

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TURGUT UYAR ŞİİRİNDE SÖYLEM ARAYIŞI

GÜRKAN EMRE MELİKOĞLU

2501150895

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Fırat KARAGÜLLE**

İSTANBUL - 2019

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TURGUT UYAR ŞİİRİNDE SÖYLEM ARAYIŞI

GÜRKAN EMRE MELİKOĞLU

2501150895

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Fırat KARAGÜLLE**

İSTANBUL - 2019

TEZ ONAY SAYFASI

	<p>T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ</p> <p>YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI</p>	
---	--	---

ÖĞRENCİNİN:			
Adı ve Soyadı	: Gürkan Emre MELİKOĞLU	Numarası	: 250115C895
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	: Yeni Türk Edebiyatı	Danışmanı	: Dr. Öğr. Üyesi Fırat KARAGÖLLE
Tez Savunma Tarihi	: 29.07.2019	Saati	: 15.00
Tez Başlığı	: "Turgut Uyar Şiirinde Söylenin Arayışı"		

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, soruların sorularına alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Şecaattin TURAL		Kabul
2- Doç. Dr. Nuri SAĞLAM		Kabul
3- Dr. Öğr. Üyesi Fırat KARAGÖLLE		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Dr. Öğr. Üyesi Çilem TERCÜMAN		
2- Dr. Öğr. Üyesi Ali YILDIZ		

ÖZ

TURGUT UYAR ŞİİRİNDE SÖYLEM ARAYIŞI

GÜRKAN EMRE MELİKOĞLU

Modern Türk şiirinde gerek şairleri gerekse şiir hakkındaki düşünceleriyle izler bırakmış, günümüzde dahi sesini korumayı başaran bir estetik performansla edebiyat üretmiş olan Turgut Uyar'ın metinlerinde söylem kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Onun şiirinde söylemde yaşanan kırılmalar sürekli olarak estetik yapıyı ya tümünden etkileyen ya da büyük ölçüde etkileyen bir unsur olarak yer almıştır.

Bu çalışmanın amacı Turgut Uyar'ın şiirlerinin söylemle ilişkisini, şairin şiirinde değişen söylem tavrını ve bu değişikliğin onun şiiri üzerindeki etkilerini incelemektir.

Turgut Uyar şiirinde söylemin kurucu estetik unsurlardan olduğunu iddia eden bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Turgut Uyar'ın hayatı, sanatının devreleri hakkında genel bir bilgi ve İkinci Yeni şiirine yönelik değerlendirmeler ve eleştiriler ekseninde şiirinin nerede durduğu hakkında bilgiler verilmektedir. İkinci bölüm incelemelerde kullanılan söylem, iktidar, ideoloji, modernleşme, modernizm gibi kavramların açıklandığı ve çalışmanın teorik arka planının verildiği kısımdır. Üçüncü bölümde ise Turgut Uyar şiirleri bu kavramlar ekseninde incelenmekte ve söylemin Turgut Uyar şiirindeki işlevi irdelenmektedir.

Turgut Uyar'ın yazın hayatındaki poetik atılımlarda söylem değişikliği ve estetik değişimin bir arada bulunduğu görülmektedir.

Anahtar sözcükler: şiir, söylem, II. Yeni, modernizm, ideoloji

ABSTRACT

A DISCOURSE SEARCH IN TURGUT UYAR'S POETRY

GÜRKAN EMRE MELİKOĞLU

Discourse occupies a considerable place in the poetry of Turgut Uyar, who produced literature with a unique aesthetic performance and left an impact on the Turkish literature through his poetry as well as his thoughts about how literature should be built. Breakings in discourse was always an important factor in shaping Uyar's aesthetic structure.

The aim of this thesis is to examine the relation between discourse and Turgut Uyar's poetry and detect the results of this relation in his poems.

This thesis, which consists of three chapters, suggests that discourse is one of the constituent elements in Turgut Uyar's poetry. In the first chapter, Turgut Uyar's life and his opinion about literature and poetry are explained, and information is given about where Turgut Uyar's poetry is located within the context of criticism of İkinci Yeni. The second chapter explains the terms discourse, ideology, modernization and modern. In the third chapter Turgut Uyar's poetry is analyzed within the scope of mentioned terms.

It is seen that discourse alteration and poetic breakthrough exist together in Turgut Uyar's literature.

Keywords: poetry, discourse, II. Yeni, modernism, ideology

ÖNSÖZ

İlk şiiri 1947 yılında **Yedigün** dergisinde yayımlanan Turgut Uyar vefat ettiği 1985 yılına kadar Türk şiirinin gelişimine katkı sağlayacak pek çok şiir ve şiir üzerine yazı kaleme almıştır. Uyar'ın şiiri, gerek mensubu olduğu İkinci Yeni şiirinin çerçevesinde gerekse kendi poetik şahsiyetinin ürünleri ve yargılarıyla tartışılmış ve incelenmiştir. Hem akademik çalışmalarda hem ana akım edebiyat yayımlarında Uyar şiiri farklı açılardan irdelenmiştir. Bu çalışma ilgili çalışmalardan destek almakla birlikte Uyar şiirine daha önce bakılmayan bir perspektiften bakmayı amaçlamakta, Turgut Uyar'ın şiirindeki dönüşümlerin söylemle ilişkisini incelemektedir.

Son dönemde yapılan çalışmalarla birlikte “İkinci Yeni şiiri anlamsız şiirdir” yargısı kırılmaya başlamışsa da söz konusu düşüncenin uzunca bir müddet edebiyat kamuoyunda yer ettiği bilinmektedir. Oysa bu çalışmadaki çıkarımlar Turgut Uyar şiirinin “anlattıkları” üzerine kurulmaya çalışılmıştır. Amacımız Uyar şiirindeki değişim duraklarını saptarken bu durakların yerlerini şairin ortaya koyduğu anlam, söylem ve bunlara içkin bulunan ideolojik duruşu vasıtasıyla belirlemeye çalışmaktır.

Çalışmamızın alana katkı sağlamasını ve bundan sonra konuyla ilgili çalışma yapacak araştırmacılara destek olmasını temenni ediyoruz.

Tezin tüm aşamalarında yaşadığım güçlükleri anlayan ve bunları aşmamda yardımcı olan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Fırat Karagülle'ye katkıları, gösterdiği sonsuz sabır ve anlayış için teşekkür ediyorum. Yönlendirmeleri, destekleri ve fikirleriyle çalışmanın şekillenmesinde katkısı olan hocalarım Prof. Dr. Secaattin Tural, Doç. Dr. Nuri Sağlam ve Dr. Öğr. Üyesi Çilem Tercüman'a da teşekkürü borç bilirim. Kaynaklara ulaşmamda ve tezin bilgisayar ortamında düzenlenmesinde sabırla sunduğu katkılar için Güler Uğur'a da emeklerinin yarattığı mahcubiyetle teşekkür ediyorum.

İstanbul 2019

Gürkan Emre Melikoğlu

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TURGUT UYAR, SANATI VE İKİNCİ YENİ

1.1. Turgut Uyar'ın Hayatı ve Edebi Şahsiyeti.....	4
1.1.1.Hayatı	4
1.1.2. Edebi Şahsiyeti.....	6
1.2. İkinci Yeni ve Turgut Uyar.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

2. TEMEL KAVRAMLAR

2.1. Foucault'da İktidar ve Söylem Kavramları.....	15
2.2. Modernliğin Eleştirisi: Modernizm	19
2.3. Althusser'de İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları	24
2.4. Modern Bir Toplum Tasavvuru Olarak Kemalizm	27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TURGUT UYAR ŞİİRİNDE SÖYLEM ARAYIŞI

3.1. Kurucu Söylem: “Seni boydan boya sevmişim/Ta Kars’a kadar Edirne’den”.....	32
3.1.1. Söylemde İnşa Edilen Cennet: Türkiye	32
3.2. Başkalaşan Söylem: “Aşkım da değişebilir gerçeklerim de”.....	52
3.2.1. Geleneğin/İnançların Söyleminde Nesnelleşen Ahlaka Karşıtlık.....	53
3.2.2. Kamusal İktidarın Söyleminde Nesnelleşen Kültüre ve Ahlaka Karşıtlık.....	68

3.3. Başkaldıran Söylem: “Dağlar bildik celali dağlarıdır”	86
SONUÇ	111
KAYNAKÇA	114



KISALTMALAR LİSTESİ

- a.e.:** Aynı eser
a.g.e.: Adı geçen eser
a.g.y.: Adı geçen yayın
bkz.: Bakınız
Çev: Çeviren
Haz: Hazırlayan
s.: Sayfa

A.Y.M.K.A.S.M.: Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur

A.Y.Y.K.T.T.K.S.M.: Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur

B.K.M.İ.İ.: (Bir Kantar Memuru İçin) İncil

D.E.G.A.: Dünyanın En Güzel Arabistanı

H.H.H.: Hacer Hanımın Hamamı

T.C.K.B.S.Ş.: Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir

T.C.T.Ü.D.A.Ş.: Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir

GİRİŞ

Modern Türk şiiri üzerine yapılan çalışmalar ve yazılan eleştirilerde, özellikle İkinci Yeni içerisinde kabul edilmiş olan sanatçıların şiirleri, kimi ezberlerin ve aslında geçersiz olan ön kabullerin kurbanı olmuştur. Haklarında yapılan bazı eleştiriler de günümüze kadar ulaşmıştır. Turgut Uyar günümüzdeki profiliyle artık bu eleştirilerin net bir kurbanı sayılamayacak olsa da İkinci Yeni'ye giriş kitabı olarak kabul edilen **Dünyanın En Güzel Arabistanı**¹'ndan sonra yaşamının sonuna kadar yazmaya devam ettiği yaklaşık otuz yıl boyunca İkinci Yeni ekseninde yöneltilen sorulara yanıt vermeye devam etmiştir. İkinci Yeni ile ortaya çıkan kapalı ve mevcut edebiyat ortamına yabancı olan yeni estetik duyarlık, İkinci Yeni şairlerini dönemin sanat çevrelerinin eleştirilerine maruz bırakmıştır. Bu eleştiriler İkinci Yeni şiirinin algılanışında çeşitli problemler doğurmuştur. Ne var ki Turgut Uyar'ın inşa ettiği şiir, İkinci Yeni'ye yöneltilen eleştirilerle çok da ilişkili değildir ve şiire yaklaşıldığında Uyar'ın **D.E.G.A.** ile yaşadığı poetik kırılmanın motivasyonlarının da farklı alanlarda ortaya çıkabileceği anlaşılabilir. Şairin söylemle girdiği ilişki bu alanlardan bir tanesidir. Bu çalışmanın da temel amacı, Turgut Uyar şiirinde yaşanan büyük estetik kırılmalar ve söylemle şiir arasındaki bağlantıları açığa çıkarmaktır. Bu doğrultuda Uyar'ın ilk kitapları **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem** iktidar söylemi etrafında, **D.E.G.A.**'dan itibaren ortaya çıkan yeni şiir de şairin karşı söylem kurma çabası etrafında incelenecektir. Bununla amaçladığımız söylem ve şiir arasındaki ilişkinin Turgut Uyar şiirinde tüm estetik yapıyı belirleyen bir kurucu unsur konumunda olduğunu saptamaya çalışmaktır.

Turgut Uyar'ın şairlik hayatını ortadan ikiye bölen **D.E.G.A.**' da ortaya çıkan yeni estetik duruş; söylem, iktidar, ideoloji, modernizm kavramlarının hemen hepsiyle belli oranda ilişki içindedir. 1949'da çıkan ilk kitabı **Arz-ı Hal** ve 1952'de çıkan ikinci kitabı **Türkiyem**'de bilindik bir şiir yazan Turgut Uyar, Garip şiirinin ve hece şiirinin yoğun etkisi altında ürün vermiştir. İlk dönem şiirlerinin bilindik bir estetiğin özelliklerini taşıyor olması, söylem alanında üretilen bilgiden yana olmasıyla ve egemen ideolojiyle aynı pozisyonda yer almasıyla ilişkilidir. Şiirlerdeki gerek dil

¹ İlgili eser buradan itibaren çalışmada **D.E.G.A.** kısaltması ile anılacaktır.

kullanımı, gerekse içeriğin belirli bir hedefe doğru idealize edilişi mevcut egemen ideolojinin perspektifiyle koşturur. **D.E.G.A.**'ya gelindiğinde ise ilk iki kitapta ortaya konan estetik bütünlük tamamen ortadan kalkar. Yerine kapalı, parçalı, çokanlamlı bir şiir yapısı oturur. Ancak burada farkı oluşturan yalnızca söyleyiş ve şeklin değişmesi değil, içeriğin idealizasyonunun da tamamıyla başka bir eğilime girmiş olmasıdır. **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem**'de yaşadığı coğrafyayı kutsayan ve tıpkı Garip şiiri gibi o coğrafya içindeki sorunları hafif bir mizah duygusu içinde çözerek görünmez kılan bir içerikten söz edilebilir. Bu ilk dönemde Atatürk'e yazılan şiirler, Cumhuriyet'in ilk atılımlarını anımsatan ve bunları kutsayan metinler vasıtasıyla Kemalist ideolojinin programıyla paralellik gösteren bir estetik toplam oluşturur. Kır yaşamı ve mutlu bir hayatın yer kapladığı **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem**'de insanlara karşı tektipleştirici, toptancı bir bakış açısı gözlemlenmektedir. Buna göre ilk kitaplarındaki duyarlılığı ve dil evreni söylemin ve egemen ideolojinin çekim alanında şekillenmiştir. **D.E.G.A.** incelendiğinde ise artık taşrada yaşayan subayın ülke sevgisini anlattığı şiirlerin yerini bambaşka bir şiir almıştır. **D.E.G.A.**'da tarihsel bir problem olarak devamlı ele alınan insandır. İnsanın yaşantısını bunaltı atmosferi içinde gören Uyar'ın bu problemi işlerken uğradığı duraklar onun yeni şiirinde belirleyici olmuştur. Dil, biçim, içerik gibi unsurların tamamı ilk şiirin söyleminden kopuşa hizmet edecek şekilde metne katılırlar. İlk kitaplardaki şiirin epistemolojisinin aksine **D.E.G.A.**'da şiiri besleyen varoluşçuluk, modernizm gibi evrensel bilgi alanının kurumları olmuştur. Uyar şiiri bu kitapta iktidar söyleminin insan hayatına müdahale edip insanı küçülttüğü noktalara nüfuz eder ve ortaya koydukları normları yeniden üreterek bir karşı söylem oluşturma çabasına girişir. Bu çaba, şiirin tüm yapısını kökten değiştirmiştir. Art arda gelen iki kitabın isimlerinin sırasıyla **Türkiyem** ve **D.E.G.A.** olması söylemdeki kopuşun göstergelerinden biri olarak sayılabilir. Çünkü bu iki adlandırmanın arasındaki farklılık bize göre şairin yaşadığı coğrafya ve hatta vatan ile kurmuş olduğu ilişkinin kökten değiştiğine işaret etmektedir. **Türkiyem**'de birinci tekil şahıs iyelikle sahiplenilen ve Kemalist ideolojinin değerleriyle mutlaklaştırılan bir coğrafya mevcutken, **D.E.G.A.** ile şairin değerlerinin muğlaklaştırdığı figüratif bir coğrafya kurulur. Çalışmanın değinmeyi amaçladığı bir diğer nokta da Uyar şiirinde **D.E.G.A.** ile başka bir çizgiye oturan söylemin, Uyar'ın şiir hayatının geri kalanında nasıl bir yol izlediği ve bunun şiirin estetiğiyle arasındaki ilişkidir. Şairin şiir hayatının üçüncü

dönemindeyse Türkiye coğrafyasına yine belirli kodların merceğinden ancak bu defa farklı bağlamlarla yaklaştığı görülür. Bu çalışma konu bütünlüğünü sağlamak ve derinlikli bir araştırma yapabilmek adına **Arz-ı Hal, Türkiyem** ve **D.E.G.A.** kitapları arasındaki derin kırılmayı odak noktasına yerleştirmiş ve bu kitapların şiirlerini yakın okumaya tabi tutmuştur. Şairin geri kalan kitapları ise aynı bağlamda ancak çalışmanın esas sorunsalıyla ilgili olduğu ölçüde ele alınmıştır.

