim ve Yahya Kemal’in şiirlerine yaptığı göndermeler olumsuzlama amacı taşırken halk türkülerini olumlu bir kurucu öge olarak kullanması önemlidir ve biçimin değerlendirileceği bölümde bu konuya dönecektir.

## **B. Tasavvuf ve Heterodoksi İle Çevrenin Temsili**

Tezin 1. bölümünde “münacat”, “naat”, “çağrılmış’a” şiirlerini çözümlerken, bu şiirlerin dinsel bir bağlamda okunabileceği belirtilmiş, “münacat”ın bazı dizeleri yüzünden Allah’a yakarıştan çok “şathiye” niteliği taşıdığına, “naat”ın peygamberle ilişkilendirilmesinin zorlama bir okumayla mümkün olacağına değinilmiş, “çağrılmış’a” için Orhan Koçak’ın yaptığı “ikiz anlamlılık” yorumunun tasavvuf ve heterodoksi başlıkları altında ele alınacağı söylenmişti. “münacat”ta şairin seslendiği üçüncü tekil kişinin, şiirin “ey kim varsa orda o tek olanın adına çekin

kürekleri” denilen son beytinde 3. çoğul kişiye seslenmesi ve bunun “tek olan” adına yapılması, tasavvuftaki çokluk (kesret) ve birlikle (vahdet) ilişkilendirilebilir. Aynı durum bir araya gelmeye övgü olarak okunabilecek “naat”ta daha açık bir şekilde görülmektedir. Teklik ve çokluk bildiren kelimelerle kurulan şiir, tek tek durarak ayrılık yaratan insanların bir araya gelip birlik yaratması düşüncesi üzerine kurulmuştur. Şiirin son beytinde, bahçelerde kendini deren çiçeğin “tek haklı”ya sunulması bu yüzdendir. Uyar, Naci Çelik’in, “ ‘münacat’ ve ‘naat’ sizde, klâsik anlamında olduğu gibi, Tanrı’ya ve Peygamber’e yakarış değil. Ye neye övgü, neye inanış?” sorusuna, “Klâsik birtakım kavramların yer ve anlam değiştirmesine niye şaşmalı?” diyerek yine bir soruyla karşılık verir (393-94). Uyar, halkı bir devrim için birleşmeye çağırırken, fark, ayrılık ve zıtlık belirten “çoğulluk”la onun tersi olan “birlik” kavramlarını ikiz anlamlı kullanmış ve Divan şiiri geleneğinde şairlerin tasavvuf sistemiyle yarattığı ikincil anlam katmanını oluşturmuştur. “su yorumcularına II”de geçen “eririz tükeniriz, toplanır yaratırız. Bu bize aşktır” (26) dizesinde, toplanıp yaratmanın aşk olması, bu iki anlam katmanının buluşması açısından önemlidir.

Walter Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* adlı yapıtının “Tasavvufun ve Dinin Sesi” başlıklı bölümünde, “Osmanlı gazeli üzerine yorumlayıcı hiçbir çalışmada, gazelin dinî-tasavvufî boyutu göz ardı edilemez” der (81) ve Annemarie Schimmel’in, *Mystical Dimensions of Islam* adlı yapıtından alıntıladığı uzunca bir bölümü tartışmaya açar. Bu alıntıda Schimmel, İslâm teolojisinin merkezini oluşturan dinî fikirlerin, Kur’an’dan ve hadislerden alınmış belirli imgeler ve âyetlerden alınmış tam cümlelerin şiir içinde tamamen estetik simgelere dönüştüğünü söyler. “Dolayısıyla, şiir, dünyevi imgeler ile öbür dünyaya ait imgeler arasında, dinî fikirler ile dindışı fikirler arasında yeni ilişkiler yaratmak için

neredeysse sınırsız imkânlar sağlar; yetenekli, usta şair, her iki düzeyi mükemmel bir şekilde birleştirebilir ve en dindışı şiire bile belirgin bir dinî renk verebilir” (82).

Andrews, Schimmel’in “tamamen estetik nitelikteki simgeler” yorumuna katılmadığını bildirir, çünkü böyle bir yorum, simgelerin şiirin içinde anlamlarını yitirdiğini ve herhangi bir şeyin simgesi olmaktan çıktıklarını söylemek olacaktır. Andrews, “Dinî metinlerdeki simgeler, şiirin içinde niteliklerini *değiştirirler*, ama böyle bir değişiklik, simgeleri anlamsızlaştırmak şöyle dursun, onlara daha fazla anlam kazandırır” der (83). Uyar’ın, “münacat” ve “naat” şiirleri için yukarıda söyledikleri bu bağlamda düşünülmelidir. Şair, âyetlerden aldığı cümleleri, dinî özellik taşıyan bazı kelimeleri şiirlerinde kullanmış, ancak bunların niteliğini değiştirerek halk devrimi izleğine hizmet eder hale getirmiştir. Koçak’ın vurguladığı “ikiz anlamlılık” burdan kaynaklanmaktadır, ancak bu Uyar’ın yöneldiği hedefi belirsizleştirmez, Divan şiirine büyük bir felsefi boyut katan tasavvufu halk devrimi izleği adına kullandığı anlamına gelir. Tasavvuf çok geniş bir sistemdir ve Divan şiirinde kullanılışı da burada ele alındığından çok daha ayrıntılıdır. Ancak tezin amacı tasavvuf sistemi hakkında bilgi vermek değil, Uyar’ın *Divan*’ındaki birkaç şiirde bu kaynağın geleneğe uygun biçimde kullanıldığını göstermek olduğundan ayrıntıya girilmeyecektir.

*Divan*’da, “terleyen’e” adlı şiirin, Alevî-Bektaşî geleneğine göndermelerde bulunduğu ve “susuzluk’a” adlı şiirin Hasan, Hüseyin ve Kerbelâ Olayı’nı simgeleyen “susuzluk” üzerine kurulduğu söylenmişti. Tasavvuf ve heterodoksinin Uyar şiirinde ne amaçla kullanıldığını, bunun biçimin araçsallaşmasına nasıl katkıda bulunduğunu değerlendirmeden önce “susuzluk’a” adlı şiiri görmek yararlı olacaktır.

susuzluk'a

- 1- sen beni hazırlama sakın sen de bana gel  
ölmüş ölü olmuş hüseyne hasana gel
- 2- elleri koku dağıtırdı nasıl bir koku  
suya gel kana gel bir yeni hasana gel
- 3- o öldü çünkü bir gülü tutmuştu bilmeden  
sen istersen her gün gel her sene gel
- 4- gel beyazlıkları elle türlü kokuları biç  
günler karardığında davran hep sana gel
- 5- ne yap yap hazırla kendini anladın mı  
ne yap yap meselâ ısıtıp dökündüğün sularla bile bana gel
- 6- hatırlanmış bir gül ben de hatırlarım kolaydır  
ölmüş mü ölmemiş mi hüseyne hasana gel
- 7- hüseyin de öldü ölür hasan da öldü ölür  
ölen ve dirilen o bitmez insana gel (47)