Çalışmada incelediğimiz şiirlere yaklaşımımızı bu şekilde kategorize etmemizin temel sebebi ise Uyar'ın şiir hayatında yaşanan diğer söylem değişikliklerinin kendi içinde farklı devreleri oluşturmaları ve buna bağlı olarak farklı problematiklerle yaklaşılması gerekliliğidir.

Turgut Uyar'ın şiir hayatının tümünde gözlemlenebilir bir unsur olan söylem üzerine yaptığımız bu çalışmayla, şairin şiirinin anlaşılmasına bir katkı sunulması amaçlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TURGUT UYAR, SANATI VE İKİNCİ YENİ

1.1. Turgut Uyar'ın Hayatı ve Edebi Şahsiyeti

1.1.1. Hayatı

Turgut Uyar, 4 Ağustos 1927 tarihinde Ankara'da dünyaya gelmiştir. Babası Hayri Bey ile annesi Fatma Hanım'ın altı çocuğundan beşincisidir. Şairin tam adı Ahmet Turgut Uyar'dır.²

Hayri Bey orduda harita binbaşısı olarak görev yapan bir askerdir. Kurtuluş Savaşı yıllarında ailesini yalnız bırakmamak için Anadolu'ya geçmemiş ve bu sebeple de hep binbaşı rütbesinde kalmıştır. Uyar, babasını "çalışkan bir adam, çok iyi bir hattat" olarak tanıtır.³

Uyar ailesiyle birlikte iki defa İstanbul'a taşınmıştır. Babasının ilk ordudan ayrılışında İstanbul'a yerleşmişler ve şair ilkokula "Hırka-i Şerif İlkokulu"nda başlamıştır. Hayri Bey'in Eskişehir'de tekrar orduya alınmasıyla aile buraya gitmiş ve kısa bir sürenin ardından İstanbul'a dönmüşlerdir. Turgut Uyar, Edirnekapı'da geçen yıllarını özellikle *Vaiz Sokak* adlı yazısı ile *Vaiz Sokağı Numara 70* adlı şiirinde konu eder.⁴

Ekonomik nedenler sebebiyle ortaokula yatılı askerî okullarda devam etmek zorunda kalmıştır. Askerî okulda okumak istemediğini hatta bunun için çeşitli yollara da başvurduğunu kendisiyle yapılan röportajlarda belirtmiştir.⁵ 1941 yılında öğrenimine devam etmek amacıyla Konya'ya giderek Konya Askerî Ortaokulu'na kaydolun Uyar ilk kez gurbeti tatmış olur. Hayri Bey'in 1942 yılında Kızılay'a müfettiş olarak atanmasıyla birlikte aile tekrar Ankara'ya göç eder. Turgut Uyar da ortaokul ikinci sınıfı Ankara'da Dördüncü Ortaokul'da tamamlar.⁶ Ortaokulun ardından Bursa Askerî Lisesi'ne kaydolun Uyar, bu okuldan 1946 yılında mezun

² **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, "Turgut Uyar", cilt 2, Yapı Kredi Yay., İst., 2001, s.864

³ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** "Yaşamımda İlkler", haz. Alaattin Karaca, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 520-27

⁴ Turgut Uyar, **a.g.e.**

⁵ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** "Turgut Uyar ile Konuşma", haz. Alaattin Karaca, s.455-62.

⁶ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** "Yaşamımda İlkler", haz. Alaattin Karaca, s. 520-27

olmuştur. Yükseköğrenimini ise Askerî Memurlar Okulu'nda 1947 yılında tamamlar. Askerî okullarda okumak Uyar'ı memnun etmemiştir. Konu ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Asker okullarında hiç mutlu olmadım. Genellikle yatılı okullarda mutlu olan çocuk yoktur sanıyorum. Başkalarının hatta somut başkalarının da değil de, hiç kavrayamadığım bir otoritenin belirlediği ve çoğu zaman saçma bulduğumuz bir şeyleri yaşamak.”⁷

Turgut Uyar 1948 yılında Kars'ın Posof İlçesi Askerlik Şubesi'ne Muamele Memuru olarak atanmıştır. Turgut Uyar'ın Anadolu'yla tanışması bu görevinde olmuştur. 1952 yılında Samsun'a bağlı Terme Askerlik Şubesi'ne tayini çıkan Uyar, 1952-1954 yılları arasındaki iki yıllık görevinin ardından Ankara'ya tayin edilmiştir. 1948'den 1954'e kadar altı yıl boyunca taşrada görev yapan Uyar'ın Ankara'ya yani büyük şehre dönüşü ile birlikte hem dünyayı algılayışında hem de sanatında değişiklikler oluşmaya başlar.

1958 yılına kadar askeri memuriyetine devam eden şair kendi isteğiyle ordu bünyesinden ayrılır. Ardından aynı yıl, Türkiye Selüloz ve Kâğıt Sanayii Ankara Şubesi'nde çalışmaya başlamıştır. Uyar 1967 yılında ise yine kendi isteğiyle emekliye ayrılır. Emekliye ayrılmasından sonra Turgut Uyar 1968 yılında İstanbul'a yerleşmiş ve ölümüne kadar yaşamını burada sürdürmüştür.

1947 yılında ilk evliliğini henüz Askerî Memurlar Okulu'nda öğrenciyken Yezdan Şener ile yapan Turgut Uyar'ın bu evlilikten Semiramis (Sökmen), Şeyda (Dikmen) ve Tunga (Uyar) isimli üç çocuğu dünyaya gelmiştir. On dokuz yıl süren bu evlilik 1966 yılında ayrılıkla sonuçlanmıştır. Uyar ikinci evliliğini Tomris Uyar'la yapmıştır ve bu evlilikten Hayri Turgut isimli bir oğlu olmuştur.

Turgut Uyar, siroz hastalığı nedeniyle 1985 yılında, elli sekiz yaşındayken hayata veda etmiştir. 22 Ağustos 1985'te vefat eden şairin cenazesi Aşiyan Mezarlığı'na defnedilmiştir.

⁷ Turgut Uyar, **a.g.e.**

1.1.2. Edebi Şahsiyeti

Dost dergisinde yayımlanan bir söyleşide şiirle ilk alakasının on dört on beş yaşlarında başladığını, ortaokul yıllarında bir arkadaşıyla şiirler yazdığını ve bu denemeleri bir defterde topladığını söyleyen Turgut Uyar ilgisini o yıllarda belli etmediğini ifade eder.⁸

Şiire olan ilgisi eğitim hayatının bütün devrelerinde devam eden Uyar o yıllarda özellikle eski şiirle olan ilişkisini şu sözlerle ifade eder:

“Liseyi bitireceğim yıl, Hayyam, Nedim, Yahya Kemal, Tevfik Fikret, Hamit ve Haşim beni kısıvrak tutmuşlardı. Taklit ettiğimi bile bile onlara özenerek, bildiğim ve becerdiğim kadar terkipli filan gazeller mazeller yazardım. Hatta Makber’e Mezar adıyla bir nazire bile yazmıştım. (...) Sonra günümüzün şiirlerini okudum da sevindim. Oh dünya varmış dedim. Yıl 1946 idi.”⁹

Uyar’ın şairlik serüveninin profesyonel başlangıcı 1947’de **Yedigün** dergisinde yayımlanan “Yad” şiiri olmuş ve 1948 yılında **Kaynak** dergisinin açtığı şiir yarışmasında “Arz-ı Hal” şiiri ile aldığı ikincilik onun kısa sürede tanınmasını sağlamıştır.

1949 yılında ikincilik aldığı yarışmada üçüncü olan Çetin Tezcan ile birlikte **Arz-ı Hal ve Akşam Üzeri Türküsü** adıyla ilk kitabı Kaynak Yayınları tarafından yayımlanır ve bunu 1952’deki Açıkoturum Yayınları tarafından basılan ikinci kitabı **Türkiyem** takip eder.

Ataç **Türkiyem** kitabı için yazdığı önsözde Turgut Uyar’ın **Arz-ı Hal** ile başlayan şiir serüveninde artık bir kişilik geliştirdiğini söyler ve geleneğin önemli şairlerinden biri olacağını müjdelir:

“Bilmem yanılıyor muyum Turgut Uyar’ı iyi bir şair saymakla? Hiç sanmıyorum. Ne olursa olsun, onun için atıyorum zarımı. Övünerek söyliyeyim, şairler için attığım zar, şimdiye

⁸Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** “Turgut Uyar İle Konuşma”, Haz: Alaattin Karaca, s. 455-462.

⁹Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** “Turgut Uyar’la Bir Konuşma”, Haz: Alaattin Karaca, s. 424-427.

kadar çoğu için iyi geldi, doğru seçtiğimi gösterdi. Turgut Uyar için de iyi geleceğinden hiç şüphe etmiyorum.’’¹⁰

Arz-ı Hal ile **Türkiyem**’deki şiirler, şiir serüveni büyük dönüşüm ve değişimlerin sahnesi olan Uyar’ın birinci dönem şiirleri olarak değerlendirilebilir. Sözü edilen kitaplardaki şiirler Uyar’ın 1948 ile 1954 yılları arasında Posof ve Terme’deki taşra hizmeti döneminde genellikle **Kaynak** ve **Varlık** dergilerinde yayımlanan şiirlerini kapsamaktadır. Bu dönem şiirleri 1940’lı yılların şiir ortamında sıklıkla görülen Garip şiirinin ve “toplumcu” eğilimin tesiri altında şekillenir. Şiirinin tüm yapı ve içerik unsurları bu kapsam alanında oluşturulmuştur.

Bu çalışmanın da ortaya koymayı amaçladığı gibi Uyar’ın bu dönemde şiire ve sanata bakışı Kemalist ideolojinin söylemi doğrultusunda biçimlenmiştir. Bu perspektif kendi sözlerinde de açıkça ifade edilmektedir:

‘... yeni şiirimiz, her şeyden evvel, memleketin ve Anadolu’nun şiiri olmak yolunda ve kaygısındadır. Benim gibi düşünen her şair, sanatkâr, bu memleketin kalkınmasında kendi omuzlarında da ufak bir yük taşımamanın sorumluluğunu duymakta ve bundan zevk almaktadır. Köyümüz ve köylümüz, böyle hiç de azımsanmayacak sefalet ve cehalet içindeyken, hala, Boğazın gümüş suları üzerinde ve sedef mehtap altında hırsızlama zamparalığa çıkmış, bahtiyar fanilerin mısralarını, maceralarını okumak, yazmak ve bunların sanat, şiir namına ve iyi niyetle de olsa müdafaasını ya çok iyimserliğe veya (afedersiniz bence) geniş bir lakaydı ve vurdumduymazlığa delalet eder.’’¹¹

Uyar, şiir hayatının geri kalanından çok farklı bir çizgide konumlanan ilk iki kitabını çok sonraları şu sözlerle değerlendirir:

“İlk iki kitabım, sonrakilere göre teknik bakımdan farklılıklar gösteriyor. Temalarda ise çok büyük bir ayırım olduğunu düşünmüyorum. Gerçekte değişen, benim kişisel yapım,

¹⁰ Nurullah Ataç, “Türkiyem’e Önsöz”, **Türkiyem**, Açıkoturum Yayınları, Birini Basım, İstanbul, 1952.

¹¹ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** “Şiir Üzerinde Mektup”, Haz: Alaattin Karaca, s. 17-20.

dünyayı algılayışındaki değişme olmalıdır. Hiç kimse başladığı yerde duramaz, kalamaz ki!”¹²

Turgut Uyar’ın kendisinin de belirttiği kişisel yapısındaki değişiklik ve bunun şiirindeki ilk ve büyük yansıması **D.E.G.A.** ile gerçekleşmiştir. Posof ve Terme’de yaşadktan sonra Ankara’ya gelmiş olan şair kendi dünyasında yaşadığı değişikliği şu şekilde ifade eder:

“Demokrat Parti’nin yarattığı para patlamasına değinmek gerek. Para patlamasının getirdiği değerler değişmesine, sarsılmasına. Ben kendi adıma, bir subay olarak Terme’den Ankara’ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereğini duydum...”¹³ “Beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevremın değiştiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu.”¹⁴

Arz-ı Hal ve Türkiyem’deki şiirleri **Varlık** ve **Kaynak** dergilerinde yayımlanmışken, **D.E.G.A.**’da yer alan şiirleri, **Yenilik** (1954-1957), **Pazar Postası** (1951-1958), **Yeditepe** (1950-1974), **Seçilmiş Hikayeler Dergisi** (1947-1957), **Şairler Yaprağı** (1954-1957) gibi dergilerde yayımlanmıştır.¹⁵

D.E.G.A.’da ilk iki kitaptan farklı olarak insanın çevresindeki dünya ile yaşadığı derin çatışma yer almaktadır. Bu çatışma onun şiirindeki yeni söylemin içinde yeni bir şiirsel üretim ortaya çıkarmıştır. Bu üretim verili ahlak ve bilgi kaynaklarının dönüşümü ve bunların yerine bir önerme çabası profilindedir Şiirin tüm yapısının baştan aşağı değiştiği bu yapıtın, Uyar’ın daha önceki şiirlerinden önemli bir farkı da insanın kimliğine yüklediği anlam noktasında kendini gösterir. Daha önce yazdığı şiirlerde birer tip olarak metinlerinde yer verdiği, yüzeysel ve tek boyutlu olarak ele aldığı, söylemin içinde romantize ettiği insan Uyar’ın şiirinde **D.E.G.A.** ile birlikte bir

¹² Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** “Tavrım, Bilinçli Bir Şekilde Taraf Tutan Gözlemci Tavrıdır”, Haz: Alaattin Karaca, s. 562-565.

¹³ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** “Turgut Uyar ile Şiirden Hayata”, Haz: Alaattin Karaca, s.553-562.

¹⁴ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** “Hangi Soruyu Niye”, Haz: Alaattin Karaca, s.508-514.

¹⁵ Zübeyde Şenderin, “Turgut Uyar’ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış doktora tezi, 2004, s. 31.

kişilik kazanır. Uyar, Garip şiirinin ,ilk iki kitabında kendisinin de uyum sağladığı, insana bakışını daha sonra eleştirecektir:

“[Orhan Veli]¹⁶ kendi deyişi ile, şiire uzak düşmüş bir insanın şiirini yapıyordu. Küçük insandı bu: Büyük kentlerde çalışan, ezilip horlanan, kıt kanaat geçinen, dünyası ve zevkleri küçük insan. Bir çeşit tevekküle varan dünyayı ve düzeni kabullenmişliği, gündelik küçük alışkanlıklardan vazgeçmezliği, ezilmişliğin verdiği hoşgörüsü ile sevimli bir ‘tip’ haline gelen küçük insan...”¹⁷

1962’de yayımlanan **Tütünler Islak** kitabı ile Turgut Uyar belki de İkinci Yeni’ye giriş kitabı olan **D.E.G.A.**’ya göre daha İkinci Yeni olan bir şiir ortaya koymuştur. Bu kitap **D.E.G.A.**’nın aksine insanın yaşamla olan çatışmasından oluşturduğu alternatif söylemi içermez. Önermeleri çok daha silik ve belirsizdir. Ancak **D.E.G.A.**’da yaşamla çatışmanın karşısına koyduğu bireysel varoluşun mutlak çözüm olmadığı fikri kitapta kendini göstermektedir.

Uyar 1968’de **Her Pazartesi** kitabını yayımlar. Gerek Türkiye’nin gerekse dünyanın politize olduğu bir dönemde yayımlanan bu kitap mevcut ortamın edebiyata yansıdığı şiirler içerir. **Tütünler Islak**’ta kendini hissettiren yeni yol arayışı, **Her Pazartesi** ile birlikte daha belirgin hale gelir. Bu yol tekrar politize olmaktır.