Şiir, Mevlânâ'ya ait olduğu sanılan “gel, kim olursan ol yine gel” çağrısını dile getiren “gel” redifiyle yazılmış ve Hz. Muhammed'in torunları, Hz. Ali'nin oğulları olan Hasan ve Hüseyin'in ölümleri ekseninde “ölen ve dirilen insan”a seslenmektedir. Ölen ve dirilen o bitmez insanla Pir Sultan Abdal'ın işaret edildiği söylenebilir. Şiirin ilk dizesi, kitaptaki hazırlanma motifinin devamıdır ve bu kez toplumdaki heterodoks zümreye yönelmiştir. Hasan, Hüseyin ve Kerbelâ mitinin Alevi halk için önemi ve edebiyat geleneğindeki yeri tartışılmazdır. İskender Pala'nın sözlüğünde, Hasan'ın, İslâm halifelerinin beşincisi, on iki imamın ikincisi olduğu yazar. Muaviye kendisinden sonra Hasan'ı halife yapmak istediğini halka duyurunca, oğlu Yezid, Şam'dan Medine'ye zehir gönderip, Hasan'ın karısını kandırmış ve kocasını zehirlemesini sağlamıştır (206). Pala, on iki imamın üçüncüsü olan Hüseyin'in, Muaviye öldüğünde Yezid'e itaat etmediğini yazar. Kûfeliler kendisini halife yapmak isteyince, Hüseyin, yanındaki 72 kişiyle birlikte Irak'a

gitmek için yola çıkar. Yezid bunu duyunca, Irak valisi Ubeydullah b. Ziyad'a, Hüseyin ve yanındakileri Kûfe'ye sokmamasını emreder. Ubeydullah da, Sa'd b. Vakkas'ın oğlu Ömer ile bir ordu gönderir. Hüseyin, Ömer'in geri dön çağrısına uymayıp yola devam eder ve Bağdat'ın yakınlarındaki Kerbelâ bölgesinde, 72 kişi ile birlikte susuz bırakılarak öldürülür (230). Bu olayda Yezid'in Hüseyin'le savaştığı, Hüseyin'in kafasını kestiği farklı kaynaklarda geçmekle birlikte edebi metinlerde Kerbelâ şehitleri, "susuzluk"la anılır. Şiirin merkezinde yer alan ölüm, su, Hasan ve Hüseyin bu edebi geleneğin uzantısıdır.

Ahmet Yaşar Ocak'ın, Türkiye'de devletin dini olan sünî İslâm karşısında, Alevîlik, Bektaşîlik gibi inançların çevreyi simgeleyen heterodoks inançlar olduğuna yönelik çalışmaları dikkat çekicidir. *Türkler, Türkiye ve İslâm* adlı yapıtında, Türk toplumlarında ve Türkiye'de İslâm'ın yerinin tartışılmaz olduğunu belirten Ocak, bunun tarihsel ve sosyolojik bir gerçeği dile getirdiğini söyler (7). Ocak'ın yazdığına göre, Çin kaynakları, Türklerde müslümanlaşmanın özellikle göçebe kesimde yüzeysel bir seyir takip ettiğine yer vermektedir (29). Heterodoks İslâm üzerine yapılan her çalışmada olduğu gibi Ocak ta, Mehmed Fuad Köprülü'nün, sûfilik, heterodoks İslâm ve dinî-sosyal halk hareketleri üzerinde durduğu *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* adlı yapıtından yola çıkarak şunları söyler: "Türklerin İslâm yorumunu, Orta Asya'dan Balkanlara kadar uzanan geniş coğrafya ve tarihsel süreç içerisinde birbiriyle eşzamanlı ve paralel olarak gelişen, biri *Sünni* (ortodoks), diğeri *gayri Sünni* (heterodoks) İslâm yorumu olmak üzere başlıca iki paralel süreçte takip etmek, tarihsel bir zorunluluktur" (35). Ocak, Osmanlı Devleti'yle birlikte Sünni İslâm'ın siyasi açıdan en güçlü dönemini yaşadığını şu sözlerle vurgular:

Osmanlı Sünniliği, daha Osmanlı Devleti'nin başlangıcından itibaren kurulmaya başlayan medreselerle, İslâm dünyasının klâsik zihniyetine vâris oldu. İslâm dünyasının Kahire, Şam, Halep, Bağdat, Buhara, Semerkant vb. önemli bilim ve kültür merkezlerinde bu zihniyetle yetişen önemli Osmanlı üleması, Sünni İslâmî dinî bilimler ve düşünce alanında yeniden yorumladılar. (41)

Ahmet Yaşar Ocak, bu şekilde gelişme gösteren Sünni İslâm'a karşılık, Arapça bilmek bir yana, okuma yazma bile bilmeyen, hayvan sürülerinin ardından sürekli yer değiştiren göçebe Türkler arasında değişik bir İslâm yorumunun geliştiğini söyler ve Sünni İslâm'dan büyük farklılıkları bulunan bu yorumu heterodoks İslâm olarak adlandırır (43). Ocak'ın önemle altını çizdiği nokta, heterodoks İslâm'ın göçebe Türkler arasına dışarıdan getirilmediği, o zamanki İslâm dünyasında mevcut birtakım heterodoks mezhepler gibi yıllarca süren teolojik tartışmalar sonunda oluşmadığıdır. Yazara göre, bu "İslâm yorumu, zaten önceki dinleri vasıtasıyla almış buldukları mistik kültür üzerine yine mistik bir nitelikte gelen İslâm'ın, geniş çapta, eski dinlerin kalıntılarıyla – bunları mitolojik şifahî gelenekler halinde saklayan sosyo-kültürel bir zeminde- birleştirerek zaman içinde değişime uğramasıyla meydana gel[miştir]". Yani heterodoks İslâm'ın en dikkat çekici yanı, Türkler arasında İslâm'dan önce var olan dinlerin kalıntılarını İslâmî kavramların içinde birleştiren bir "senkretizm" (bağdaştırmacılık) olmasıdır. Bu yüzden heterodoks İslâm'ın, Sünni İslâm gibi gelişmiş, yazılı bir teolojisi yoktur, kabile geleneklerinin sözlü kültür kalıpları içinde yoğrulan, mitolojik karakterli bir teolojisi vardır. Bu İslâm yorumunda, ağır tabiat şartları altında sürdürülmekte olan konar-göçer hayatla uyşamayan şer'i emir ve yasaklar yer bulamaz, onların yerine eski ritüeller görünüşte bir İslâm cilası altında varlığını sürdürmeye devam eder

(44). Ocak, bu heterodoks İslâm'ın, XV. yüzyılın sonlarından başlayarak yaklaşık 16. yüzyıl boyunca Anadolu'da, göçebe Türkmen zümrelerini etkileyen Oniki imam Şîliğinin, Hz. Ali Kültü, Oniki İmam Kültü ve Kerbelâ Mâtemi kültürüyle henüz ilgisi olmadığını söyler. XV. yüzyılın son yıllarında Şah İsmail-i Safevî'nin önderliğinde, Oniki İmam Şîliği'nin değişik bir yorumuyla yeni bir sentez oluşur ve söz konusu kültürler bu heterodoks İslâm yorumunun temel öğeleri haline gelir (48).

Ahmet Yaşar Ocak, İslâm'ı, halk İslâmı, kitabî İslâm, tekke İslâmı ve devlet İslâmı olarak dört gurupta ele alır. Bunlardan halk İslâmı ve devlet İslâmı başlıkları konumuz açısından önemlidir. Ocak, halk İslâmı için, "bir dinin teorik yapısı, inanç esasları, ne olursa olsun, halk arasında zamanla o halkın toplumsal ve kültürel özelliklerini kazanır, o özelliklere uyarlanır, yine zamanla da onlarla özdeş hale gelir; yani 'dönüştürür ve dönüşür'" der. Ocak'a göre, halk İslâmı "evliya kültürü" merkezlidir ve tasavvufi etkilerle şekillendiği için mistik özellikler taşır (52). İslâm yorumunun Türkler'de devlet mekanizması ve devlet siyaseti temelinde aldığı görüntüyü inceleyen Ocak, X. Yüzyılın başında Orta Asya'daki Türk toplulukları arasında yayılmaya başladığından bu yana İslâm'ın Sünni yorumunun egemen olduğunu söyler (60). Osmanlı tarihinin çeşitli dönemlerinde heterodoks zümreler devlet için tehdit unsuru olduğundan, bu zümrelere karşı zor kullanılmıştır.

Uyar'ın *Divan*'ında heterodoks İslâm'ın merkezine yerleşmiş olan Kerbelâ mitinin bulunması, yapıtın dinsel anlamda da merkezi değil, çevreyi temsil ettiğini gösterir. Çünkü merkez Sünni İslâmı, çevre ise heterodoks İslâmı simgelemektedir. "münacat"ta Kur'an'ın çeşitli âyetleriyle ilişkili olan beyitlerin genellikle dönüştürüme uğratılması ve halka seslenen bir hale getirilmesi düşündürücüdür. Oysa Alevilik göndermesi olan şiirlerde Hasan, Hüseyin, susuzluk yüceltilmiş bir

söylemle ifade edilir. Dolayısıyla Uyar, çevreyi temsil etmenin yollarından biri olarak İslâm'ın karşısında heterodoksiyi sahiplenmiştir.

### C. “Göçebe Savaş Makinası” ve Biçim

Turgut Uyar, *Divan*'da merkez-çevre kopukluğunu işlemiş, kent-kırsal, ortodoksi-heterodoksi gibi konuları sorunsallaştırarak çevrenin tarafında yer almıştır. Kitabında divan şiirinin büyük ustalarından Nedim'in ve “Son Osmanlı” kabul edilen Yahya Kemal'in İstanbul'a dair şiirlerini, metinler arasılık yoluyla olumsuzlarken, halk türkülerini şiirlerinin kurucu öğeleri arasında kullanmıştır. “bozkır tayfasıdır” şiirinde anlatılan göçebenin “kan” ve “yenmek” kelimeleriyle öne çıkan savaşçılığı, heterodoks zümrelerin daha çok göçebeler oluşu, göçebelerin Osmanlı tarihinde devlet tarafından denetim altında tutulamayan kesim olması, Uyar'ın bu çevrelere ilgisini belirler. Bu bağlamda Walter Andrews'un “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı” adlı makalesinde Deleuze ve Guattari'nin “göçebe” ve “göçebe savaş makinası” kavramlarından yararlanarak gazeller için kurduğu karşı anlatıya bakmak yararlı olur.

Andrews, Osmanlı gazellerini eş merkezli despotluk tabakalarına yerleştirir ki, bu biçimin, âdetlerin, geleneğin, sınıfın, imparatorluk devletinin birleştirici üniter Tanrısal despotluğudur. Andrews, bu despotluğun benlik üzerindeki etkisini, “Bütün bu prangalarla bağlandığında, hem lirik ‘Ben’ hem de Osmanlı ‘özne’ (toplumsal ‘Ben’), onları herhangi bir derinlikten, ya da gözleyen ve gözlenenin miras olarak alınmış âdetlerinden özerkleşmekten ve sapmaktan mahrum bırakan güçlü bir anlatının esiri olurlar” (109) sözleriyle anlatır. “Her türlü hareketin düzene ve kurallara bağlılığa eğilim gösterdiği bir yerde, gazelin başarısızlığından başka bir şey görülmeyecektir” diyen Andrews,

gazelin 600 yūzyıl sūren başarısını araştırmak için temsil etme biçimindeki sapmaları konu edinir. 16. yūzyılda Osmanlı Devleti iktidarının sultan / despotun etrafında biriktiğini, iktidarın mekânının da harem için alınmış kadınlarla, yōnetici seçkinlerin ve ōnde gelen askeri kadronun yaşadığı Topkapı Sarayı olduğunu sōyleyen Andrews, “Hükümdarın ‘aile’sinin sıradan halk arasında hiçbir uzantısı ve ilişkilendirilebileceği hiçbir ‘dış’ grup yoktu” der (114). Yazara gōre, bu durum sarayın iktidar merkezi çevresinde, “gōrünüřte geleneksel İslâmci, gerçekte ise bağnazlıktan çok uzak, kurumlaşmış, konvansiyonel, çok dilli, çoğul-anlamlı” yeni bir kōltürün gelişmesine sebep olur ve Divan şiiri bu kōltürün tezahürüdür. Andrews, bu edebi kōltürün halk arasında yaygınlık kazanmış biimlerininse, Tōrk geleneğinin daha basit ritim ve dil ōzelliklerine doğru kaydığını ve merkezin egemenliğine karşı evre bōlgelerin toplumsal, dinsel ve kōltürel direncini yansıtmaya eğilim gōsterdiđini sōyler (114-15). Andrews, şiirsel temsil etme biçimi bağlamında, Osmanlı edebiyatının kentsel, yōksek kōltürlü mekânlarıyla, merkezden uzak kırsal alanları arasında aynı ōzel dramatik durumların ve gōstergelerin kullanılması da dahil olmak ūzere çarpıcı bir benzerlik olduğunu saptar (115). “Tepeden inme kodlamanın toplumsal katmanlarda aşağıya doğru yayılmada” etkili olmasını despotik bir toplumda doğal bulan Andrews, Osmanlı’nın toplumsal mekânının da “bōlmelenmiř” bir tarzda kodladığından sōz eder. Deleuze ve Guattari’nin temellendirmesiyle ele alınan bu mekânlardan bozkır ve çöl, gōebelerin yaşadığı “düz mekân”lar olarak belirlenmiştir. Andrews’un yazısında “gōebe” řōyle tanımlanır:

*Gōebe* (ideal haliyle), libidinal ve fiziksel enerji harcamalarının, düz-mekân ūzerinde, kendi (řizofrenik) gōzergâhlarını izlediđi ve

devletsel kültürel destekle işleyen bir göstergesel düzen tarafından sınırlandırılmadığı, yönlendirilmediği ya da kodlandırılmadığı (bu düzene kapılıp yakalanmadığı) bir yaşam tarzı potansiyelini temsil eder. (117)

Devlet ya da hükümdarlık ideali ise bunun tam tersine, geometri, hiyerarşi, özel ya da devlet mülkiyeti, toprağın tarım amaçlı bölünmesi, işbölümü, loncalar, yerleşikleşme ve bürokratikleşme gibi yollarla mekânı çizen bir düzeni temsil eder ve temsil biçimlerini iktidarın lehine ele geçirip saptırır (117). “Bu yüzden, gerçekte varolduğu hâliyle göçebe toplumu gerilimli dönemlerde *devlet* tarafından ele geçirilme ve devletin askeri aygıtı haline dönüştürülme tehlikesiyle karşı karşıyadır” diyen Andrews, bu türden bir hareketliliğin Osmanlı devletinin tarihsel gelişmesinde de gözlemlendiğini belirtir. Andrews’ün yazdığına göre, Anadolu Selçuklu Devleti’nin yıkılıp “düz” bir mekâna dağılmasından sonra, Osmanlı devleti sürekli bir savaş hali ya da potansiyel savaş durumu yaşamış ve göçebe “savaş makinası” devlet tarafından egemenlik altına alınmak üzere hazır tutulmuştur. Devlet düzeninin tersine, göçebe toplumların orduya dönüşme potansiyeli olarak tanımlanan göçebe savaş makinası, Uyar’ın *Divan*’ında gelenekten yararlanma biçimini belirlemek için önemlidir.

Andrews, göçebe savaş makinasının entellektüel mekânda yeniden oluşmuş olabileceğini düşünerek temsili göstergesel düzenin karşıtı olan, aşırı kodlanmış yapıdan sapma gösteren gazellere yönelir ve bu gazellerde iki işlev belirler. Bunlardan birincisi olan “Mecnun işlevi”nde lirik ben, nesnenin (sevgili /despot) dolayısıyla da öznenin reddi yoluyla sisteme kapılmaktan kurtulmuş olur (125), ikincisi ise egemen düzenin gösterenleriyle savaş içindeki Melâmi inançlarından yapılmış “Melâmi işlevi”dir (127). Andrews bunların Osmanlı gazelini altı yüz yıl

yaşatan “makina” olduğunu söyler (132). Uyar’ın *Divan*’ı için, ne Mecnun işlevinden ne de Melâmi işlevinden bahsetmenin bir anlamı yoktur, ama onun bir savaş makinası olduğu söylenebilir. Çünkü Uyar, Osmanlı şiirinin aşırı kodlarını kullanmadığı gibi onları eleştirir, hattâ bağlamlarından kopartarak aşağılar. Örneğin “ne değişir” başlıklı şiirinde gül ve lâleyi nazlı, zora gelmez, uydurma dertlerle meşgul, güvenilmez çiçekler olarak ele alırken cefaya katlanan çiğdemi yüceltir. Bu şiir Bakî’nin lâle’yi bütün çiçeklerle yarıştırdığı gazeline bir nazire gibidir.