Turgut Uyar’ın 1970 yılında yayımladığı **Divan** bu yeni atılımın poetik tavrını bulduğu kitaptır. Kitapta 1967-1970 yılları arasında yayımlanan şiirler yer almaktadır. Bir zulüm ortamında ezilen halk ve onun kurtuluşu için direnmesi gerekliliğinin işlendiği kitap, bu önermeyi biçimsel olarak da desteklemek adına divan şiirine yakınsayan bir teknikle yazılmıştır. Şairin divan şiiri biçimine yaklaşmasının sebebi, tarihî perspektife sınıfsal bir kategori olarak da okunabilecek divan şiirini kendi önermesinin içinde yeniden üretmektir:

“... toplumsal sınıflara göre sanat türleri olduğunu kabullensek bile, geçmişte bir mutlu azınlık için kullanılan bir sanat türünün sırf bu yüzden bir daha kullanılmasını düşünmemek ve önermek, kültürün bütün insanlığın kalıtı olduğunu yadsımak demektir. Zaten bir divan

¹⁶ Alıntıya Orhan Veli ismi tarafımızdan eklenmiştir.

¹⁷ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** ‘Orhan Veli Kanık’, Haz: Alaattin Karaca, s.665-670.

yapmakta asıl amacım, geçmişte bir mutlu azınlığın kullandığı aracı, halk adına halk yararına kullanmaktı.’’¹⁸

Uyar’ın, 1974 yılında yayımladığı **Toplandılar** kitabında **Divan** öncesinde kullandığı biçim ve dil özellikleri devam eder. Politik tavır ve halk, direniş, zulüm kavramları şiirin içinde kendini tekrar eder durumdadır.

1981 yılında o güne kadar yayımladığı şiirleri **Toplu Şiirler** adıyla yayımladıktan sonra 1982 yılında **Kayayı Delen İncir**’i yayımlar. **Kayayı Delen İncir**’de politik tavır ciddi oranda belirsizleşmiş bunun yerini ölüm, yalnızlık ve kuşatılmışlık fakat kitabın adının da işaret ettiği üzere umut almıştır. 1984’te toplu şiirleri olan **Büyük Saat** içerisinde yayımladığı **Dün Yok Mu**’da da **Kayayı Delen İncir**’dekiyle aynı eğilimler gözlemlenir. Son iki kitabıyla birlikte Uyar şiiri, **D.E.G.A.** ile başlayan süreçte göre çok daha açık bir dil ve söyleyiş özelliğine kavuşmuştur.

Uyar, şiir hayatı boyunca sürekli olarak yeni bir şiirin arayışını sürdürmüştür. Bu arayışın aksamını kusurların üstüne inşa eden Uyar, ustalığını acemiliği ile kazanmıştır.¹⁹ Uyar sanat hayatı boyunca yalnızca şiir yazmamış aynı zamanda şiir üzerine düşüncelerini de düzyazılarında dile getirmiştir. Özellikle, “Efendimiz Acemilik” ve “Çıkmazın Güzelliği” yazıları ortaya koyduğu düşüncelerle döneminde tartışma yaratan yazılar olmuşlardır. Uyar’ın şiirleri ve düzyazıları dışında şairlerin bir şiirinden yola çıkarak şiirleri hakkında yorumlarda bulunduğu **Bir Şiirden** isimli bir eseri bulunmaktadır. Burada Abdülhak Hâmit Tarhan’dan Yahya Kemal Beyatlı’ya, Nâzım Hikmet’ten Oktay Rifat’a kadar Türk edebiyatında yer edinmiş birçok şaire eleştirel bir bakışla yaklaşmıştır. Uyar’ın şiirleri haricinde kaleme aldığı bu yazıların tamamı onun şiirlerinin anlaşılmasında destekleyici birer kaynak olarak önem arz etmektedir.

¹⁸ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** ‘‘Turgut Uyar’la Bir Konuşma’’, Haz: Alaattin Karaca, s.500-502

¹⁹ **A.g.e.**, “Efendimiz Acemilik”, s.261.

1.2. İkinci Yeni ve Turgut Uyar

1950'li yılların ortasında teşekkül etmiş ve birçok eleştirmenin uzlaştığı üzere bir hareket olarak varlığı 1960'lı yılların başında sona ermiş olan İkinci Yeni şiiri modern Türk şiirinin belki de en önemli dönüm noktasıdır. Turgut Uyar da tartışmaları ve etkileriyle edebiyat tarihimizi derinden etkilemiş bu şiir hareketinin önde gelen isimleri arasında yer almaktadır. Çalışmanın bu başlığında Turgut Uyar özelinde İkinci Yeni üzerine getirilen ve son döneme kadar (hatta hâlâ) İkinci Yeni şiiri ve şairlerine yöneltilen bazı etiketler ve keskin yargılar değerlendirilecektir.

1954-1955 yılları arasında İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Ülkü Tamer, Tefik Akdağ, Yılmaz Gruda gibi şairlerin Yenilik, Yeditepe, A, İstanbul dergilerinde ve sonrasında özellikle Pazar Postası'nda yayımlanan ve Garip şiirinin tükenmeye başladığı noktada yeni bir estetik oluşturan şiirleri 19.08.1956 tarihinde Muzaffer Erdost tarafından *İkinci Yeni* başlıklı yazısıyla adlandırılacaktır. Hareketin ortak bir şiir anlayışıyla ve bir manifestoyla ortaya çıkmamış olmasına rağmen İkinci Yeniciler topyekûn bir şekilde şiiri anlamsızlığa itmek, toplumsal meselelerden uzaklaşmak ve ideolojisizlikle suçlanmışlardır. Bir programa sahip olmayan bu hareketin bir bütün olarak ele alınmasının temel sebebi, şairlerin hemen hepsinin şiirlerinde Garip şiirinin oluşturduğu mevcut estetik düzenden büyük bir kopma yaşanması, imgenin şiirlerde kapladığı hacim ve buna bağlı olarak mısra kuruluşunda dil birimlerinin pratik dilden uzaklaşması sayılabilir. Yine de söz konusu bu benzerlikler yüzeyde bulunup şairler tek tek incelendiklerinde aralarında ciddi farklılıklar olduğu görülecektir. İkinci Yeni içinde sayılan şairlerin arasındaki benzerlikler dili ve geleneksel biçimleri bozma çabaları, otoriteye karşı çıkmaları, şiiri toplumsal meselelerin tartışılması için bir araç olarak görmemeleri ve toplumcu gerçekçi şiire karşı olmaları, Garip şiirine karşı çıkmaları olarak sayılabilir.²⁰

Ne var ki uzun yıllar İkinci Yeni şiiri üzerine yapılan eleştirilerde bu durum yok sayılmıştır. Yapılan eleştirilerin en yoğunları *İkinci Yeni Olayı* çalışmasıyla Asım

²⁰ Alaattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara, 2016, s. 490-499.

Bezirci ve *İkinci Yeni Savaşı*'nın yanında birçok yazısıyla Attila İlhan'dan gelmiştir. Bezirci ve İlhan'ın eleştirileri, sözünü ettiğimiz gibi programlı bir hareket olmayan ve bir manifestosu bulunmayan bu şiirin motivasyonlarını saptarken özellikle kendi ideolojik perspektiflerine hapsolmuş sayılabilir. İkisi de İkinci Yeni'yi Marksist perspektiften ve toplumcu gerçekçi bir anlayışla ele alırlar. Attila İlhan'a göre, resmi edebiyat tahtından İnönü Diktası'nın Birinci Yenisi inmiş ve yerine Menderes Diktası'nın İkinci Yeni'si geçmiştir.²¹ Asım Bezirci de İkinci Yeni şiirini Demokrat Parti döneminin yarattığı baskı ve bunalımın şiiri olarak nitelendirir.²² Bunlar birbirinden bağımsız şekilde belirli noktalarda benzer bir şiirde buluşmuş bir şair kitlesinin yazım motivasyonlarını tek boyutlu ele alan yorumlardır. Nitekim özellikle şiir dilinde ortaya koydukları yeni yaklaşım ve imgeyi yoğun kullanımları sebebiyle anlamsızlık ve toplumdan uzak olmakla suçlanan İkinci Yeni şairlerinin birçoğu kendi yazıları ve katıldıkları soruşturmalarda bu eleştirileri kabul etmemişlerdir. Bir tenkit yöneltmekten ziyade bir tespit yapmak amacıyla İkinci Yeni şiirinin bir şey anlatmadığını söyleyerek bu tartışmayı başlatan Muzaffer Erdost, İkinci Yeni'nin ortaya çıkardığı şiir dilinin yapısını çok güzel resmeder:

“Şiir, bir şeyin şiir olarak anlatımından, kendinde şiir olmaya evrimleştiğinde, söz ile sözcük arasındaki denge de bozulmaya başlar. (...) Artık kişi kendini açıklamak istediği zaman, eski ve o denli yalın açıklama biçimlerinin yeterli olmadığını kavrar. Yeni anlatım biçimleri aradığı gibi var olan anlatım biçimlerini de kendi içlerinde geliştirmeye yönelir.”²³

Nitekim Turgut Uyar'ın kendisi de İkinci Yeni ile birlikte ortaya çıkan bu büyük değişimi Türkçe şiirin bir evrimi olarak algılar.²⁴ Üstelik bu şiir evriminin içinde anlamsızlığı savunmadığını aksine şiirde sağlam ve kalıcı olanın anlam olduğunu da birçok yazısında açık bir şekilde söylüyor. Temmuz 1958'de yazdığı *Anlam mı?* başlıklı yazısında söylediklerinde bu konudaki görüşlerinin son derece açık bir şekilde görülmektedir:

²¹ Attila İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 7.

²² Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Basım Yayım, İstanbul, 2013, s. 56-57

²³ Muzaffer Erdost, *İkinci Yeni Yazıları*, Onur Yayınları, İstanbul, 1994, s. 75-76

²⁴ Turgut Uyar, *Korkulu Uсталık* “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor”, haz. Alaattin Karaca, s.435

“(…) şiirde anlamı ilkin ve her zaman, şiire çıkış noktası, gerekçe olarak baş tacı ettim. Aksi, bana, şiirin varoluşuna (existence), mevcudiyetine aykırı geliyor. Üstelik kelimelerin, birer ufak anlam yükü, anlam değeri taşıdıkça, anlamsız şiirler yazılabileceğine inanmıyorum. Başarılı kurulmuş bir biçim bile, tek başına bir anlam değil midir? Ozanın bütün ‘anlamsız olma’ kaygısına rağmen bir anlam değil midir? (...) Anlamsız şiiri tutmadım. Anlamsız da güzel şiirler yazılabileceğini inanırım, kişiöğluna güvenim sonsuz. Ama anlamsız şiire inanmadım. Hiç değilse bana göre değil. Bir kez, gelmiş geçmiş bütün örnekler, bize ancak ‘anlamın’ dayanıklı olabileceğini gösteriyor.”²⁵

Anlamı şiirde işlevsiz görmeyen ve anlamsız bir şiir yazmak gayesinde olmayan, düşüncenin ve büyük anlamın değerini yitirmeyeceğini düşünen²⁶ Turgut Uyar şiirinin bir yere varmak gayesinde olmadığı ya da başka bir ifadeyle bir önerme içermediği savı da buna bağlı olarak olumsuzlanmaktadır. Bu doğrultuda Uyar şiirinin toplumsal meselelerden kopuk, ideolojisiz bir şiir olduğunu söylemek mümkün değildir. Zaten Uyar’ın şiir, toplum, siyaset arasındaki ilişkilere dair görüşleri de bunu ortaya koymaktadır. Yani İkinci Yeni’ye yöneltilen anlamsızlık ve ideolojisizlik eleştirileri Turgut Uyar şiiri özelinde geçersizdir. Uyar’ın Atilla Özkırımlı ile yaptığı *Turgut Uyar ile Şiirden Hayata* ve Fatih Özgüven ile yaptığı *Turgut Uyar: Hangi Soruyu Niye?* başlıklı söyleşilerindeki ifadelerini alt alta okumak, onun şiirinde özellikle İkinci Yeni’ye geçiş aşamasında yaşanan evrimin motivasyonlarını anlamak açısından faydalı olabilir.

“(…) ne değişti de şiir de değişti denebilir. Şiirin kendi özgül organikliği, yaşarlığı yanında Demokrat Parti’nin yarattığı para patlamasına değinmek gerek. Para patlamasının getirdiği değerler değişmesine, sarsılmasına. Ben kendi adıma, bir subay olarak Terme’den Ankara’ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereğini duydum.”²⁷

“Kendi adıma beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevremın değiştiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller,

²⁵ Turgut Uyar, *Korkulu Ustalık* “Anlam mı?”, haz. Alaattin Karaca, s. 177-178

²⁶ *A.g.e.*, s. 436

²⁷ *A.g.e.*, s. 556

birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu.”²⁸

Uyar’ın kendi ifadelerinden de anlaşılmaktadır ki değişen çevre ve insanla birlikte şairin anlatmak istedikleri ve mevcut anlatım imkânları arasında artık bir uyumsuzluk vardır. Bu uyumsuzluk yukarıda Muzaffer Erdost’tan yaptığımız alıntının da işaret ettiği üzere şiirde yeni açılımlara gidilmesini, yeni anlatılara sahip için zorunlu hale getirmiştir. Elbette Uyar’da bu değişim salt estetik bir uyanışı değil aynı zamanda ve çok kuvvetli bir şekilde iktidar söylemi ve inandığı değerlerin sarsılmasıyla da derin bir ilişkiyi barındırır.

“Değişen şiir ilkin bir toplum değişmesini, bir yaşama, bir değerler değişmesini anlatır. Ne kadar sebepsiz ne kadar gayriciddi görünse bile. Ozanın kaygısı, bu değişen değerlere yeterli kalıpları bulmaya doğrudur. Şiirini, yaşamasından ayrı tutmadığı sürece ister istemez, farkına varmamış bile olsa, içinde bulunduğu toplum şartlarından etkilenecektir.”²⁹

Uyar’ın söyleşide dile getirdiği hesaplaşma şiir hayatının başlarındaki metinlerinde, sıkı bağlılığı gözlemlenen Kemalist iktidar söyleminin değerleriyle olan hesaplaşmadır. Taşrada görev yapan bir subayken bu değerlere olan bağlılığı çevresinin değişmesiyle yerini yeni gerçeklere bırakmış ve insana dair sorunsalları başka bir perspektiften buna bağlı olarak da başka bir anlatım biçimiyle dile getirmeye başlamıştır. Değişen değerler ve toplumsal yapının şiir üzerindeki tesirine dair şairin düşündükleri de bu görüşü destekler niteliktedir.

²⁸ A.g.e., s. 512

²⁹ A.g.e., s. 118

İKİNCİ BÖLÜM

2. TEMEL KAVRAMLAR

Turgut Uyar'ın şiirinde büyük bir estetik kırılmanın yaşandığı, birinci dönem şiirleriyle **D.E.G.A.** arasındaki poetik değişimin arka planını şairin söylemle girdiği ilişki üzerinden açıklama gayretinde olan bu çalışmada; iktidar, söylem, ideoloji, modernizm devlet aygıtı gibi kavramlar önemli yer tutmaktadır. Düşünce tarihi boyunca üzerine yüzlerce çalışma yapılmış ve makaleler yazılmış olan bu kavramlar elbette bu çalışmanın temel sorunu değildir. Üzerinde mutlak uzlaşılara varılamamış söz konusu kavramlarla ilgili bu çalışmada Fransız düşünür Michel Foucault'un iktidar ve söylem kavramlarına getirdiği açılımlardan ve yine Fransız düşünür Louis Althusser'in ideoloji ve devlet kavramlarına yaptığı tanımlardan faydalanılacaktır. Uyar'ın ilk dönem şiirinde büyük etkisi olan Kemalist ideolojinin program içeriğine de değinilecektir.

2.1. Foucault'da İktidar ve Söylem Kavramları

Fransız felsefesinin en büyük isimlerinden biri olarak kabul edilen Foucault, günümüz dünyasının iktidar temelli sorunlarını tarihten bugüne bir çizgi çekerek çözümlenmeye çalışmıştır. İktidar söyleminin insan hayatını düzenlediği ve pratikler oluşturduğu alanları çalışmalarında konu etmiş; cinsellik, hapisane, delilik gibi olguların bilim, aile, dil gibi toplumsal kurumlar içinde nasıl tanımlanıp normatif pratikler üretildiğini çözümlenmiştir. Yaşamı boyunca çalışmalarında yöntemleri ve amaçları değişen Foucault birçok eleştiri almış ve kavramları ele alış biçimleri birçok tartışma yaratmıştır. Burada Foucault'nun felsefesini açıklamaya çalışmak gibi bir yüke girmekten ziyade, onun kavramlarıyla ilgili optimum tanımlamalara yer verilecektir.

İktidar kavramıyla ilgili kabulleri geleneksel iktidar kavramındakinden farklı olan Foucault, konu üzerindeki en net tanımlamalarını **Cinselliğin Tarihi**'nde vermiştir. Foucault yerleşik kanının aksine, iktidar kavramını devlet mekanizmasını yöneten hükümete indirgememektedir. Yasa, tahakküm, egemenlik gibi devlete ilişkin kurumlar iktidarın ayrıcalıklı olmayan biçimlerindedir. Foucault'nun iktidarı devlet

mekanizmasını aşkın bir durumdadır. O, iktidarı yasaklama gücüyle tanımlanan bir tahakküm sistemi olarak görmez. İktidar toplumsal ilişkilere içkindir, edimseldir ve pratiklerde ortaya çıkar. Bu tanım içinde bir başkasının edim biçimini etkileyecek şekilde ortaya konmuş her türlü edim iktidar oluşturur. Foucault da bunu şu şekilde ifade eder:

“İktidar doğrudan ve aracısız olarak başkaları üzerinde değil, başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunan bir eylem kipidir; eylem üzerinde potansiyel ya da fiili eylem, gelecekteki ya da şu andaki eylemler üzerindeki bir eylem.”³⁰

Foucault'nun iktidarı ilişkiler pratiği temelinde görmesi, iktidarı merkez noktası olmayan, toplumsal alana yayılmış karmaşık bir ilişkiler ağı haline getirir:

“İktidar diye bir şey yok. Demek istediğim şu: İktidar diye bir şeyin belirli bir yere yerleşmiş olduğu -ya da bir noktadan yayıldığı- fikri bence yanlış temellendirilmiş bir çözümlenmeye, her koşulda birçok fenomeni açıklayamayan bir çözümlenmeye dayanıyor. Oysa gerçekte iktidar, ilişkiler demek; az çok örgütlenmiş, piramit gibi, koordine edilmiş bir ilişkiler yumağı demektir.”³¹

Foucault'nun devlete ayrıcalıklı bir konum vermeyişi onu ifade ettiği üzere karmaşık bir ilişkiler ağına ve pratiklerde görmesine dayanır. Bu yapısı iktidarı sahip olunan ya da elde edilen bir olgu haline gelmekten men eder, o öznelere sahibi olduğu değil uygulayıcısı olduğu bir ilişkiler ağından müteşekkildir. Bu durum Foucault'da iktidarı her yerde olan bir olguya dönüştürür. İktidarın her yerdeliği, her şeyi kapsamamasından değil her yerden gelmesinden kaynaklanır.³² Böylece devlet mekanizması gibi iktidar üreten ya da iktidarın kaynağı olarak görülen klasik anlayışın aksine ortaya toplumsal ilişkilere içkin mikro iktidar birimleri çıkar. Bu noktada Foucault'nun iktidar anlayışındaki başka önemli bir fark ortaya çıkmaktadır. Ona göre iktidar baskıcı değildir.

“Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda

³⁰ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, Çev. Osman Akınhay, Işık Ergüden, 5. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 74.

³¹ Michel Foucault, **Entelektüelin Siyasi İşlevi**, Çev. Ferda Keskin, Osman Akınhay, Işık Ergüden, 4. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 124.

³² Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 7. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s.72.

olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tâbi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tâbi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor.”³³

Foucault'nun bu tanımıyla birlikte iktidarın baskıcı olmadığını söylemesi görünenin aksine çelişik değildir. Çünkü o, söz konusu boyun eğme ve tâbi kılmanın zorlamayla değil kendini kabul ettirme yoluyla gerçekleştiğini söylemektedir. Bunları toplumun faaliyetlerinde ve alışkanlıklarında arar. İktidar bilgi ve söylem alanlarında üretilen ve teşvik edilen değerler vasıtasıyla toplumsal denetim oluşturur ve kendini zorlamadan kabul ettirir. Bireyin ya da toplulukların davranışlarını ve bu davranışların muhtemel sonuçlarının yönlendirilmesi söz konusudur. Bu doğrultuda, bir ilişkide taraflardan birinin diğeri üzerindeki mutlak baskısı ve sınırsız şiddet imkânı iktidar ilişkisini ortadan kaldırır. Burada artık iktidar değil itaat vardır. Foucault ise yönetsel işlevi çerçevesinde algıladığı iktidar ilişkisinin özgür özneler arasında gerçekleşmesinin bir gereklilik olduğunu söyler. İlişkinin her iki tarafının da eylemde bulunabilir konumda olması bir tepki, cevap ve direniş alanı oluşturur. Bu direniş alanı Foucault'nun tanımladığı iktidarın varlığını sürdürmesinin temel koşuludur.³⁴ İktidarı bir tahakküm değil özgür yaşamın bir parçası olarak yaşayan birey hayatını idame ettirirken ona ihtiyaç duyar. Böylece iktidar, özneye direniş imkânı sağlarken kendi devamlılığını da imkânli hale getirir. Bu model içerisinde, iktidarın ürettiği her türlü kurumsal yapı ürettiği değerlerle/normlarla iktidar ilişkileri içinde özneyi şekillendirir. Bu normların üretiminde iktidarın ürettiği bilgi alanı mutlak bir pozisyona sahiptir. Zira iktidar ve bilgi arasındaki ilişki, iktidarın toplum üzerindeki normalizasyon etkinliğini meşrulaştırma işlevi görür. Böylelikle bilgi, iktidarın normlarının üretilmesi ve sürdürülmesinin aracı haline gelir.

Yani Foucault'da iktidar kavramı, devlet mekanizmasında -merkez noktasında- üretilen ve sahip olunan bir olgu değil toplumsal yapının tümünde ilişkilere içkin bir şekilde bulunan uygulamalardır. İktidar, toplumsal yönlendirmeyi toplumsal yapı

³³ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, s. 63.

³⁴ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, s. 21.

içerisinde kurduğu mikro birimlerde gerçekleştirir. Baskıcı olmayan yapısıyla, öznelerle özgürlük tanıdığı bir ortamda toplumsal hayatın vazgeçilmez bir parçası ve düzenleyicisi konumuna gelir. Bireyin ve toplumun yönlendirilmesinde ve şekillendirilmesinde kendi ürettiği aile, eğitim, hastane, hapishane gibi kurumlar ve bilgi aracılığıyla ürettiği normları kullanır. Böylece yaşam pratikleri içinde bireyin kabul etmek zorunda kaldığı ama ona tahakküm edilmeyen, karmaşık bir ilişkiler ağından müteşekkil bir iktidar kavramı ortaya çıkar.

Foucault'nun iktidarla ilişkili bir diğer önemli kavramı ise söylem kavramıdır.

Köken olarak Latince tartışma, konuşma anlamlarına gelen “discursus” a dayanan söylem kavramı, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü'ne göre, “1. Söz; dilin sözlü ya da yazılı gerçekleşmesi, konuşan bireyin kullanımı. 2. Sözce; bir ya da birçok tümceden oluşan, başı ve sonu olan bildiri. 3. Tümce sınırlarını aşan, tümcelerin birbirine bağlanması açısından ele alınan sözce.” anlamlarına gelmektedir.³⁵ Söylem kavramı psikoloji, sosyoloji, edebiyat kuramı, dilbilim gibi sosyal bilimlerin birçok alanında hacim kaplayan ve farklı alanların kendi perspektiflerine göre düzenlenmiş birbiriyle bazı noktalarda çelişkili bazı noktalarda ise örtüşen farklı tanımları bulunması nedeniyle zor bir kavramdır.

Kavram, Michel Foucault'nun felsefesinde en genel ve basit haliyle iktidarın hakikat olarak ürettiği bilgi toplamlarının temsil edildiği ve bunların biçimlerinin belirlendiği ifadeler bütünüdür. Bununla birlikte onun söylem kavramı pratik bir toplumsal kurum olan dil kavramını işaret etmez. Söylem, hâlihazırda kendisine ait bir pratik olan dilde bulunan karmaşık bir pratikler bütünüdür. Toplumsal değerlerin tarihsel pratiğini dilin kullanımında formülize ederek iktidarın oluşturduğu bilgiyi dolaşıma sokar. Kendisi dışındaki fikirleri saydam bir şekilde gösteren söylem, insana dair her alanda, davranış şekillerinden inanışlara, konuşma biçimine, yapılabilir olana yönelik çok geniş bir kapsamda işlev gösterir. Bilgi nesnesini üretir, doğru ve yanlış normlarını oluşturur. Bu bağlamda bilgi ve iktidarı yüklenen düzenlenmiş sosyal pratikler görünümündedir.

³⁵Berke Vardar, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 1998.

Judith Revel'in Foucault'da söyleme yönelik çözümlemesinde kavramı şöyle tanımlamıştır:

“Söylem, Foucault'da genel olarak, farklı alanlara ait olabilen; fakat her şeye rağmen ortak çalışma kurallarına uygun bir ifadeler birliğini gösterir. Bu kurallar dilbilimsel ya da biçimsel değildir, ama onlar tarihsel olarak belirlenmiş bir sayıda bölmeyi yansıtır. Özel bir döneme özgü olan söylemin düzeni, o halde hem ilkesel ve düzenli bir işleve sahip olur hem de bilgi, strateji ve pratik oluşumları arasında hakikatin örgütlenme mekanizmalarını ortaya koyar.”³⁶

Foucault'nun söylem kavramı tarihle bağlantılıdır. Ona göre söylemi bir dizi olay olarak kabul etmek, bu olayların; söylemsel diyebileceğimiz bu olayların ekonomik sisteme veya siyaset alanına veya kurumlara ait başka olaylarla sürdürdükleri ilişkileri kurmak ve tarif etmek gerekir. Bu bakış açısıyla düşünüldüğünde, söylemsel olaylar, diğer olaylara kıyasla, spesifik işlevlere sahip olsalar da, söylem, diğerleri gibi bir olaydan daha fazla bir şey değildir. Bir başka sorun, söylemin spesifik işlevlerini oluşturan şeyi saptamak ve bazı söylem türlerini diğer söylemler arasından ayırmaktır. Bu bağlantıda söylem, ekonomik sistemden siyasete farklı kurumlarda sürdürülen bir dizi olay olarak kabul edilip incelenir. Söylemi bir dizi olay olarak kabul etmek de bizi otomatik olarak tarih boyutuna yerleştirir.³⁷

Söylem, aynı söylemsel oluşuma bağlı olan ifadeler bütünüdür ve bu ifade düzeyinde birbirine bağlanmış sözel faaliyetin tümünü kapsar. Söylem insanın olduğu her yerdedir ve insan söylemin sınırları içerisinde kalır. Foucault, birçok kavramında olduğu gibi söylemde de sabit bir tanıma bağlı kalmamıştır. Söylem de Foucault'nun düşünce evreni içinde karmaşık ve çok yönlü bir yapıya sahiptir.

2.2. Modernliğin Eleştirisi: Modernizm

³⁶ Judith Revel, **Foucault Sözlüğü**, çev. Veli Urhan, İstanbul, Say Yayınları, 2002, s. 141.

³⁷ Michel Foucault, **Entelektüelin Siyasi İşlevi**, çev. Ferda Keskin, Osman Akınhay, Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 184.

Bu altbölümde ekonomi, siyaset, felsefe, kamu yönetimi, mimarlık gibi insan hayatının birçok noktasında köklü değişiklikler yaratmış ve izler bırakmış bir kültürel değişim süreci olan modernlik ve kabaca bu tarihsel toplumun sanattaki ve özelde edebiyattaki karşı pozisyonu ya da eleştirisi olan modernizmden bahsedilecektir. Modernizm literatürde modernleşme süreci ve modernleşme istenci yerine de kullanılmakta olup burada modernizm ile kastedilen 20.yüzyıl başlarında sanatta ortaya çıkan ve modernleşme sürecinin sonuçlarına bir tepki içeren estetik paradigmadır. Kavramın diğer anlamı için modernleşme kullanılacaktır.

Modern kelimesi Latince “hemen şimdi” anlamına gelen “modo” ve “modernus” kelimelerinden gelir. Bu kökenle, 5. yüzyıldan bu yana sürekli olarak eskiden yeniye geçişi çağrıştırmaları bakımından³⁸ anlamsal bağıntısı bulunan modern kavramının net bir tanımını yapmak mümkün değildir. İnsana dair hemen her düşün ve faaliyet alanını kapsayan modern, karmaşık ve çelişkilerle dolu büyük bir kategorizasyon ve ilişkiler yumağıdır. Kavram bu yönüyle entelektüel dairede farklı tanımlamalar ve çözümlenmeler oluşturmuştur. Kökleri Aydınlanma Çağı’nda bulunan ve bir aydınlanma projesi olan, sanayi devrimiyle gelişimi hızlanarak süren modernleşmenin yarattığı yeni sosyal örgütlenme biçimi, hayat tarzı dönüşümü, kurumsal ve kültürel değişimler, toplumsal ve gündelik hayatta “yeni” pratikler ve normlar meydana getirmiştir. Modernliğin birçok disiplin ve faaliyet alanını kapsayan yapısı rasyonel akıl, bilimsel bilgi ve totaliter bir perspektif temelinde yükselir. 19.yüzyılın meta anlatılarından ulus-devlet yapısına kadar birçok toplumsal kurum, modernliğin bu yapısının çekim alanında teşekkül eder. İnsan hayatını iyileştirmeye, rasyonel aklın aracılığı ve ilerlemeyle ulaşmayı amaçlayan modern düşünce, vaatlerini yerine getirmek konusunda başarısız olmuştur. Bu başarısızlık modern kurumların sürekliliği adına birey insanın değersizleşmesi ve insanın kendine yabancılaşması gibi sonuçlara sebep olur. Bu sonuçlar, sanat alanında modernliğin eleştirisini yani modernizmi ortaya çıkarmıştır. Modernizm 20. yüzyılda sanat alanında yeni bir estetik paradigma ortaya çıkarmıştır. Modernizmin sanatta olduğu gibi toplumsal bünyenin tüm kurumlarında şekillenmiştir. Bu değişimler özellikle düşünce alanında hak, özgürlük, adalet, eşitlik kavramlarının yükselişinde bulunur.

³⁸ Jürgen Habermas, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, **Postmodernizm**, haz. Necmi Zeka, çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu ve Deniz Erksan, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1994 s. 31.

Modernizmle birlikte gelişen bireysel düşünce özgürlüğü, toplumda bir üst kültür oluşmasını da beraberinde getirmiştir. Bu üst kültür oluşumunda bireysel farklılıkların ön plana çıkması ve bu yeni duruma uygun anlatı imkânlarının oluşması etkilidir. Sanatın her alanında yer alan avangart kavramı da bu yönüyle modernizm sınırları içerisindedir.

Yukarıda bir aydınlanma projesi olduğunu söylediğimiz modernleşmenin epistemolojisi Aydınlanma felsefesine dayanmaktadır. Jürgen Habermas'ın "bitmemiş proje" diye nitelediği modernleşmenin kendisini gerçekleştirememesinde sözü edilen Aydınlanma felsefesinin işlevsizleşmesinin etkisi büyüktür. Aydınlanmanın mutlak gerçeğe ulaşılabilirliği ve bu süreçte herhangi bir bilimsel alanın nesnel olarak kurulup herhangi bir sorunsalın tek bir doğru yanıtının olacağı kabulü, modernleşme sürecinde devlet-toplum-birey pratiklerinde totaliter yönetim biçimlerinin ortaya çıkması sonucuna etki etmiştir. Hukuk ve ahlak kurumlarının da evrensel geçerliliği olacak bir biçimde kurulabileceğine inanan Aydınlanma düşüncesi, böylelikle insanı da bu evrensellikte bir araya getirecek bir toptan bakış açısını gerektirmekteydi. Bu bakış açısının oluşması ise bireyin ve bireysel farklılıkların değersizleşmesi sonucunu doğurdu. Yani daha iyi bir toplum yapısı ve daha mutlu insanlar yaratacağına inanan modernleşme projesi kendi düşüncesinin kurbanı olmuştur.