“Jâlelerden takınır tâcını gevher lâle / Şâh olupdur çemen iklimine benzer lâle” beytiyle başlayan şiir, “Dâğ-ı hicrân elemin kılmağa dilden birûn / Sahn-ı gülşende tutar gül gibi sâger lâle” beytiyle gülle lâlenin adını birlikte anar ve şiirin son beytinde “Ziynet-i Gülşen-i ikbâle yeter ey Bakî / Çehre-i baht-ı şehensâh-ı muzaffer lâle” diyerek lâlenin zaferini anlatır (şiiri alıntılayan Ayvazoğlu 112).

Uyar’ın “ne değişir” şiirinde lâleyle gülün tahtına çiğdem oturtulur. “hoş olsun bütün verdikleri aldıkları şu çiçeklerin / gül susar çiğdem uyanır tüfek başlar konu değişir” (50) beytinde gül ve lâleye yüklenen anlam dağıtılırken aynı zamanda “tüfek başlar” ifadesinin kullanılması bunu bir savaş metni haline getirir. “ve okuyan ve güldüren ve savaşan / ey okuyan ey güldüren ey savaşan” beytiyle dikkat çeken “düzenbozan’a” adlı şiirde “çözülür sağlam sanılan simyası bir duruşun / sesini yitirmeyen bir güçlü hızar kalır” (33) diyen Uyar, *Divan* şiirinin aşırı kodlanmış yapısına saldırmanın bir tür savaş olduğunun farkındadır ve bu onun *Divan*’ını bir “göçebe savaş makinası” yapar. *Divan*’ın göçebeliği *Divan* şiiri biçim ve kodlarının çevrenin referansıya kullanılmasından, yani biçimin çevreye göçürülmesinden gelir. Serbest müstezat görüntüsü verilerek yazılmış “cahil Beşir’e”, “altı parmaklı çocuk’a” şiirlerinin türkölere, manilere olan yakınlığı, Uyar’ın *Divan* şiirinin kırsal kesime yayılan bozulmuş halinden yararlandığını

gösterir. Yani Uyar’da Divan şiirinin sadece bir ad olarak var olduğu söylenemez.

*Divan*’daki bozukluklar ve yüzeysellikler metnin kendisinin edebiyatın

“çevre”sinden geliyor olmasıyla ilgilidir. Biçim de bu yüzden bozuktur.

Dolayısıyla, Kemal Bek’in “Turgut Uyar’ın *Divan*’ında Gelenek ve Şiir” başlıklı

yazısında, “SÂDÂBÂD’a kaside”nin kaside formuna uygunluğunu araştırmasının

(235), Mehmet Can Doğan’ın “Düşünen Şiir Duyan Şiir” adlı yazısında *Divan*’daki

beyitlerden leff ü neşr sanatı örneği vermesi, Zübeyde Şenderin’in doktora tezinde,

*Divan*’daki rubailerin uyaklanışının klasik rubailerinkiyle uygunluğunu incelemesi

anlamsızdır. Çünkü Uyar’ın, bu uygunlukları bilerek kurmadığı bile düşünülebilir.

Uyar’ın şiirleri, biçimleri bozulduğu ölçüde merkezden uzaklaşıp çevreye ait

olacaktır ki, bu da biçimin çevreyi temsil etme amacıyla kullanılması demektir.

Ayhan Can, “Divana Karşı Bir Divancı” başlıklı yazısında, Uyar’ın 1965’te

Yön dergisinin açtığı bir soruşturmaya verdiği cevaptan şu bölümü alıntılar: “Ben

geçmişimizi tanıma konusunda, geçmişteki sanatsal değerlerimizden çok,

geçmişimizi kapsayan geniş sosyolojik araştırmaların daha çok yararlı olacağını

sanıyorum. (...) Osmanlı’dan bize beslenebileceğimiz bir kültür kaldığını

sanmıyorum” (70). Şairin bu sözlerine karşılık olarak “Sosyolojik araştırmaların

yararlı olacağını düşündüm. Ne var ki, Uyar’ın *Divan*’ında böylesi ürünlerin

izlerine rastlayamadım” (70) diyen Can’ın, yapıtın belki de en temel niteliğini inkâr

ettiği ya da derinlemesine bir okuma yapmadığı açıktır. Çünkü bütün bu

çözümlemeler sonucunda Uyar’ın Divan şiiri biçimini, sosyolojik birtakım

çözümlemeler yapmak için de kullandığı görülmektedir.

#### D. *Divan*'da Eylem ve Adaletli Kahraman

Uyar'ın, “münacat”tan başlayarak bir devrime hazırladığı halk, “gemi, gemi” adlı şiirde yaşanmakta olan bir eylemin içinde betimlenir. *Divan*'daki pek çok şiirden yola çıkarak bu eylemin resmî otoriteye karşı bir eylem olduğu ve tarih boyunca sosyal adaletsizlikler, mezhep ayrılıkları gibi nedenlerle yaşanmış halk ayaklanmalarını anıştıracak şekilde farklı karakterlere büründüğü söylenebilir. Yapıtta öne çıkan, 1960'lı yılların sonunda yaşandığı şekliyle bir gerilla eylemine ait çağrışımlardır ve eşitsizlikten yakınmak, dağlara çıkmak, düzenin geliştirdiği sevdalara karşı koymak gibi iletiler taşır. *Divan*'da yer alan beş rubaide gerilla eylemi çağrışımları güçlüdür. “hazırladım hazıra durdum giydirdim gölgemi / kuş çığılığı senin bölgen sorma benim bölgemi / aşklar telef olup gider sokak köpeği gibi / gitsin. Harcansın bazı şeyler. Sen dur e mi” dizeleriyle kurulan 4. rubai duruma örnektir (54). Ayrıca “gecenindir” adlı şiirde geçen “suyu gizler adımlarını örter adamların / bütün dünyayı dolduran çocukları var gecenin” (77), “dostluk gizlemektir korumaktır gecenin sözlüğünde / savaşçılar adına ellerinden öperim hor gecenin” (78) beyitleri de benzer bir gerilimi yansıtır. Yapıt boyunca çeşitli şiirlerde çağrışımsal boyutta yer alan eylem, “gemi, gemi” adlı şiirin temasını oluşturur.

gemi, gemi

- 1- ormanın uğultusu eşittir kentin uğultusuna  
belki fazladır bile kentin şusuna busuna
- 2- herkes silâhını aldı geldi bir alana oturduk  
etrafta yangınlar ve kötü tütün kokuları sıra sıra
- 3- eğri bıyıklar eğreti bıyıklar saf saf oldular  
evet dediler bir sakalın taptaze namusuna
- 4- etrafta yangınlar yeni bir dünya gibi  
bir tüfek ağlayan bir çocuktan arasına

- 5- -bir çocuk neden ağlar açlıktan  
bir çocuk, bir kadın açlıktan
- 6- kırdan oluşan öfke tezgâhta tüten mermi  
girdiler usul usul bir tüfeğin namlusuna
- 7- bize çiçek getirin onlara çiçek getirdiler  
herkes sevinç duydular yeni bir çiçeğin kokusuna
- 8- analar doğurganlığıyla musonlar yaşlılığıyla  
yeni bir korku kattılar onların korkusuna
- 9- -bir çocuk neden korkar, yaşayamamaktan  
bir kadın çocuğunun başını kaşıyamamaktan
- 10- önce hep giderlerdi bir sanrıya başkoyup  
hep vaadeden bir harmaniyenin ardısına
- 11- ama kim buldu kim uyustu Büyük Ayıyla  
kim vardı birgün ahşap gemilerle Mısır'a
- 12- kentin sevişirliği ava alışkın bir tazının  
alışkınlığı bir taze kanın tüten buğusuna
- 13- herkes en öldürücü silâhını aldı geldi, o alana oturdu  
yeltendiler doğruluk bulmaya bir düzmece hesap pusulasına
- 14- artık kırdan oluşan öfke tezgâhta tüten mermi  
girerler usul usul bir tüfeğin namlusuna
- 15- ey yaşlı gemi ey en sağlam ey külhan ey gelen  
bir güzel örnek getir canterburry piskoposuna
- 16- -azgın sular bir şey değil, bozuk pusulalardan  
bir gemi neden korkar, yükünü taşıyamamaktan (83-83-85)

Şiir, kentin uğultusu karşısında ormanın uğultusunu öne çıkaran bir beyitle başlar. 2. beyitte, ormanın uğultusuna ait olanlar, yani kırsal ya da daha genel bir ifadeyle çevre insanları silahlanmış ve kente gelip bir alanda toplanırlar. “eğri bıyıklar” tamlamasıyla yeniçerileri anıştıran 3. beyitte, Bâkî'nin “saf saf” redifli gazeline gönderme yapılır. “Müje haylin dizer ol gâmze-i fettân saf saf / Gûyiyâ cenge girer nîze-güzâran saf saf” ve “Leşker-i eşk-i firâvân ile ceng eylemeğe / Gönderir mevclerin lücce-i ummân saf saf” beyitleri (298), Divan şiirinde sevgilinin

kaşını kirpiğini ya da doğa öğelerini askeri terimlerle ilişkilendirerek kullanma pratiğine uygundur. Uyar'ın şiirinde bu pratikle ilişki kurulmamış, savaş gereçleri ve askeri terimler doğrudan ilk anlamlarıyla verilmiştir.