Evrensel bir ahlak yasasının kurulabilecek olması, bilginin nesnel olarak ve akla dayanarak doğanın ve toplumun sınırlarını açıklayabiliyor olması kabulleri, uzmanların insanlara yol göstermesinin gerekçesi olmuştur. Bu yapı içinde bir gereklilik ve bir başka kabul olan bilginin gelişerek ilerlemesi de modernleşme sürecine ilerlemeci ve gelişmeci çizgisini kazandırmıştır. Toplumsal ilerleme fikri, bu ilerlemenin tarihsel evrelerinin saptandığı modernleşmenin üst anlatılarını ortaya çıkarmıştır. Tarihsel ilerlemenin çizgilerinin, nesnel olduğu kabul edilen bilgiye dayandırılması ilerlemeyi toplumsal bir amaç haline getirip ve "araçsal akı" meşru düzleme taşımıştır. Bunun sonucu bireyin kısıtlanması olmuştur. Böylece Aydınlanma'da insanları özgürleştiren akılcılık, modernitenin içinde onları kısıtlayan bir hüviyet kazanmıştır.³⁹ Modernleşmedeki bu bilgi-bilen ilişkisi, insana sorgulayan

³⁹ İlhan Tekeli, Modernizm ve Postmodernizm Kavramları Üzerine, **Gösteri**, Mayıs 1992.

bir öznedenden çok bir üst varlık olma konumu atfeder. Bu durum da modernleşmenin gittikçe dogmatik hale gelen sert bir ideolojiye dönüşmesine sebep olmuştur.⁴⁰

İlhan Tekeli'nin modernleşme sürecinin nasıl bir toplumda oluştuğu ve nasıl bir toplum oluşturduğu üzerine söyledikleri, modernleşme sürecini genel hatlarıyla ve bir kavram kargaşasına boğmadan açıklamaktadır:

“Modernizmi sadece bilgiye yaklaşımıyla kavramaya çalışmak, bu yaklaşımın toplumsal işlevlerini kavramamız açısından yeterli olmaz. Aynı zamanda da ne tür bir toplum içinde yer aldığına, bu toplum içinde ne tür işlevler gördüğüne de bakmakta yarar vardır. Modernizm belli özellikleri olan bir toplum içinde yer alıyor ve ondan etkileniyordu. Modern toplumu gelenekselden ayıran özellikler; hızlı değişme, bu değişimin tüm yeryüzünü kapsamaması ve kendine özgü kurumsal yapılar geliştirmesiydi. Bu toplumda üretimde organik olmayan enerji kaynakları kullanılıyor, ürün metalaşıyor, ücretli emek ortaya çıkıyor ve nihayet ulus devlet doğuyordu. Bu toplumsal sistemin işlerliği için bu ulus devlet sınırları içinde bir dayanışma duygusu olan, hareketliliği yüksek, sürekliliğe sahip, kültürel homojenliği olan, birbirleriyle anonim ilişkiler içinde olan bireylerin oluşması gerekmektedir. Geleneksel tarım toplumundan, modern topluma geçebilmek için toplumsal ilişkilerin kısa aralıklı bir zaman ve mekândan, başka bir deyişle yerel bağlamından, koparılıp çıkartılması daha belirsiz daha aralıklı bir zaman ve mekân bağlamına yeniden oturtulması gerekir. Toplumsal ilişkilerin yerel bağlamdan kurtarılıp yeni ve yerele bağımlı olmayan bir zaman ve mekân bağlamına oturtulması demek, toplumdaki kişilerin eskiden bilmedikleri tehdit ve risklerle karşılaşması demektir. Toplum bu yeni risklere karşı da yeni güvence mekanizmaları ya da yolları geliştirme durumundadır. Bunun gerçekleştirilmesi için; güçlü bir geleceğe ya da ilerlemeye yöneliş, bu yönelmede yol gösterecek uzmanlıkların oluşumu ve bunlara yüklenene güven ile yeni bir insan ilişkileri kalıbı ve semboller sisteminin kurulması gerekecektir. İşte modernizmin bilime ve ahlak alanına yaklaşımının ulus-devlet aşamasını gerçekleştiren toplumun bu gereksinmelerini karşılamakta işlevsel olduğu söylenebilir.”⁴¹

Modernleşme sürecinin ve modernitenin yukarıda sözü edilen başarısız sonuçları, sanatta modernizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur. “20. yüzyıl başlarında sanat ve edebiyat, modernizmin ana ilkeleriyle tümünden çatışan bir tutum

⁴⁰ Hasan Bülent Kahraman, **Modernite ile Postmodernite Kavramları Arasında Türkiye**, İstanbul, Everest Yayınları, İstanbul, 2004, s.3.

⁴¹ İlhan Tekeli, **Modernizm ve Postmodernizm Kavramları Üzerine, Gösteri**, Mayıs 1992.

içine girer.”⁴² Modernizm sanattaki pratiğini, modernitenin dogmatik yapısı karşısındaki güçsüzlüğün oluşturduğu olumsuz duygulardan kaçma isteği üzerine kurgulamıştır. Burada yine modern sanat kavramının genel olarak hem çağdaş anlamında hem de sözünü ettiğimiz modernite kaynaklı oluşan sanat anlamında kullanıldığını da dile getirmek gerekir. Modern sanatın sanatçıları modernitenin yaşam alanında acı çekerler. Bu acı karşısında sanatın kendisi onlar için bir kaçış alanı haline gelmiştir. Bu acı çekme hali ve kaçış istemi sanatta öncelikle ve özellikle kapalı anlatım tarzıyla bir form kazanmıştır. Söz konusu formun en bilindik ve tipik örneklerinden biri, Picasso’nun resim tekniğinde bulunur. Picasso’nun resimlerinde yarattığı aşırı deformasyonlar, modern uygarlığın ve tekniğin -yani araçsal aklın- kişinin haysiyetini ve kişiliğini boğan, onu bir obje ve köle haline getiren olumsuz taraflarına bir karşı çıkış söz konusudur.⁴³ Anlatımda kapalılık ve parçalılık ve çokanlamlılık modern sanatın belirleyici özelliklerinden biridir. Kapalılık ve parçalılık edebiyatta da çeşitli türlerde kendini göstermiştir. Bireyin ve bireysel sorunların modernist edebiyatta metinlerin merkezine oturduğu gözlemlenir. Modernist romanın imgesel ve çok katmanlı bir yapıda kurulması, birden fazla bakış açısının anlatılara girmesi, yazar ve şairlerin dilin konvansiyonel yapısıyla oynaması ve en nihayetinde klasik muadillerine göre anlaşılmasız ve karmaşık metinlerin ortaya çıkması, modernizmin edebiyattaki en görünür yansımalarıdır.

Bu kapalılık modernitenin içinde ortadan kalkmış olan bireysel farklılıkların sanat alanında tekrar ortaya çıkması imkânını beraberinde getirir. Böylece sanatçı, toplumsal alanda kaybettiği şahsiyetini sanat alanında geri kazanır. Sanatçının kişiliğini bu şekilde geri kazandığı noktada sanatın kendisi de artık büyük bir kitleye yönelik değildir.

“Madem yeni sanat herkesin anlayabileceği gibi değil, bu demektir ki yararlandığı araçlar genelde insana ilişkin araçlar değil. Genel olarak insanlar için değil, çok özel bir insan

⁴² Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s.41.

⁴³ Mehmet Toprak, **Modern Sanat** (Modern Sanat Önsözü), çev. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.

sınıfı için yapılan bir sanat bu, o insanlar ötekilerden daha değerli olmayabilirler, ama farklı oldukları apaçık ortada.”⁴⁴

Bu niteliklerini göz önünde bulundurduğumuzda modernist sanatın modernliğin dayatıcı, indirgeyici ve kategorize edici yapısının altında ezilen bireyin, bu yapıyla tam bir uyumsuzluk içinde olan yeni bir estetik paradigma olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Buna göre modernizm ya da modernist sanat, sanat yapıtında özellikle biçim sorunsalının üzerinde şekillenen ve insanın bireyselliğini biçimdeki bu yenilik ve uyumsuzluklarla sağlayan bir estetiğe sahiptir. Bu biçime dönüklük sanat yapıtındaki içerik kaygısını da ortadan kaldırır, estetik kaygıyı onun yerine koyar. Modern dönemin rasyonel sanatındaki dış dünyadan gelen buyuruculuğa, öğreticiliğe ve anlamlandırma kaygısından farklı bir yönelimdir bu. Bu yönüyle de artık modern toplumun bilgi eksenine yerleştirilmiş kitlesine yönelik değil bireysel sorunsallara yönelik ve bu doğrultuda da seçkinci bir sanat oluşur. Yani modernist sanat, modernliğin içerisinde ona karşı pasif direniş içeren kurum durumundadır.

2.3. Althusser’de İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları

İdeoloji, düşünce tarihindeki modern anlamda kullanımı bakımından çok da eski olmayan ancak özellikle son iki asırda insanlık tarihi üzerinde direkt ve dolaylı etkileri bulunan bir kavramdır. Birçok kuramcının üzerine düşündüğü ve irdelediği bir kavram olan ideoloji, tarihsel gelişim sürecinde olumludan olumsuzla doğru ilerleyen bir anlam içeriğine sahiptir.

İlk defa 1796’da Destutt de Tracy tarafından kullanılan kelime onda bilinçli düşünceler ve fikirlerin kaynaklarını ortaya çıkarmak için kullanılan bir kavramdır. Tracy’e göre ideoloji bilimler açısından ana kavramlardan biridir. Tracy’de olumlu bir kavram olan ideoloji politik değişimler ekseninde olumsuz bir çehreye bürünmeye başlamıştır.⁴⁵

⁴⁴ Jose Ortega y Gasset, **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üzerine Düşünceler**, çev. Neyyire Gül Işık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 76.

⁴⁵ Sinan Özbek, **İdeoloji Kuramları**, 1. Baskı, İstanbul, Notos Kitap Yayınevi, 2011, s. 32.

Her toplumun ve her sistemin bir ideoloji olduğunu düşünen Lefebvre, ideolojinin kendisinden başka hiçbir şeyin ideolojiyi değiştiremeyeceğini ya da ideolojiden başka hiçbir şeyin ideoloji ile mücadele edemeyeceğini söylemektedir.⁴⁶

Stuart Hall'un bakışına göreyse ideoloji, farklı insan topluluklarının kendi yaşam pratiklerini deneyimledikleri, bu deneyimleri belli bir türde anlamlandırdıkları, bu anlamlara açıklamalar getirdikleri ve belli bir imgesel tutunum kazandırmak için düşünceleri kullandıkları, gerçeği şifreleyen düşünce yapılarını ifade eder.⁴⁷

19. yüzyılda Engels ile sınıflı toplum teorisini ortaya atan ve ideoloji konusuna yeni bir bakış getiren Alman düşünür Karl Marks ideolojiyi hem bir yanılsama hem de toplumsal sınıfın düşünsel donanımı olarak iki şekilde temellendirir. Yönetici sınıfın düşüncelerinin toplumda doğal ve normal olarak görülmesini sağlayan bir kavramdır. Böylece doğru ya da bilimsel bilgiyle çelişebilecek, belirli bir gruba ya da sınıfa ait aldatıcı inançlar sistemidir.⁴⁸

Gramsci ise ideolojiyi, zora dayalı egemenliğin yanında rızaya dayalı bir egemenlik yapısıyla tanımladığı hegemonya kavramı etrafında değerlendirmiştir. Ona göre ideoloji insanları örgütleyen ve insanların üzerinde harekete geçecekleri, durumlarının bilincine erecekleri, bir tür mücadele alanıdır.⁴⁹

İdeoloji üzerine düşünen isimlerden olan Marksist edebiyat kuramcısı Terry Eagleton, ideolojiyi belirgin biçimde odaklaşan altı farklı tarzda tanımlamak olanaklıdır der. 1- İdeoloji toplumsal yaşamdaki fikir, inanç ve değerleri üreten genel maddi bir süreçtir. 2- İdeoloji, toplumsal açıdan önemli belirli bir grubun veya sınıfın içinde bulunduğu durumu ve hayat deneyimlerini simgeleyen (doğru veya yanlış) inanç ve fikirlere karşılık gelir. 3 - Çıkar çatışması durumlarında, toplumsal grupları çıkarlarının meşrulaştırılması ve desteklenmesi anlamına gelir. 4 – Bir egemen gücün etkinlikleri içine sokarak grup çıkarlarını meşrulaştırır ve destekler. 5 – Bir yönetici grup veya sınıfın çıkarlarını, özellikle ikiyüzlülük ve çarpıtma yoluyla,

⁴⁶ Henri Lefebvre, **Marx'ın Sosyolojisi**, Çev. Ali Aktaş, 5. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 57-59.

⁴⁷ Stuart Hall, **Medya İktidar –hegemonya, statüko, direniş-**, Haz. Esra Arsan-Savaş Çoban, 1. Baskı, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2014, s. 200.

⁴⁸ John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, 1. Baskı, İstanbul, Pharmakon Kitap, 2014, s. 212-221.

⁴⁹ Antonio Gramsci, **Hapishane Defterleri/Tarih, Politika, Felsefe ve Kültür Sorunları Üzerine Seçme Metinler**, Çev. Kenan Somer, 1. Baskı, İstanbul, Onur Yayınları, s. 79.

meşrulaştırmaya yardımcı olan fikir ve inançları simgeler. 6 – Yanlış ve aldatıcı çıkarların bir egemen sınıfın çıkarlarından değil bir bütün olarak toplumun maddi yapısından kaynaklanan inançlar olduğuna inanır.⁵⁰

Louis Althusser'in ideoloji anlayışı ise ideoloji ve onun uygulanma alanına yeni bir kategorizasyon getirmektedir. Marks'ın üretim koşulları, altyapı üstyapı kavramlarını revize ederek vardığı noktada Althusser ideoloji kavramını, kabaca, toplumsal bütünlüğü yeniden üretme sürecinde siyasi ve ekonomik iktidarın ikna süreci olarak nitelendirir. Böylelikle ideoloji, üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin sağlandığı sistem olmaktadır. Althusser'in ideoloji anlayışının dört temel başlığı vardır. 1 – Althusser'e göre kapitalizmde ve kapitalizm öncesi toplumsal biçimlenişlerde egemen sınıf, kendi iktidarını yalnızca doğrudan baskıyla değil; ideolojik aygıtların, yine ideolojiye dayanan baskısıyla birlikte sürdürmüştür. 2 – Devlet aygıtı olarak ideoloji ve ideolojik praksis, yine devlet kurumları olarak (kilise vb.) maddi formlar kazanırlar. 3 – İdeolojinin tarihi yoktur. 4 – İdeoloji bireyleri “özne”ler olarak çağırır, adlandırır.⁵¹

Althusser'in dört temel üzerinden okunabilen bu ideolojisinde, yukarıda sözü edilen ikna sürecini pratikleştiren ise DİA'lardır. Althusser baskıcı devlet aygıtı ile devletin ideolojik aygıtlarını birbirinden ayırır. Marksist teorinin devlet aygıtı, Althusser'in baskıcı devlet aygıtı dediği kavram, hükümet, ordu, idare, polis, mahkemeler ve hapishaneleri kapsarken, bu kavrama baskıcı sözcüğünü eklemesini bu kurumların en azından uç durumlarda şiddet kullanarak işlemesine bağlar.⁵² Baskıcı devlet aygıtı belirli kurumları kapsayan tek bir aygıt olmakla birlikte DİA'lar, devlet aygıtının aksine kamusal alandan özel alana yayılan geniş bir konumda, birliklerinin dolaysızca görülmediği kurumlar bütünüdür. Bunun dışında belki de en önemli farklılık devlet aygıtında kullanarak işlerken, DİA'lar ideoloji kullanarak işler.⁵³ Althusser bu şekilde tanımladığı DİA'ları sıralar; Dinsel DİA'lar (farklı kiliselerin oluşturduğu sistem), Okul DİA'sı (farklı, gerek özel gerekse devlet okullarının oluşturduğu sistem), Aile DİA'sı, Hukuki DİA, Siyasal DİA, Sendikal DİA,

⁵⁰ Terry Eagleton, **İdeoloji**, Çev. Muttalip Özcan, 3. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 55-57.

⁵¹ Sinan Özbek, **İdeoloji Kuramları**, s. 146.

⁵² Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümertekin, 5. Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, 2016, s.50.

⁵³ A.g.e. s. 51.

Haberleşme DİA'sı (basın, radyo-televizyon vb.), Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.).⁵⁴ Bunlar baskıcı devlet aygıtının şiddet pratiğinin arkasında kendini ortaya çıkarmadan ideoloji, üretim araçları ve var olan toplumsal sınıf ilişkilerini yeniden üretirler. Böylelikle DİA sahip olan sınıf, burjuva sınıfı, egemen sınıf olmakla kalmayıp hegemonyasını da tescillemiş olur.

Yani Althusser ideolojiyi, sınıf ilişkilerinde var olan toplumsal koşulların ve üretim koşullarının yeniden üretimi ve bu yolla toplumsal yapının sürekliliğinin kazandırılmasındaki sürece sinmiş bir inanç sistemi olarak görür. İdeolojinin üretimi ve insan hayatının ideoloji ile tahakkümüyse DİA'lar aracılığıyla sağlanır. Althusser'in bu kategorizasyonu, işleyişleri bakımından kabaca Foucault'nun iktidar-söylem ilişkisini çağrıştırmaktadır.

2.4. Modern Bir Toplum Tasavvuru Olarak Kemalizm

Modernleşme Türkiye için Cumhuriyet'in kuruluşundan da önce Osmanlı'da başlamış bir meseledir. Osmanlı İmparatorluğu, savaşlardaki yenilgiler ve toprak kayıplarının sonrasında 19.yüzyıldan itibaren Batı'nın üstünlüklerini kabul etmiş ve "geri" kalan imparatorluğu "ileri" taşıyabilmek için Batı'daki uygulamaları Osmanlı'nın devlet yapısına uyarlamaya çalışmışlardır. Osmanlı'da öncelikle askeri alandaki yeniliklerle başlayan süreç, ekonomik ve siyasi alanlardaki atılımlarla devam etmiştir. Tanzimat ve Islahat Fermanları ile I. ve II. Meşrutiyet, Türk modernleşmesinin Osmanlı ayağındaki önemli basamaklardır. Ancak Osmanlı'nın giriştiği bu modernleşme atılımları devleti yıkılmaktan kurtarma bağlamında başarısız olmuş ve devlet 19.yüzyıldaki birçok imparatorluğun kaderini paylaşarak dağılma sürecine girmiş, I. Dünya Savaşı sonrasında ise nihayete ermiştir. Türk modernleşmesi ise burada noktalanmamış ve yeni kurulan devletle birlikte varlığını sürdürmüştür. Ne var ki Osmanlı'da gerçekleştirilen modernleşme atılımları, devletin kendi kültürel ve geleneksel yapısındaki güncellemelere dayanırken, Cumhuriyet ile birlikte modernleşme radikal bir paradigma değişimi ile devam etmiştir.⁵⁵

⁵⁴ A.g.e. s. 50-51.

⁵⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016. ve Kemal Karpat, **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2016.

Kemalizm bu modernleş-tir-me hamlesinin program adı olarak kabul edilebilecek bir ilkeler toplamıdır. Öncelikle Batı dünyasının Türkiye’de yaşanan gelişmelerle ilgili yazılarında yer verilen Kemalizm sözcüğü, Türkçe bir kaynaktan bir fikir hareketinin karşılığı olarak ilk defa 1931 yılında Türk Tarih Kurumu’nun hazırladığı tarih dizisinin dördüncü cildinde kullanılmıştır.⁵⁶ Daha önce kendini Mustafa Kemal’in CHP’nin ikinci kurultayında yaptığı Söylev’inde gösteren, Devletçilik ve Devrimcilik ilkelerinin eklenmesiyle ilke sayısı altıya çıkan ve bir kavram olarak ilk defa CHP’nin 1935 yılındaki dördüncü büyük kurultayında parti programına dâhil edilen Kemalizm, Cumhuriyet uygulamalarının sırtını dayadığı, Türk modernleşmesinin tavrını ifade eden bir sözcük durumundadır. Kemalizm toplumu dönüştürmeyi amaçlayan reformların adıdır.⁵⁷

Daha önce ifade edildiği üzere modernleşme, nesnel bir bilgi sistemi ve ahlak yasası kabulüyle toplumu daha iyi bir duruma getirmek gayesi etrafında şekillenmiş bir dönüşüm sürecidir. Bu bağlamda Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren Osmanlı’dan devralınan “geri kalmışlık”, yeni devletin bu mirası ileri taşıması gerekliliği ile temel ödev haline gelmiştir. Cumhuriyet’in kurucu ideolojisi olarak yeni devletin yapısını şekillendiren Kemalizm, söz konusu ödevi ulus ve laiklik fikrini temel alan bir paradigmanın içinde çözümlenmeye çalışmıştır. Bu anlamda Kemalizm, Osmanlı’daki modernleşme hareketlerinden farklı olarak “ışıklar yüzyılına, (...) pozitivizme ve (...) 19.yüzyılın bilimci görüşüne dayanmaktadır.”⁵⁸

Tüm toplumsal yapıyı, oluşturduğu ideolojik çerçeve içerisinde anlamlandıran ve değerlendiren Kemalizm’in tanımı konusunda birçok farklı görüş bulunmaktadır ancak yapısı ve karakteri “6 Ok” çerçevesinde değerlendirilebilir. Bu yeni değerler dizisi, 1931’den 1947’ye kadar Cumhuriyet Halk Partisi’nin parti programlarında “yalnız bir kaç yıl için değil, geleceği de kapsayan”, “istikbale de şamil olan”, “milletimizin gelişmesine engel olan bütün eskimiş kurumları kaldırarak Türk milletini ileri ve demokratik bir toplum haline getiren” atılımların toplamı “partinin

⁵⁶ Mustafa Albayrak, *Kemalizm’in Düşünsel Temelleri ve Tarihi Oluşumu*

⁵⁷ Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiyenin Tarihi*, İstanbul, İletişim Yay. 2008, s. 252

⁵⁸ Ali Kazancıgil, *Türkiye’de Politik Değişim ve Modernleşme* “Türkiyede Modern Devletin Oluşumu ve Kemalizm”, ed. Ali Yaşar Sarıbay - Ersin Kalaycıoğlu, İstanbul, Alfa Yayıncılık, 2000, s. 207.

daima sadık kaldığı ‘Kemalizm’” olarak tanımlanmıştır.⁵⁹ Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılâpçılık başlıklarında toplanan Kemalist ideolojinin programı modernleşme düşüncesiyle bir koşutluk içerisindedir.

Ulus ve laikliğin program içinde ele alınışı, Kemalist ideolojinin modernist ilerlemeci tavrını açık bir şekilde ifade etmektedir. Bir kalkınma projesi olarak ele alınan Milliyetçilik, ilerleme ve gelişme yolunda çağdaş uluslarla yan yana ve onlarla uyum içinde yürümek olarak tanımlanmıştır. Ayrıca Milliyetçiliğin, kutlu vatan topraklarının ayrılmaz bütünlüğünde “kim halktanım derse halktır” şeklinde formüle edilebilecek bir kapsamda, Türk milletinin bütünlüğünü korumak olduğu ifade ediliyor.⁶⁰ Programda Laiklik için verilen tanımların kurucu ideolojinin bu kavramını, modernleşmenin akli temele alan rasyonel perspektifiyle aynı doğrultuya konumlandığı görülmektedir:

“*Laiklik*, daha önceki programlarda olduğu gibi 1931 ve 1935 programlarında da, devlet yönetiminde kanunların ve usullerin, bilimin ve tekniklerin çağdaş uygarlığa sağladığı esas ve şekillere ve ‘dünya ihtiyaçlarına’ göre yapılması ve uygulanması olarak tanımlanmıştır. Pozitivist bir bilimselcilikle eşanlamlıdır.”⁶¹

Kemalist rejim, dayandığı pozitivistimin gereği olan düzen içinde ilerlemeyi gerçekleştirebilmek için güçlü bir merkezi devlet yapısı ortaya koymak zorundadır.⁶² Güçlü merkezi devlet yapısı ve uluslaşma ideali, ortak değerleri odağa alan tektipleştirici bir devlet pratiği ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu tektipleştirme faaliyeti “Tek Vatan, Tek Millet, Tek Dil” gibi sloganlarda kendini göstermektedir. Şevket Süreyya Aydemir’in 1932-1935 yılları arasında **Kadro** dergisinde yayımlanan “Genç-Nesil Meselesi” başlıklı makalesindeki şu satırlar, Kemalist aydınların bu doğrultudaki bakışını yansıtır niteliktedir:

⁵⁹ Taha Parla, **Türkiye’de Siyasi Kültürün Resmî Kaynakları – Kemalist Tek Parti İdeolojisi ve CHP’nin Altı Ok’u**, İstanbul, İletişim Yay., 1995, s.19-21.

⁶⁰ **A.g.e.**, s. 40-41.

⁶¹ **A.g.e.**, s.45.

⁶² Levent Köker, **Modernizm, Kemalizm, Demokrasi**, İstanbul, İletişim Yay, 2007, s. 114-115.

“Türk yurdunun her bucağına serpilmiş, binlerce, yüz binlerce, milyonlarca Türk çocuğunun aynı teşkilât içinde aynı kıyafet, aynı hareket temposu, aynı telâkki altında vereceği şen, kendinden emin ve muhteşem birliğin manzarası ruhu sarsan bir şeydir.”⁶³

1935 yılındaki dördüncü parti kurultayında programa resmen dâhil edilen Kemalizm’in temel ilkeleri aynı yıl yürürlükte olan 1924 Anayasası’na da eklenmiş ve Cumhuriyet’in de programı haline gelmiştir.⁶⁴ Parti devletinin bünyesinde merkezîleştirilen siyasi iktidar, ulus-devletlerin tümünde görüldüğü gibi, kültürü standartlaştırmak ve tek tip yurttaş üretmek gayesiyle birçok uygulama gerçekleştirmiştir. Bu doğrultuda öncelikle kendini meşrulaştırma girişimlerinde bulunmuş ve ideal toplum ile yeni sosyal düzenin kurulması için bir değerler sistemi oluşturma işine girişmiştir. Bunun da temel yolu amaçlara uygun kültür ve eğitim politikaları uygulamak olmuştur. Kendisine kuramsal bir zemin hazırlama gereksinimi duyan Kemalizm’in bu istikametteki ilk eylemleri Kadro ve Ülkü dergileridir. Bu dergilerde yayımlanan makaleler Kemalist ilkelerin belirli bir zeminde tartışılması, kabul edilmesi ve yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Bu yöndeki uygulamalar yalnızca süreli yayımlarla değil, kitaplarla da somutlaşmıştır. Özellikle Kemalizm’in parti programına ve anayasaya girmesinin ardından daha sık dile getirilen kavramla ilgili ilk kitap Tekin Alp tarafından 1936’da Kemalizm ismiyle yazılmıştır. Aynı yıl Edirne Saylavı Eşref Aykut’un Kemalizm isimli kitabı ve 1939’da Mehmet Saffet Engin’in “Kemalizm İnkılabının Prensipleri” isimli kitapları yine aynı amaca hizmet etmektedir.

Ulusal devlet modelinin gerektirdiği ortak değer ve idealleri paylaşan tek tip bir yurttaşlığın oluşturulmasına ve kabulüne yönelik radikal birtakım uygulamalar da yaşanmıştır. Örneğin 1924’te çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile tüm ülkede herkese aynı eğitimin verilmesine ve bu eğitimin içeriği tek bir merkezden denetlenip düzenlenmesine başlanması bu doğrultudaki adımlardandır. Şark Islahat Planı gibi politik arayışlar da yine bu homojen toplum tasavvurunun bir sonucudur. Yeni ilkelerin etkili ve hızlı bir şekilde yaygınlaştırılması ve kabul ettirilmesi aynı zamanda

⁶³ Şevket Süreyya Aydemir, **Kadro** “Genç-nesil Meselesi”, Nisan 1932 (akt: Serdar Kaya, **Endoktrinasyon ve Türkiye’de Toplum Mühendisliği**, Ankara, Nirengi Kitap, 2011, s. 83.).

⁶⁴ <https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/onceki-anayasalar/1924-anayasasi/>

farklı ve (partiden ve Kemalizm'in ilkelerinden) bağımsız eğitim ve kültür organlarının halkla irtibatlarının kesilmesi anlamına gelmektedir. Böylece rejimin kendini kabul ettirmesi ve mutlak düşünce olması adına birçok bağımsız gazete, yayın organı ve cemiyet kapatılmıştır. Bu kurumların yerineyse Halkevleri, Halkodaları, Akşam Mektepleri ve Halk Dershaneleri gibi yeni yapılar ikame edilmiştir.⁶⁵ Tüm bu uygulamalardaki amaç toplumu tek bir idealin potasında eritmek ve tek tip bir yurttaşlık bilinciyle şekillendirmektir.

Kemalizm'e dair yukarıda aktarılan tespitler, Turgut Uyar'ın şiirinde önemli bir yer tutmaktadır. Zira Uyar'ın şiir hayatının ilk dönemi Kemalist ideolojinin söylemi içinde şekillenen bir edebiyatı teşkil eder. Ve Uyar'ın ilk dönem şiiri kurucu ideolojinin bu perspektifinin izlerini üzerinde taşır. Şairin ilk dönem şiirlerinin söylem alanında, insanların Türkiye coğrafyasında eşitlendiği ve bireysel farklılıkların ortadan kalktığı bir şiir dünyası yer alır. “D.E.G.A.” ile yaşanan kırılmada ise şiire yansımış olan bu değer dizisinin olumsuzlandığı ve alternatiflerinin “arandığı” bir söylem içinde şiirler üretilecektir.

⁶⁵ Erik Jan Zürcher, Modernleşen Türkiye'nin Tarihi, İletişim Yay., İstanbul, 2008, s. 262

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TURGUT UYAR ŞİİRİNDE SÖYLEM ARAYIŞI

3.1. Kurucu Söylem: “Seni boydan boya sevmişim/Ta Kars’a kadar Edirne’den”

Turgut Uyar’ın ilk kitabı **Arz-ı Hal** ve ikinci şiir kitabı olan **Türkiyem**, bir sonraki kitap olan **D.E.G.A.** ile birlikte şairin poetik kırılmasının yaşandığı eksenin merkezinde yer almaktadır. Bu eksen, estetik unsurların dışında iktidar söylemiyle kurulan ilişkideki kırılmanın da ne şekilde ortaya çıktığı bizim çalışmamızın odak noktasında yer alacaktır. Bu bağlamda **Arz-ı Hal**, **Türkiyem** ve **D.E.G.A.**’nın farklarını, söylem ile kurdukları ilişkilerin üzerinden okumaya çalışacağız. Uyar’ın ilk dönem şiirini söylem açısından incelerken, dönemin egemen ideolojik söylemi ile kurduğu estetik ilişkiyi ve bunun toplamından meydana gelen şiiri tespit etmeye çalışacağız.

Bu incelemenin sonucunda; şiirlerde kullanılan konvansiyonel dilin, toplumsal hayatın faaliyet alanlarına olan yaklaşımın, Mustafa Kemal Atatürk’ün şahsının ve Kemalist ideolojinin övgüsünün, Anadolu’nun ele alınış biçiminin tüm bir kitabı ilerlemeci modernist çizgide konumlanmış bir anlatıya dönüştürdüğü sonucuna varılmak istenmektedir.

3.1.1. Söylemde İnşa Edilen Cennet: Türkiye

Uyar’ın ilk dönemi olarak kabul edilen **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem** iki şiir damarının etkisi altında ortaya çıkmış kitaplardır: Garip şiiri ve halkçı/hececi şiir. Bu doğrultuda ortaya çıkan metinlerin biçim ve tema özellikleri artık belli olmakla birlikte, söz konusu şiirlerin söylemle nasıl bir ilişki kurduğunu belirlemek, şiirlere buna yönelik bir bakışla yaklaşmayı gerekli kılar. Biz de bu dönemdeki şiirlerin bir bütün olarak Türkiye ve Anadolu’yu betimleme biçiminden hareketle, kitapların söylemle nasıl bir yakınsama içinde olduğunu değerlendirmeye çalışacağız.