“gemi, gemi” şiirinde eylemin nedeni, “bir çocuk neden ağlar, açlıktan” ve “kırdan oluşan öfke” cümlelerinden çıkarsanabileceği üzere düzen bozukluğu, sosyal sınıflar arasındaki adaletsizlik ve kentle kırsal kesim arasındaki dengesizliktir. 10. beyitte, “önce hep giderlerdi bir sanrıya başkoyup / hep vadeden bir harmaniyenin ardısına” denildikten sonra 11. beyitte “ama kim buldu kim uyuşturdu Büyük Ayıyla” diye sorulur. Bu beyitler ister iktidar sahiplerini, ister halkı imlesin sonuçta bir hayâl kırıklığı yaşanmış, peşinden gidilen güçler, umutlar vaat ettiklerini vermemiştir. 12. beyitte yine kenti olumsuzlayan şair, şiirin son beyitlerinde, gelen bir gemiden bahseder. “düzmece hesap pusulası, azgın dalgalar, bozuk pusulalar, yükünü taşıyamayan gemi” ifadelerinin, 1967 Ekim’inde İstanbul limanına demirleyen Amerikan 6. Filosu için yapılan protesto eylemlerini akla getirdiğine önceki bölümde değinilmişti. 1960’ların ikinci yarısı öğrenci eylemleri açısından da oldukça hareketli bir dönemdir ve Uyar’ın böyle bir içerikte dönemin genel havasını yansıtmak çağrıştırmalarda bulunması mantıksaldır.

Uyar, Rauf Mutluay’la yaptığı söyleşide, “Şiirin, bir eylem içinde çok etkili bir silah olduğuna inanırım. Bir eylemi başlatmaya yetmez gücü ama bir eylemi sürdürmede ondan iyi, ondan etkin bir silâh olduğunu sanmıyorum” der (6). Uyar, “gemi, gemi” şiiriyle izleğini tamamlamıştır ve kitabın son şiiri “bomboş bir sayfaya fahriye”de yapıtı boyunca sürdürdüğü mücadele için kendisini över. Bu mücadelenin iki düzlemi şiirin beyitlerinde açıkça görülmektedir. İlki “bitmez bir uzunhava sanrısı verdiler bana / o eski havayı aldım kendimce tazeledim” beytinde vurgulanan edebî düzlem, ikincisi ise “ben akarsuya neden tutkunum çünkü akardır

durmaz / bir suyu seslendirenin terli gözyaşı akardır durmaz” beytinde vurgulanan toplumsal düzlemdir.

Uyar’ın Divan şiirini de halk şiirini de duruk bir toplumun ürünü olarak gördüğü, daha önce söylenmiş ve şairin Divan şiirine yönelik uygulamaları tezin çeşitli bölümlerinde ayrıntılı biçimde işlenmişti. Celâl Fedai, “Neşveli Kahramanın Liriği: Turgut Uyar’ın *Divan*’ı” başlıklı yazısında, şairin “o eski havayı nasıl tazelediği” sorusunu “neşve [neşe] ile” diyerek cevaplar. Uyar’ın “o eski havayı aldım kendimce tazeledim” dizesinde geçen “kendimce” kelimesine odaklanan Fedai, “Uyar’ın kendini, kendince tazelemeye mecbur hissettiği o eski hava, *ben* kişi zamirini tüm kişi zamirleri yerine kullanarak destanını yazabilen dindar, şair ve kahramanların liriğidir” der (106). Şairin lirik benindeki “neşveli” yanın “su yorumcuları’na”, “iyimser bir sonuç’a”, “çağrılmış’a” şiirlerinde öne çıktığını belirten Fedai, kahramanın neşeli olduğunu söyler (107). “ben ne güzel işerim güneşe karşı / arkamda medrese duvarı önümde çarşı” (25), “fincanı taştan oyarlar içine bade mi koyarlar / biz silâh kuşanırız bize bir şey söyleme” (38), “kuzu Beşir, parmak Beşir, hemşeri Beşir / ağlama Beşir, dur Beşir, ağlama alnın kırışır / alnın bir şey değil Beşir / gönlün buruşur” (32) beyitleri Fedai’nin savını doğrulayacak örneklerden sadece birkaçıdır. Celâl Fedai, *Divan*’da bir kahraman motifi saptamakta ve onu ben kişi zamirini herkesin yerine kullanarak destanını yazabilen dindar, şair kahramanlarla ilişkilendirmektedir. Fedai’ye göre, “Divan her ne kadar lirik şiirler toplamıysa da adı, lakabı, namı ne olursa olsun, ancak epik biçime form olabilen bir çerçevede geliştirilebilecek bir kahramana can verir”.

“münacat”ı çözümlerken, şiirin lirik beninin, arzuladığı uyanışın liderliğini üstlendiği, emir kiplerini kullanarak komut verdiği, “çünkü ben ey derim ve severim ey demeyi bilenleri” dizesiyle bir kalabalığa seslendiği söylenmişti. “birden hatırladık

seninle buluşamadığımız günleri” dizesiyle yani “biz”in sözleriyle başlayan şiirin “ben”le dönüşümlü kullanılan zamirleri ve bu durumun yapıtın pek çok şiirinde görülmesi bir yana “bomboş bir sayfaya fahriye”de kendini “bir suyu seslendiren” olarak konumlayan şairin bir kahraman yarattığı kabul edilebilir. Bu kahraman açıkça cisimleştirilmemiştir, ancak çeşitli şiirler dolayımında nitelikleri çizilebilir. Öncelikle halkı bilinçlendirmek, silâhlanmaya çağırmak ve bozuk düzene karşı isyana kıskırtmak görevini üstlenmiştir. Yapılacak devrim konusunda halka düşünsel bir temel vermeye çalışırken izlediği Marksist, dinsel, tasavvufi yollar ortak bir hedefe yöneliktir ve onu “bilgi sahibi” kılar. İsyancı ve bilgi sahibi olmanın dışında şiirlerde şiir yazmanın ve Divan şiiri biçimiyle sürdürülen mücadelenin bilincinin de yer alması *Divan*’ın lirik beninin şair tarafını ortaya koyar. Dolayısıyla şiirler yoluyla varlık kazanan kahraman kimi zaman sosyalist, kimi zaman dinsel bilgiye sahip, isyancı ve şairdir. Celâl Fedai, Uyar’ın Naci Çelik’le söyleşisinden şu satırları alıntılar: “Kahramanları anlatılmaz derecede sevdim her zaman. Çünkü kahramanlık bir olgu olarak, bir toplumsal olayın, bir toplumsal değişimin ilk ucudur. Bir büyük kurgudur kahramanlık ve bilincine varmadan yapılır çoğu zaman” (107). *Divan*’da geçen şu dizeler, şairin kahraman yaratmak konusundaki bilinçliliğinin ifadesi okunabilir: “ey eşim ey sevişim ey bende yaşayan / ey bütün kitaplar ki bizi yazar kalır”, “eskitir bayramları ve törenleri / bir adam gelir bir düzeni bozar kalır” (34).