Şairin ilk yapıtı olan **Arz-ı Hal** toplam 13 şiirden oluşan ve memleketçi şiir kadar Garip şiirinin de etkisinin hissedildiği bir kitaptır. Kitaba adını da veren “Arz-ı

Hal” başlıklı şiir Tanrı ve insan arasındaki ilişkiyi ortaya koyarken Garip şiirinin insanın basitliğini öne çıkaran bir duyarlılığa sahiptir. Bunun da dışında *Yasin Efendi* ve *Mersiye* isimli şiirler etkiden de öte Orhan Veli’nin bir taklidi gibidirler. Halkçı şiir çizgisi kendini şiirlerin başlıklarında dahi belli etmektedir: *Memur Karısı, Garip Anadolunun Dağları, Şehitler, Bir Anadolu Vardır. Türkiyem*’de kitabın ismi dahi Uyar’ın bu dönemdeki şiirinde söylemin ürettiği ideolojik perspektife dâhil olduğunun göstergesidir. Kitapta yer alan şiirlerin hepsi istisnasız olarak ve hangi temayı işliyor olursa olsun bahisleri Türkiye paydasında birleştirir ve “*Sen vatanımsın, ekmeğimsin/ Duyduğum, bildiğim zafersin yıllarca*” diyerek Türkiye’yi bir sığınak, varlığını ekmeğine sebep, gurur kaynağı görür, “yıllarca” vurgusuyla tüm bu varlığın kendisine tarihsel bir derinlik ve süreklilik kazandırır.

Kitabın, aynı ismi de paylaştığı ilk şiiri olan **Türkiyem** adeta bir “içindekiler listesi” görünümündedir.:

“Seni boydan boya sevmişim,
Ta Kars’a kadar Edirne’den.
(...)
Sen Koçhisar’da tuzum,
Sille’de kızım...
Çift kulaklı Sürmene bıçağı belimde.
Varmışım çiğ köfte yemeye Adana’ya
Dadaloğlu’ndan bir koçaklama dilimde:
Şu yalan dünyaya geldim geleli...
Hey vatanım, bacım, sağdıcım, emmim
Senden bir yara her yerimde.
Desteye güreşmişim Kırkpınar’da.
Durmuş da yorgunluk çıkarmışım,
Bir akşam vakti
Dört bardak kırtlama çayla Erzurum’da...”

Anadolu coğrafyasında yer alan kültürel öğeler sıralanır, övülür ve en önemlisi tümü Türkiye adında eşitlenir. Bu eşitleme Anadolu coğrafyasını yeni kurulmuş olan Cumhuriyet’in ulus-devlet politikasıyla paralellik gösteren, ülkeyi tüm paydaşlarıyla

ve unsurlarıyla bir bütün olarak gören ideolojisini duyurur niteliktedir. Ders kitaplarına ve müfredata da “kültür mozaïği” başlığıyla giren ve tüm etnik, dinî ve hatta politik farklılıkları Türkiye potasında eriten bu ideolojik bakış açısı, tavrını *O Köy Yine Kendi Rüyasındadır* başlıklı şiirde geçen şu mısralar da aynı doğallıkla yansıtır:

“Muhtarın odasında bir ben, iki yabancı
Birbirimizi yıllardır tanırcasına
Kuruduk, çay içtik, muhabbet ettik”

Şiirin hikâyesine göre Arsiyan dağlarının eteklerindeki Banarhev köyüne inen şair, ilk defa bulunduğu köyde, muhtarın odasında iki yabancıyla birbirlerini yıllardır tanırcasına sohbet etmektedirler. Lirik ben anlatıcı yani kendi sesi vasıtasıyla hikâyesini aktaran şairin biyografik kimliği yorumumuzu ileriye taşıyacak bir bilgi de sağlar: Turgut Uyar’ın askerî memurluğu. Bu köyü ziyaret eden aslında herhangi bir yabancı değil şairin şahsında vücut bulan devlet temsilidir. Devletin sıradan bir memuru dahi olsa şairin oradaki varlığı, olası bir yabancılığı ortadan kaldırır, odadaki üç kişiyi Türkiyeli olmak noktasında birbirine eşitler. Bu yorumumuzu şiirin Anadolu’yu devletin önüne koyan şu iki mısraı da onaylamaktadır:

“Oranın sıcaklığı havasındadır.
Ben gidince bir şey değişmedi biliyorum.”

Türkiyem, şiir kitabının ismi olmasından da öte bir planlamanın, çok yönlü bir planlamanın ifadesidir. Yeni kurulan Cumhuriyet, bir ulus-devlet altyapısının yanı sıra aynı zamanda ilerlemeci modernist bir aksam üzerine inşa edilmişti. Cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılında sanayi ve eğitim alanındaki atılımlar bunun en keskin göstergeleri arasındadır. Bu nitelikler yani ulus-devlet yapısı, modernist ilerlemecilik ve pozitivist bakış gibi devlet mekanizmasının özellikleri yan yana getirildiğinde ortaya bir plan/proje çıkmaktadır. “*Yarı kalmış dileğimsin*” diyerek Türkiye’yi “ileriye” götürme isteğine iştirak eden Uyar’ın **Türkiyem**’deki şiiri söz konusu yaklaşımın ışığında değerlendirilebilir. Nitekim Uyar’ın 1950 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanan *Şiir Üzerine Mektup* başlıklı yazısında söyledikleri hem şairin Anadolu’ya olan

yaklaşımını ortaya koyması hem de şiirin buna göre nasıl bir konumda olduğuna dair düşüncelerini aktarması bakımından iddiamızı destekler niteliktedir:

“İşte size yeni şiirimizin özelliklerini anlatırken, bilhassa derdim, yeni şiirimiz, her şeyden evvel, **memleketin ve Anadolu’nun şiiri olmak yolunda ve kaygısındadır**. Benim gibi düşünen her şair, sanatkâr, bu **memleketin kalkınmasında** kendi omuzlarında da ufak bir yük taşımanın sorumluluğunu duymakta ve bundan zevk almaktadır. Köyümüz ve köylümüz, böyle hiç de azımsanmayacak sefalet ve cehâlet içindeyken, hâlâ, Boğaz’ın gümüş suları üzerinde sedef ve mehtap altında bir sızlama, zamparalığa çıkmış, bahtiyar fânilerin mısralarını, maceralarını okumak, yazmak ve bunların sanat, şiir namına ve iyi niyetle de olsa müdafaasını yapmak, ya çok iyimserliğe veya (affedersiniz bence) geniş bir lâkaydi ve vurdumduymazlığa delâlet eder.

(...)

Bugün, sanatlarının kısır kalması pahasına, Anadolu için, çarpan kalp, gören göz ve düşünen kafa olmuş şairlerimiz, sanatkârlarımız var.”

Uyar’ın bu satırları ve özellikle vurguyla ön plana çıkardığımız ifadeler göstermektedir ki kendisi de bu yeni devletin bir memuru olan şairimiz, kendisini söz konusu kalkınma projesinin bir neferi addetmektedir. Bu durum kitap içinde olduğu gibi ifade edilmesinin yanında çoğunlukla atmosfer ve Anadolu’ya ait birtakım unsurların özelliklerine olan bakışla ortaya koyulur. *Bahar Başlangıcında Düşünceler* şiirinde geçen “*Büyük günler düşünürüm, büyük ve güzel/ Erkek, mağrur Anadolu silkinmiş*” mısraları güzel bunun açık bir örneğidir. Anadolu’nun kötü durumda olduğu ama mağrur bir şekilde silkinip ayağa kalkacağı bir büyük gelecek tablosu vardır karşımızda. Geçmişin zorluklarından sıyrılıp ileriye bakan, gelişmek üzere ayaklanan bu Anadolu yeni Cumhuriyet’in ideolojik bakış açısına uygundur. Önemli noktalardan birisi de halkçı şiirde hâkim olduğu üzere Turgut Uyar için de Anadolu’daki söz konusu yoksulluğun ve sefaletin trajedi olarak görülmemesidir. Şiirlere melankolik ve hüznü bir hava sürekli hâkim olsa da bir trajedi yoktur. İşte bu da Cumhuriyet’in ilerlemeci politikalarının planlarına olan güvenin oluşturduğu bir motivasyonla mümkün olmaktadır. Hüzün de Anadolu’nun bakıma ve büyütmeğe muhtaç bir çocuk gibi yansıtılmasına olanak sağlayan, merhamet ve sevgiyle karışmış vaziyette bir vasıta görünümündedir. Yukarıda alıntıladığımız yazıda da görüldüğü üzere Turgut

Uyar kendini de bu çocuğu bakıp büyütecek olanların içinde görmektedir. O dönemde Anadolu'nun yaşadığı yoksulluk tarihi bir gerçek olarak hazır bulunmakla birlikte Cumhuriyet öncesi ile kurulmuş olan iyi-kötü zıtlığını belirgin kılmak, modernist ilerlemeciliğin gerekliliğine dikkat çekmek ve hareket alanı oluşturmak için tekrar ve tekrar vurgulanır. **Arz-ı Hal**'de yer alan *Bir Anadolu Vardır* şiirinin tamamı buna örnek teşkil eder niteliktedir ancak özellikle “*Bir Mihrali marangoz vardır/ (...) Arpa yetiştirir, sel alır gider/ Bir yar sever, onu da el alır gider*” mısraları halk şiiri söyleyişinde romantize edilmiş yoksunluğun tipik bir örneğidir.

Türkiyem kitabındaki *Kantar Köprü Destanı*’ndan, *Kantar Köprü Destanı*, *Kantar Köprü’nün Gecesi* ve *Kantar Köprü’nün Yalnızlığı* şiirleri ilerlemeci bakışın Anadolu’lu bir subayın kaleminden kararlı bir tonda ortaya çıktığı şiirlerdir. Bu şiirlerde kişilik kazandırılmış olan köprü, işlevi üzerinden övülür, kutlanır ve yalnızlığı, önemini vurgulamak adına melankolik bir dille resmedilir.

“Kantar Köprü dedikleri,
Kekliğim aman...

İki direkt, üç tahta.

Geleceğin güzel köprüsü.

(...)

Kantar Köprü şâd olasın

Cümle muradına eresin.

Suların aksın; balıkların büyüsün.

Türküler başlasın sağından, solundan

Bu kıraç ve acımsı dağlardan

Yolculara yol veresin...”

Köprü, şairin modernist ilerlemeci bakış açısında mühim bir pozisyona sahiptir. Vurgulu mısralarda da gözüktüğü üzere, tüm yalnızlığına ve kötü koşullara rağmen varlığının değerli olduğu vurgulanır ve geleceği kuracak olan da yine köprüdür:

“Kantar Köprü’nün destanı,
Savruktur ama gerçektir,

Parmak gibi bir dere üstünde üç değirmen

Seksen pare köye vakt için

Apra öğütecektir...

(...)

Ya kağnılarda sessiz hastalar, ağrılarla

Ya baharda uzak ellere gurbetçiler

Garip türkülerle geçecektir...

(...)

Bir kokudur duyduğum ölümsüz hem bereketli

Kantar Köprü'nün önünde;

Çağltilar içinde büyük günlere

İstihareye yatmış bir çiçektir..."

Köprünün hastalara ve gurbetçilere yol vermek, değirmende öğütülen arpanın köylere ulaşmasını sağlamak gibi işlevleri şiirlerde sıralanır. Bunlar sözünü ettiğimiz gibi Anadolu'nun yoksul görüntüsünün içinde hüznü bir atmosferde dile getirilir. Hüzün atmosferinin yine bir vasıta olarak kullanıldığı bu şiirlerde köprü, geleceği ve ileri bakmayı öven, "*Daha tatlı kelime yok 'yarın'dan*" diyen şairin elinde Anadolu'yu güzel yarılara götürecektir bir simge olma görevini yüklenmiştir. Aslına bakılırsa köprünün şiirsel bir simge olmaktan da öte Cumhuriyet sonrası bayındırlık çalışmalarında da ciddi bir yer tutması söz konusudur. Cumhuriyet'in ilk on yılında 40 yeni büyük köprü yapılmış, 11.334 köprü yeniden inşa edilmiş ve 7041 köprü tamir edilmiştir. Atatürk'ün "günde iki metre köprü yapılması" ilkesi de Atatürk ismine şiirler yazmış olan şairin bu konuyu şiirine taşımış olma ihtimalini güçlendirmektedir.⁶⁶

Turgut Uyar'ın Atatürk'e olan bakışı ve onun için yazdığı şiirler de Cumhuriyet devrimleri, atılımları ve planlarına olan inancını ortaya koyar niteliktedir:

⁶⁶ Mine Polat Alpan, Aysun Aydın Öksüz, Mustafa Tanış, "Türkiye Cumhuriyeti'nin İlk 10 Yılında (192-1933) Köprü Yapım Faaliyetlerinin İncelenmesi", **3.Köprüler Viyadükler Sempozyumu Bildiriler Kitabı**.

“Onu sevmeyen, onu anlamayan Türk ozanı bulunamaz biliyoruz. Ona şiir yazan bütün ozanların devrimciliğinden, sağlam Atatürkçülüğünden hiç şüphemiz yok.(...) Ama özellikle onun adının geçtiği, ona adanmış şiirlerde daha uyanık, daha titiz, daha güç beğenir kişiler olmalı değil miyiz? (...) Övgülerimiz çoğu zaman birer duygu övgüsü olmaktan öteye geçemiyor. Atatürk’ü bir yurt kurtarmış, bir yeni yurt kurmuş, bir ulusa kendini yeniden tanıttı sevdirmiş, bir yüce insan olarak değil, yitirilmiş bir sevgili gibi ardından çoğu zaman ciddiye alınamayacak ağıtlar yakarak seviyor, anıyoruz.”⁶⁷

Uyar’ın Atatürk için yazdığı şiirlerden *Nutuk* kitaba dâhil edilmemiş, ancak *Gazi Mustafa Kemal Paşa* ve *Gazi Paşaya Ağıt* şiirleri **Türkiyem**’de yer almıştır. Uyar’ın bu şiirlerde çizdiği Atatürk portresi tıpkı yazısında da belirttiği gibi, onun özelliklerinin ön plana çıkarıldığı bir portredir. Atatürk devrimlerin, devrimlerin oluşturduğu planların ve bu vasıtayla devletin onun şahsında vücut bulduğu bir kişi konumundadır. Anadolu’nun ayağa kalkmasındaki motivasyon, bizatihi Atatürk’ün kendisi görünümündedir:

“(…)

Haritada birkaç kulaç memleket

İnim inim yollardan, sulardan

Körpecik başaklarımla

Pul pul düş içinde ağlarım!

Sonram bir paşa geldi “Kalk” dedi.

Kalktım karşısında selâma durdum

Dağlar taşlar selâma durdu

Aldı beni arkasına götürdü.” (Nutuk’tan.)