Uyar’ın *Divan*’ından çıkan kahraman motifinin nasıl bir kahraman olduğunu saptamak, yapıtta dinsel bir katman taşıyan şiirlerin doğru anlaşılması için önemlidir ve bu konu bağlamında bir kez daha düşünmek faydalı olabilir. Dursun Ayan, “Osmanlı’da İdeoloji İzleri Folklor ve Edebiyattan Örnekler” adlı makalesinde Türk edebiyatına ait metinlerdeki kahraman tiplerini çözümlemeye çalışır. Zaman içinde Asyalı Alp-er Tunga tipinden Alp-eren tipine gidildiğini yani Kur’ân-ı Kerim ve

hadislere dayandırılan dini anlayışın yerini felsefi öğütlerin aldığını söyleyerek Türk-İslâm sentezi denilen yapının oluşumunun gündelik dile yansıdığını belirtir. “Bu tip ileride karşı ideolojilerin lider tipini de etkileyecektir” (87) diyen Ayan, devlet ideolojilerinde ve karşıt ideolojilerde kahramanlığın önemine değinerek dindar olsun ya da olmasın tüm kahramanların adalet için yaşadıklarını söyler (95). Ayan’a göre, “Sağ ideolojide dinî kültüre tutkun ve saygılı bilge kahramanın yerini sol ideolojide teorisyen militan, İslâmcı ideolojide dinî bilgisi, takvası yerinde eylem mücahidi alır ki bu da bilgi ile kahramanlığın birleşmesinden başka bir şey değildir” (103). Bilge kahraman motifine örnek olarak Şeyh Bedreddin’i gösteren Ayan, şair-bilge-kahramana örnek olarak Pir Sultan Abdal’ı verir. Şia-Sünnî çatışması, mezhep ayrımcılığı gibi nedenlerle Osmanlı’da yaşanan ayaklanmaların kahramanı olarak yerleşen Pir Sultan Abdal, Ayan’ın söylediğine göre yine bilge kahraman prototipine uygun, şair ve mutasavvıf karakterlidir (117). Uyar’ın *Divan*’da kurguladığı lirik ben ise militandır, sosyalist bilgiden haberdar olduğu gibi dinsel bilgiden tasavvuf ve mezheplerden de haberdardır, lider karakterli ve şairdir. Bilginin çeşitlilik gösteriyor olması (sosyalizm, İslâm, tasavvuf, heterodoksi) ise halkın çeşitli kesimlerini bir araya toplama arzusuna dayanır, yapıttan çıkan dinsel/mezhepsel bir eylem değildir. Uyar’ın *Divan*’ındaki eylemin kahramanı, tüm kahramanlar gibi adalet istemekte ve bunun için savaşmaktadır.

## SONUÇ

*senin geçmişin uzun, elini hemen elime ver geç kalma  
çoktan beri beklediğin o diri gülümseyiş işte bendim  
(bomboş bir sayfaya fahiye 87)*

Turgut Uyar'ın 1970 yılında yayımladığı *Divan* adlı kitabında, Divan şiiri biçiminin kullanımına yönelik bir inceleme yapma amacını güden bu tezde, Uyar'ın gelenekle bağı hakkındaki kaynakların bir değerlendirmesi yapılmış, *Divan* üzerine yazan eleştirmenlerin öne sürdüğü görüşler çerçevesinde bir tartışma yürütülerek, şairin Divan şiirine bakışı ve gelenekten yararlanma biçimi belirlenmiştir. Buna göre Uyar, Divan şiirine her zaman yüksek bir estetik performans olarak, söze ve şiirin kendisine değer veren bir edebiyat olarak bakmış, bu yüzden şiirin toplumsal sorunları ifade etmek için bir araç olduğu günlerde, kendisini slogancı şiirden korumak için Divan şiirinin biçimine yönelmiştir. Bu işin sadece biçimsel olanaklarla ilgili olan kısmıdır. Çünkü Divan şiiri çok katmanlı bir yapıya sahiptir, geniş çağrışımsal anlatımlara imkân verir, eski metinlere atıflarla ilerleyen bir şiir olduğundan modern bağlamda metinler arası göndermeleri kullanmak için uygundur. Diğer yandan Uyar, Divan şiiri biçimini yaratan Osmanlı ideolojisini olumsuzlamak için biçimi olumsuzlamak, sözkonusu ideolojiyi kendi silâhıyla vurmak peşindedir. Uyar, 1960'ların ortasından itibaren Divan şiirini siyasi/ideolojik bir düzleme yerleştirmiş, onu Cumhuriyet devrimleri ve dönemin halkçı hareketleriyle ters düşen bir yapı olarak benimseyip eleştirmiştir. Şairin Divan şiirini yüksek bir estetik performans olarak görmesiyle onun tekdüze biçimini

ve bu biçimin arkasında yatan ideolojiyi eleştirmesi bir çelişki yaratıyormuş gibi görünür. Oysa bu bir çelişki değil, şairin Divan şiiri biçimini çok yönlü kullanma amacıyla ortaya çıkan bir durumdur. Bir içeriği dile getirmek için aranan biçimsel imkân, içerik yoluyla biçimin olumsuzlanması amacına da hizmet ettiğinde böyle bir karışıklık ortaya çıkar. Uyar için Divan şiiri estetik bir değerdir, ancak yeni bir düzen kurmak, Cumhuriyet devrimlerine uygun bir kültür yaratmak için eski şiirin de eleştirilmesi, unutulması, aşılması gerekir. Bu karmaşanın daha açık bir şekilde görüldüğü yer Nurullah Ataç'ın, Abdülbâki Gölpınarlı'nın ve Cumhuriyet projesini geçmişin tasfiyesi olarak algılayan pek çok aydının yazılarıdır. Bu yazılarda da Divan şiirinin estetik bir değer olarak hakkı verilir ama diğer yandan, içinde geliştiği düzen ve ideoloji açısından ondan kurtulmak gerektiği vurgulanır.

Tezin “Turgut Uyar'ın *Divan*'ında Bir Devrime Hazırlanmak” başlıklı ilk bölümünde, *Divan*'daki halk devrimi izleğinin hazırlık evresini oluşturan şiirler çözümlenmiş, şairin toplumsal sorunların sürekliliğini vurgulamak için bu biçimi kullandığı saptanmıştır. Yani geçmişten gelen beyit biçimi, geçmişten gelen sorunları yansıtmanın aracı olur. Uyar bu biçimi kullanarak yaşadığı günün sorunlarının kökenlerini Osmanlı'da arar ve bu bağlamda tarihe bütünlüğünü iade eder.

“*Divan*'a Su Yorumu” başlıklı ikinci bölümde yapıtın içeriğinde geniş yer tutan su kelimesi ve akarsu eğretilmesi üzerinde durulmuş, halk tarafından kutsal bilinen suyun halkla ve halkı harekete geçirici güçle özdeşleştirildiği ve akarsuyun yıkıcı/yaratıcı özellikleri dolayısıyla harekete geçmiş halkı imlediği vurgulanmıştır. Devrimci bir içeriğin eski bir biçimle yazılmasının nedeninin sorgulandığı bu bölümde, Uyar'ın durgun suyu olumsuzlayarak Divan şiirinin “yeknesak” biçimini olumsuzladığı ve biçimi olumsuzlamak yoluyla da Divan şiiri biçimini yaratan

Osmanlı ideolojisini olumsuzladığı belirtilmiştir. Ayrıca şairin toplumun her kesimindeki insanlara çağrı yapıyor olması, yapıtında Divan şiiri biçimiyle halk şiirindeki ve türkülerindeki yapıyı birleştiriyor olması Osmanlı Devletinin çok dinli, çok uluslu küçük birimlerden oluşan yapısına ve bu yapıyı korudukça varlığını garantileyen Osmanlı ideolojisine bir karşı duruştur.

“*Divan*’da Tarih ve Biçim” başlığını taşıyan üçüncü bölümde *Divan*’da yer alan ve yoğun tarihsel göndermeler içermeleriyle dikkat çeken şiirler incelenmiştir. Uyar’ın, tarih-biçim ilişkisini temelde üç yolla gerçekleştirdiği söylenebilir. Bunlardan ilki tezin ilk bölümünde söylendiği gibi toplumsal sorunların sürekliliğini biçimle yansıtmaktır. Biçimin kendisi bir tarih olduğu, şairin yaşadığı günün iktisadi koşulları ve biçimsel olanakları bağlamında çoktan aşmış olduğu için beyit biçimiyle yazılan şiir tarihî bir karakter gösterecektir. İkincisi de buna yakın bir ilişkidir ve yapıtta eski kelimeleri kullanmak yoluyla oluşturulmuş bir tarihsellik etkisi sunar. Üçüncüsü ve belki de en önemlisi, *Divan*’da tarihin biçimle ilişkisinin homoloji ve örtüşmeleri ortaya koymak yoluyla kurulduğudur. Uyar, geçmişte ve yaşadığı günde takrarlayan yapıları, birbirini andıran olayları kullanarak tarihsel düzlemde toplumun çözümlemesini yapar ve bunu gerçekleştirmek için çok geniş bir zamanı yansıtan Divan şiiri biçimini kullanır. Böylece bugüne ait bir olayın çağrışımsal dizgesi bile geçmişteki olayları hatırlatacak şekilde yankılanır. Bu bölümde ayrıca “salihat-ı nisvan’dan Saffet Hanımefendi’ye” adlı şiirin, Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Fahim Bey ve Biz* adlı yapıtıyla ilişkisi saptanmıştır.

Tezin “Göçebe *Divan*: Toplumsal ve Edebi Düzlemde Merkez-Çevre Kopukluğu” başlıklı son bölümünde Uyar’ın merkez karşısında çevreyi temsil etmek için biçimi nasıl araçsallaştırdığı üzerinde durulmuştur. Uyar, yapıtında birbiriyle derinden ilişkili olan iki farklı savaşı bir arada sürdürür. Bunlardan biri

ezilmiş sınıfların savaşı, diğeri ise halk kültürünün merkezin yarattığı Divan şiiriyle savaşıdır. Uyar, merkezî iktidar tarafından yönetilemeyen, kontrol altında tutulamayan göçebelere yönelmiş, merkezî iktidarın benimsediği ortodoks İslâma alternatif olan heterodoksiye yer vererek Alevî-Bektaşî edebiyatının kültleşmiş isimlerini anmış, Divan şiiri biçiminde halk kültürü öğeleri kullanarak çevreyi temsil etmiştir. Geleneğin mazmunlarını, kodlarını ve usta şairlerinden alınmış örnekleri olumsuzlayarak şiirlerinin içeriğini kuran Uyar, kodları yıkmanın bir savaş olduğunun farkındadır. Yapıtın bütününde öne çıkan devrim çağrısı, göçebelerin devletler için potansiyel bir ordu ve tehlike oluşu Uyar'ın *Divan*'ını bir savaş metni yapar.

Turgut Uyar, *Divan*'ında biçimi beş farklı şekilde araçsallaştırır. İlki yapıtın içeriğinden ziyade şairin poetikasıyla ilgilidir. Divan şiirinin biçimi slogancı şiire düşmemenin aracı olur ve şaire nitelikli bir anlatım olanağı sağlar. Yapıt bağlamında ise biçimin, toplumsal sorunların sürekliliğini yansıtmak ve günü yaratan koşulların kökenini geçmişte aramak, Osmanlı ideolojisini olumsuzlamak, tarihte tekrarlayan yapıları öne çıkararak toplumsal/kültürel çözümler yapmak ve merkez karşısında çevreyi temsil ederek toplumsal ve edebi düzlemde bir mücadele önermek amacıyla araçsallaştığı gösterilmiştir.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Abacı, Tahir. “1960 Sonrası Şairleri Üzerine”. *Yarına Doğru* 57 (Mayıs 1974): 24-31.

Akatlı, Füsun. “Güldalı, Dikenli Ama Güllü İnce Dirençli ve Kahraman”. *Şiirde Dün Yok mu*. 72-93.

Akın, Enis. “Sabahları Acıkmayı Bilmeyen Şair: Turgut Uyar”. *Defter* 45 ( Kış 2002): 137-64.

Akkanat, Cevat. *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2002.

Aktepe, Münir. “XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Kâğıthâne ve Sa’ dâbâd”. *İstanbul Armağanı 4 Lâle Devri*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2000. 87-94.

Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı”. *İslâm Ansiklopedisi IX*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994. 389-427.

Andrews, Walter G. Söyleşiyi yapan: Emrah Pelvanoğlu. *Yasakmeyve* 11 (Kasım-Aralık 2004): 46-52.

—. “Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey”. *Journal of Turkish Literature* 1 (2004): 9-32.

—. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

—. “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özne’nin Lirik Kod Çözümü”. Çev. Mehmet Moralı ve Semih

- Sökmen. *Defter* 39 (Bahar 2000) 106-32.
- Andrews, Walter G. ve Irene Markoff. "Poetry, The Arts, And Group Ethos In The Ideology Of The Ottoman Empire". *Edebiyat* 1(1987): 28-70.
- Ataç, Nurullah. "Eski Şiir ve Devrim". *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 80.
- Ayan, Dursun. "Osmanlı'da İdeoloji ve İzleri Folklor ve Edebiyattan Örnekler". *Düşünen Siyaset* 7 (Aralık 2004): 79-131.
- Ayvazoğlu, Beşir. "Lâle Devrinden Önce Lâle". *İstanbul Armağanı 4 Lâle Devri*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2000. 109-23.
- Bayrav, Süheyla. "Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi". *Dilbilim* 1 (1976): 45-69.
- Bek, Kemal. "Turgut Uyar'ın *Divan*'ında 'Gelenek ve Şiir'". *Şiirde Dün Yok mu*. 229-39.
- Beyatlı, Yahya Kemal. "Erenköyü'nde Bahar". *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004. 88.
- . "Mâhurdan Gazel". *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003. 34.
- Bezirci, Asım. *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Su Yayınevi, 1986.
- Can, Ayhan. "Divana Karşı Bir Divancı". *Yeditepe* 172 (Ağustos 1970):70.
- Cöntürk, Hüseyin ve Asım Bezirci. *İki İnceleme*. İstanbul: De Yayınevi, 1961.
- Dinçoğlu, Onur. *Türkçe'de Yabancı Terimler Sözlüğü*. İstanbul: İnkâp Yayınları, 2003.
- Doğan, Mehmet Can. "Düşünen Şiir, Duyan Şiir". *Ludingirra* 3 (Güz 1997): sy.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Eleştirisi Üzerine*. Çev. Handan Gönenç. İstanbul:

yey, yty.

—. *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev. Esen tarım ve Serhat Öztopbaş. İstanbul:

İletişim Yayınları, 1985.

Ergül, Cevdet. *II. Abdülhamid'in Doğu Politikası ve Hamidiye Alayları*.

İzmir: Çağlayan Yayınları, 1997.

Eraslan, Cezmi. *Doğruları ve Yanlışlarıyla Sultan II. Abdülhamid*. İstanbul:

Nesil Yayınları, 1996.

Ergülen, Haydar. "İki Şiirden". *Şiir Atı Kitap 4*. Haz. Osman Hakan A. ve

Diğerleri. İstanbul: Şiir Atı Yayıncılık, 1987. 45-51.

Erik Jan Zürcher. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. Çev. Yasemin Saner

Gönen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Ertop, Konur. " 'Geyikli Gece'nin Sonrasında Turgut Uyar Şiiri' ". *Şiirde*

*Dün Yok mu*. 60-62.

Fedai, Celâl. "Neşveli Kahramanın Lirigi: Turgut Uyar'ın *Divan'ı*". *Hece* 94

(Ekim 2004): 105-07.

Fethi Naci. "O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi". *Şiirde Dün Yok mu*.

19-26.

Fırat, M. Şerif. *Doğu İlleri ve Varto Tarihi*. Ankara: Kardeş Matbaası, 1970.

Gölpınarlı, Abdülbâki. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi,

1945.

Halman, Talât Sait ve diğerleri. "Divan Edebiyatı Hortlak Değil Muhteşem Bir

Hayalettir". *Kitap-lık* 38 (Güz 1999): 4-27.

Hızlan, Doğan. "Turgut Uyar Üzerine Divani Notlar". *Edebiyat Dönencesi*. İstanbul:

Yapı Kredi Yayınları, 2003.

—. "Rüzgârda Üşümek". *Şiirde Dün Yok mu*. 63-66.

- Hisar, Abdülhak Şinasi. *Fahim Bey ve Biz*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1996.
- Holbrook, Victoria R. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- İrtem, Süleyman Kâni. *Osmanlı Devletinin Mısır Yemen Hicaz Meselesi*. İstanbul: Temel Yayınları, 1999.
- Kayalı, Kurtuluş. *Ordu ve Siyaset 27 Mayıs-12 Mart*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- Kemal Tahir. “Turgut Uyar’ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz”. *Şiirde Dün Yok mu*. 35-39.
- Koçak, Orhan. “Turgut Uyar’ın Şiiri Üzerine Notlar”. *Şiirde Dün Yok mu*. 158-89.
- Kur’ân-ı Kerim ve Muhtasar Meâli*. İstanbul: Hayrât Neşriyat, 2001.
- Küçükkalay, A. Mesud. *Coğrafi Keşifler ve Ekonomiler Avrupa ve Osmanlı Devleti*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2001.
- Levend, Ağâh Sırrı. “Eski Eserlerimizden Hangilerini Gençlere Tanıtabiliriz?” *Türk Dili* 217 (Ekim 1969): 1-3.
- Lewis, Bernard. *Demokrasinin Türkiye Serüveni*. Çev. Hamdi Aydoğan ve Esra Ermert. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Mandel, Ernest ve George Novack. *Marksist Yabancılaşma Kuramı*. Çev. Okay Göçmen. Yücel Yayınları, 1975.
- Mardin, Şerif. “Türk Siyasasını Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri”. *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Menemencioğlu, Nermin. “Turgut Uyar’ın Şiiri”. *Şiirde Dün Yok mu*. 50-59.
- Nedim. “Der-Vasf-ı Sa’d-âbâd u İstanbul Der-Zımn-ı Medh-i İbrahim Pâşâ”.

- Nedim Divanı*. Haz. Muhsin Macit. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997.
- Oğuzertem, Süha. “Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar’ın Sözlü Yazı Serüveni”. *Defter* 18 (Ocak-Haziran 1992): 114-27.
- Oktay, Ahmet. “Zamanla Göz Göze: ‘Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir’in Arka Fonu”. *Şiirde Dün Yok mu*. 121-43.
- Özdemir, Ahmet. “Doğmayaydın Mavi Yıldız”.  
[http://www.tgc.org.tr/ahmet\\_ozdemir/yazi35.htm](http://www.tgc.org.tr/ahmet_ozdemir/yazi35.htm) (11 Şubat 2005).
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: L&M Yayınları, 2002.
- Shaw, Stanford. *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye I*. Çev. Mehmet Harmancı. İstanbul: E Yayınları, 2000.
- Shaw, Stanford ve Ezel Kural. *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye II*. Çev. Mehmet Harmancı. İstanbul: E Yayınları, 2000.
- “Sıtma”. *AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi*. 19. Cilt. İstanbul: Ana Yayıncılık, Encyclopaedia Britannica, 2000. 361-62.
- Sultan Abdülhamit. *Siyasi Hatıratım*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.
- Sakaoğlu, Necdet. *Bu Mülkün Sultanları*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2000.
- Şenderin, Zübeyde. “Turgut Uyar’ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”.  
Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2004.
- Şeyh Galib. *Hüsn ü Aşk*. Haz. Muhammed Nur Doğan. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2003.
- Tunalı, İsmail. “Yabancılaşma ve Sanat”. *Marksist Estetik*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2003. 106-15.
- Uyar, Turgut. “bağırma’ya”. *Divan*. 30.

- . “bağlı kalmanın yeri”. *Büyük Saat*. 232-33.
- . “bomboş bir sayfaya fahriye”. *Divan*. 86-87.
- . “bozkır tayfasıdır”. *Divan*. 72.
- . *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- . “cahil Beşir’e”. *Divan*. 31-32.
- . “çağrılmış’a”. *Divan*. 10.
- . “dikilitaşlar’a”. *Divan*. 29.
- . *Divan*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970.
- . “gecenindir”. *Divan*. 77-78.
- . “gemi, gemi” *Divan*. 83-85.
- . “Günümüzde Divan”. Söyleşiyi yapan: Rauf Mutluay. *Cumhuriyet Gazetesi* (31 Aralık 1970): 6.
- . “hemofili”. *Büyük Saat*. 293-96.
- . “herkes”. *Büyük Saat*. 297-98.
- . “Her İki Adımda Bir Uygunsuzluğunu (Yalnızlığını) Algılayan Birisine Gazel”.  
*Büyük Saat*. 326-27.
- . “meclis-i mebusan’a”. *Divan*. 66.
- . “münacat”. *Divan*. 7-8.
- . “naat”. *Divan*. 9.
- . “rubai”. *Divan*. 55.
- . “SÂDÂBÂD’a kaside”. *Divan*. 63-65.
- . “salihat-ı nisvandan Saffet Hanımefendi’ye”. *Divan*. 67-69.
- . “sonsuz biçim’e”. *Divan*. 24.
- . *Sonsuz ve Öbürü*. Haz. Seyyit Nezir ve Tomris Uyar. İstanbul: Broy

Yayınları, 1985.

—. “su yorumcuları’na I, II”. *Divan*. 25-26.

—. “sulfata’ya”. *Divan*. 11-12.

—. *Şiirde Dün Yok mu*. Haz. Tomris Uyar. İstanbul: Can Yayınları, 1999.

—. “Şiirde Şairaneye Hep Karşı Oldum”. Söyleşiyi yapan: Tomris Uyar.

*Sonsuz ve Öbürü*. 98-103.

—. “şurdan burdan hazırlanmaya”. *Divan*. 14-15.

—. “Tavrım Bilinçli Olarak Taraf Tutan Gözlemci Tavrıdır”. Söyleşiyi

yapan: Enver Ercan. *Sonsuz ve Öbürü*. 98-103.

—. “Turgut Uyar Hangi Soruyu Niye”. Söyleşiyi yapan: Fatih Özgüven.

*Sonsuz ve Öbürü*. 103-08.

—. “Turgut Uyar’la Bir Konuşma”. Söyleşiyi yapan: Naci Çelik. *Yeni Dergi*

68 (Mayıs 1970): 393-95.

—. “Turgut Uyar’la Şiirden Hayata”. Söyleşiyi yapan: Atilla Özkırmımlı.

*Sonsuz ve Öbürü*. 90-98.

—. “Yaralı Olduğunu Sanan Birisinin Hüznüne Gazel”. *Büyük Saat*. 328-29.

—. “yokuş yol’a”. *Divan*. 13.

Uyar, Turgut ve diğerleri. “Ulusal Edebiyat İçin Açıkoturum”. *Dost* 11 (Eylül

1965): 16-26.

Williams, Raymond. *Marksizm ve Edebiyat*. Çev. Esen Tarım. İstanbul:

Adam Yayınları, 1990.

Yavuz, Hilmi. “Nâzım: Aşma ve Avangard” *Kara Güneş*. İstanbul: Can

Yayınları, 2004. 57-61.

## ÖZGEÇMİŞ

Nilay Özer, 1976 yılında İstanbul'da doğdu. Kandilli Kız Lisesi'ni ve Marmara Üniversitesi A.E.F Biyoloji Öğretmenliği Bölümü'nü bitirdi. İki yıl öğretmenlik yaptıktan sonra istifa ederek Ankara'ya geldi ve Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisansa başladı.

1995 yılından bu yana çeşitli gazete ve dergilerde şiir, öykü, söyleşi ve makaleleriyle görünen Özer, *Zamana Dağılan Nar* (1999) ve *Ol!...* (2005) adlı iki şiir kitabı yayımladı. 1997 yılında Kocaeli Üniversitesi Şiir Okulu Ödülü'nü aldı. 1999'da Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülleri'nde "dikkate değer" bulundu ve 2004'de Cemal Süreya Şiir Ödülü'ne layık görüldü.