Bitkin, ağlayan, umutsuz vaziyetteki Anadolu insanı şairin lirik ben anlatıcısında toplanmıştır ve bu temsili topluluğu harekete geçiren Atatürk’ün “Kalk” komutudur. Bu komutla birlikte yalnızca şairi değil onun sesinde temsil edilen Anadolu’yu ve Türk halkını da arkası sıra götürmüştür. Burada bile mevcut duruma karşı koymanın, kelimenin kendisi kullanılmamış olsa da yürümeyle karşılaşması

⁶⁷ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** “Dergilerde/Atatürk”, Haz: Alaattin Karaca, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 225-226.

ilerlemeci bakış açısıyla paralellik gösterir. Atatürk ve Cumhuriyet’le ilgili yazılmış olan birçok marş ve türküye baktığımızda da ileri gitmek, yürümek, koşmak gibi eylemlerin sıklıkla yer aldığını görürüz. Turgut Uyar’ın da bu dönemde söylemin ideolojik pratiklerini benimsediğini düşündüğümüzde, aynı yataktan şiirler yazması şaşırtıcı değildir. Bu benzetmeler ve mısraların Atatürk’ün asker kişiliğini ön plana çıkartmasıyla birlikte ilerlemeci bakış açısını yansıttığı da muhakkaktır. Nitekim bu ilerleme Kemalist ideoloji üzerinde yükselen yeni devlet anlayışının tarih kurgusunda da ortaya çıkar. Geçmiş topyekûn terk edip yeni bir hedef üzere yürünür. Bu terk ediş Atatürk’ün asker kişiliğinden bahsedilen Uyar şiirlerinde Cumhuriyet öncesiyle herhangi bir tarihi bütünlük kurulmaması yahut Osmanlı komutanlarından biriyle bir benzetme yoluna bile girilmemesiyle de gözle görünür durumdadır. Gazi Mustafa Kemal Paşa başlıklı şiirde Atatürk için dile getirilen şu mısra da ilerlemeciliğin onun şahsında tavrı bulduğunu açıkça ortaya koyar:

“Bir sen kaldın, bir vatan kaldı, bir **koşu**”

Tüm bunların toplamında ve paralelinde Türkiye ve **Türkiyem**’le ilgili şu yargıyı yapmak zorlama olmayacaktır: Bu kitapta Türkiye vaat edilen bir cennet görüntüsündedir. Kitap boyunca Türkiye’nin farklı bölgeleri, köyleri, dağları, illeri, ilçeleri sıralanır ve belirli özellikleriyle tasvir edilirler. Bunların hemen hepsinde bir yoksulluk ya da yalnızlık vurgusu göze çarpar ancak bu görüntüyle belki de tezat oluşturacak şekilde bir mutluluk ve inanç söz konusudur. Birbirini dengeleyen bu olumlu ve olumsuz duyguların arasında gurbet bile trajik değildir. Özellikle “turna” şiirlerinde sıladan ayrı olmanın, sürekli yollarda olmanın bir şikâyet içerip içermediği ya da bir trajedinin sebebi olarak görülüp görülmediği belirsizdir. Öyle ki gurbet, şairin diğer şiirlerinde de sayıp döktüğü üzere Türkiye’nin köylerinde, kasabalarında, dağlarında yaşanmakta; turnanın eşlik ettiği bu gurbet yolculuğunda gerçek bir memnuniyetsizliğe rastlanmamaktadır:

“Neresi olursa olsun, eyvallah

Şu gözün alabildiğine bizim memleket, turnam

Yol var – Dağdevirene artık tesviyei türabiyede

İkibuçuk kâğıda Pasinler, yallah...” (Turnam Seninle’den.)

“Vatan toprağında” gezinmek şair için bir şiirde tutku görünümündeyken başka bir şiire geçtiğimizde onun kendini kaybettiği bir arayışa dönüşür görünümüdür. Bu gurbet arzusu, uzaklaşma isteği yine Anadolu ile birbirine karışmış vaziyettedir.

“Ben neye sevdalıyım böyle, bilmem
Binlerle yıldız kayıyor kanımda.
Şöyle dolaşmak, yıllarca, yüzyıllarca
Hür, yayan yapıldak vatanımda...
Aman turnam telin teleğın olayım
Beni kaçır, beni götür bırakma.
Kars olsun, Sivas olsun, Edirne olsun”

Bir başka şiirde “*Vatanım tuz biber gibi kalbimde ama/ Bu sevda başka sevda*” (Turnam, Bir Gün Bırakmıyacağım) mısraıyla karşılaştık bile gurbet anatomisi Anadolu’dan bağımsız değildir ve en nihayetinde yine Türkiye’nin övülmesine dönüşür. Bu verileri yan yana getirdiğimizde, bir memur olarak Anadolu’nun çeşitli yerlerinde görev yapmış, “*Bir rüzgâra kapıldım da dolandım durdum/ Ankara’nın İstanbul’un dışında*” (Turnam Seninle) diyen Turgut Uyar’ın ruh hali inişleri ve çıkışlarıyla şiirlerinde kendine yer bulmuştur denilebilir. Öyle ki şairin kendisinden bahsettiğine kolayca yorulabilecek mısralar hem “Arz-ı Hal”de hem **Türkiyem**’de değişik şiirlerde karşımıza çıkar:

“Şimdi taştan çıkardığı ekmekle,
Çorba içmedeyiz sıcak sıcak.
Fakat yarın kim diyebilir ki Turgut,
Hatıra olmayacak?” (Ölüme Dair Konuşmalar)

“İşte ben, bellerde, yollarda
Dün yirmisinde, bugün yirmibeşinde
Bozkırın ortasında, dağlar başında
Çoluk çocuk bir olmuş dolaşıyoruz

Bir lokma ekmek peşinde.” (Rüzgâr.)

Tüm vatan sevgisi ve ödev bilinciyle birlikte, şairin kendini zaman zaman arayışın içinde kaybolmuş gibi hissettiği göze çarpar:

“(…)

Uyan Turgut’um, garibim uyan

Bura Terme’dir.” (Akşamüstü Rüyası.)

İşte tüm bu arayışı ve gurbeti içinde şair, Anadolu’yu adeta bir cevap olarak sürekli karşısında bulur:

“Fakir Anadolunun dağları,

Ramanların, Nemrutlarım, Süphanlarım

Verecek bir şeyim yok ise gönlümden başka,

Uğrunuzda, üstünüzde kalsın kanlarım” (Garip Anadolunun Dağları)

“Bu memleket bir dilim ekmek, boylu boyunca

Yemekle doyulmaz.” (Turnam, Bir Devir Çalsak Felekten.)

Bu mısralarda dile getirilen övgüyle birlikte, memleketin “bir” dilim ekmeğe benzetilmesiyle yapılan bütünlük ve Türkiye paydasında eşitlenme vurgusu da tekrar göze çarpmaktadır. **Türkiyem**’deki başka şiirlerde de kendini gösteren gitme, uzaklaşma isteğinin temel motivasyonunun yine ideolojiyle bağlantılı olduğu kanaatindeyiz. Nitekim memurluğunda bir arayış ve çalkantı içine girmiş olan Uyar, aynı şekilde “mutlu bir coğrafya” olan Anadolu ile de bağ kurmuş durumdadır. Uyar’ın Anadolu’yu “sadece tanımakla kalmadı[ğın] aynı zamanda] sevdi[ğini]” söylemesi yazılarında kalmamış, şiirlerine de sirayet etmiştir. Uyar’ın arayışının yahut gurbetinin içinde bir trajedi yoktur. Sevdiği memleketin her köşesinin tadına varmak isteyen bir kuş görüntüsü göze çarpar. Vaat edilen cennette gidilmedik köşe kalmasın istemektedir:

“Sevdalı olmalıyım, hovarda olmalıyım

Sebatsız kuşlara benzer.

Bir Kayseri’de, İstanbul’da
Bir yıldızlarda olmalıyım.” (Rüzgâr’dan.)

Gitmek arzusunun altında memnuniyetsizlik, mutsuzluktan kaçma yatmaz. **Türkiyem**’deki gitme arzusunun niteliklerini daha keskin görebilmek için **D.E.G.A.** ile kıyaslamak isabetli olacaktır. Bu şekilde değerlendirildiğinde, **D.E.G.A.**’da yaşadığı ortamdan usanmış ve umutsuz bir öznenin kaçıışı konu edilir ve bununla birlikte ideolojik kopma göze çarparken, **Türkiyem**’de vaat edilen cennet içinde maceralar yaşamak arzusundaki bir ses konuşur.

Türkiyem ve **D.E.G.A.** arasındaki ayrışma kitapların isimlerinde de kendisini belli eder vaziyettedir. **D.E.G.A.** içerisinde yer alan birçok mısra yerine bu imgenin kitabın ismi olarak seçilmiş olması bize göre tesadüf değildir. İki isim de bir ülkeyi ya da “yaşanan coğrafyayı” işaret etmektedir. Bu iki coğrafyayı nitelerken kullanılan yöntem ise farklıdır. Birincisinde sahiplenme durumu söz konusudur. Daha önce belirttiğimiz üzere modernist ilerlemeci plan doğrultusunda bir cennet taslağı olarak resmedilen Türkiye, şairinin de sahiplendiği coğrafyadır. “Dünyanın En Güzel Arabistanı” ifadesi ise (*Bir Kantar Memuru İçin*) *İncil* başlıklı şiirde yer alan

“- adamlar kadınları alıp arabistana götürürlerdi dünyanın en güzel arabistanına” mısraından çıkartılmıştır. Bu mısraın içerisinde ise artık “arabistan” imgesel yüke sahip, figüratif bir coğrafya konumundadır. **Türkiyem**’in hemen ardından gelen bu kitabın isim tercihinde Uyar’ın egemen ideolojik söylemden kopuşunu ilan etme isteğinin de etkili olduğu kanaatindeyiz.

Bu sahiplenilen coğrafya elbette yalnızca dağları, tepeleri ve beldeleri içermez. Uyar memleketçi şiirde de Garip şiirinde de olduğu gibi coğrafyanın “sıradan insanını” şiirine konu eder. Bu durum bir tema olmaktan fazlasını bünyesinde barındırmaktadır. Zira burada dikkat edilmesi gereken söz konusu insanların nasıl bir profille resmedildikleri ve çevreyle kurdukları ilişkinin ne olduğudur. Bu sıradan insanların kuruluş biçimleri ideolojiyle bir paralellik göstermektedirler. Özellikle **Arz-ı Hal** kitabında çok fazla yer tutan sıradan insan portreleri, **Türkiyem**’de de varlığını sürdürür. *Hacer Hanım’ın Hamamı* ve *Yalnız Dürdanecik* bu doğrultuda ele alınabilecek şiirlerdir. *H.H.H.* hamamın tarifıyla başlayan ve sonra şairin *Hacer Hanım*’ın kızı Nemika ile ilgili kurduklarını içeren bir şiirdir. Ancak bunlar yapılırken

tutulan yol, sıradan insanların “sıradanlıklarının” ve bunun içindeki mutluluklarının vurgulanmasıyla sonuçlanır. Bu sonuç Uyar’ın şiir hayatının devamında değişecek bir tutum olması açısından vurguya değerlidir. Çünkü bu tutum “birey”in toplum potası içinde bir tipe indirgenmesinin projeksiyonudur. Aynı tutum **Arz-ı Hal**’de *Memurun Karısı* şiirinde de vardır. Şair sosyo-ekonomik bir sınıfın insanını şiirine alır, onun yoksulluğunu ve yoksunluğunu vurgular ancak bunu egemen ideolojinin söyleminde romantize ederek yansıtır. Şiirlerdeki insanlar yoksulluklarına razı, hallerine şükreden, bu yönleriyle makbul vatandaşlar gibidirler.

“Hacer hanımın hamamı, doğrusu

Büyük değildi.

Her tarafı pırıl pırıl mermerden

Kapıları pencereleri yeşildi.

(...)

Nemika mermerlerde yıkanırken

Neler düşünür kimbilirdi...

Ya zâbit, ya doktor, ya bir şehzâde

Uzaktan şanlı alaylarla gelirdi.” (H.H.H.)

Şiire alınmış olan Hacer Hanım ve kızı Nemika vurgulanan mısraların da işaret ettiği üzere, toplumda bu şiir özelinde sosyo-ekonomik bir pozisyona indirgenmiş durumdadırlar. Nemika, şaire göre, bir doktor ya da bir şehzâde ile evlenmenin hayalini kurmaktadır. Hacer Hanım ise hamamının büyük olmamasıyla tanıtılır. Böylece ikisi de şair tarafından yapılan yüzeysel bir gözlemlerle toplumsal tiplere indirgenirler, ki **D.E.G.A.**’da hem Yekta hem de Tel Cambazı’nın etrafında gelişen şiirlerde tam tersine toplumla ve onun vasıtasıyla söylemle çatışmanın işleneceğini göreceğiz.

“Ayağında ipeğin en kötüsü

Sen onuncu derece memur karısı

Çileli vefakâr kadın, kalbimin yarısı...

Ya bir bakış, ya bir vaad peşinde

Nasip budur diyip boyun eğmişsin.

(...)

Öyle büyük büyük hayallerin yok,

Bir kuruşu bir kuruşa eklersin,

Ya bir zam, ya ikramiye beklersin...” (Memurun Karısı)

Şairin ilk dönem şiirindeki insanların genel tavrını ortaya koymak açısından güzel bir örnek olan bu şiir, söylemindeki büyük kırılmanın yaşandığı ikinci bölümden de öte tekrar politize olduğu üçüncü bölüm için önemlidir. Çünkü şairin burada egemen ideolojinin perspektifi içinde ihtirassız ve isteksiz bir portresini çizdiği yoksul sınıf, şiirin üçüncü döneminde temel sorunlardan biri olacaktır. Aynı tema içinde ele alınabilecek bu içerik unsurlarının vardıkları noktaların farklı olması, Uyar şiirinde ideolojik söylemin ne kadar etkili olduğunun kanıtıdır.

Şiire taşınan tiplerden Dürdane Uyar’ın hem **Arz-ı Hal**’deki hem de **Türkiyem**’deki kişilerinden biraz da olsa farklı bir noktada durmaktadır. Bu şiirde Dürdane yine şairin gözlemi üzerinden nitelenen bir kişi olmakla birlikte, şiirin nüfuz ettiği kavramlar Uyar’ın **Türkiyem**’den sonraki duyarlığına çıkan bir ilk basamak görünümündedir.

“Geceleri kocası kahveye çıkardı

Yalnız bırakıp Dürdaneciği.

O kadın o annesinin bir taneciği

Hoyrat ellerde körpe karanfil

Pencerelerde sardunyalar gibi yalnız

Kocası kahvede o evde

Alışmışlardı...

Sevişmek ne kelime birbirlerinden

Ayrı kadirde iki yıldız gibi uzaktılar.

(...)

Ne zaman canı çekerse erkeğinin

O zaman yatarlardı.

(...)

Ah acıdır ama gerçektir inanmazsınız

Öfkeli anlarında kocası

Dayak bile atardı...”

Şiirde Uyar’ın **D.E.G.A**’da merkeze alacağı konu olan cinsellik, Dürdane’nin yalnızlığını ortaya koymak için kullanılmıştır. Bu durum **Türkiyem** sonrasında ortaya çıkacak şiirsel duyarlılığın bir habercisi niteliğindedir. Öyle ki “Hoyrat ellerde körpe karanfil” mısraı ile “(Bir Kantar Memuru İçin) İncil”de geçen “O korkak geyik yavrusu bayram arefesi” mısraları adeta aynı sesin ürünüdürler. Fakat buna rağmen Dürdane yine de bireysel değil, toplumsal bir pozisyonu temsil eder niteliğe sahiptir. Kocasını kahveye gidip kendisine ilgi göstermeyen, “körpe” sıfatından anladığımız kadarıyla erken evlen-diril-miş, cinselliğini kocasının isteğine göre yaşayan ve ondan şiddet gören, en nihayetinde kadının toplum içindeki kayboluşuna dair bir sorunu işaret eden hüviyettir Dürdane. Nihayetinde bir çatışma ve bunun vasıtasıyla yeni bir önerme içermemesi dikkate alınarak söylem içinde değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak Turgut Uyar’ın, ikinci kitabı olan **Türkiyem**’de etkisi altında olduğu iki şiir damarının, Garipçi şiir ve halkçı şiirin biçim özellikleri ve temaları kullanılırken; ortaya ideolojik söylemin paralelinde bir estetik performans çıkar. Uyar’ın kendisinin bile temalarının şiir serüveninde aynı kaldığını söylemesine rağmen ortaya çıkan değişiklik de kendisinin⁶⁸, bakış açısının ve açık bir şekilde ideolojisinin geçirdiği dönüşümlerdir. Bu dönüşümlerin öncesindeki **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem** ise yukarıda da saydığımız üzere tüm toplumu bir isim ve inanç etrafında eşitleyen, geleceğin programına bağlı olan, tüm çevreyi ve coğrafya üzerindeki unsurları da yalnızca bu kodlarla birbirine bağlayan ilerlemeci modernist bir anlatıyı içermekte, söylemi şiirde somutlaştırmaktadır.

Turgut Uyar’ın bu dönemdeki şiirinde söylemin belirleyiciliğini kullanılan dil üzerinden de değerlendirmek mümkündür. Edebiyatta ve özellikle şiirde dilin nasıl olması gerektiği genel olarak Platon’dan beri tartışılmalı bir konudur. İletişimsel işleviyle dilin, sanat yapıtı üzerinde oluşturduğu etki göz önünde bulundurulduğunda, tartışmanın ateşli ve uzun süreli olması anlaşılır bir durumdur. Şiirdeki dilin ya da “şiir dilinin” nasıl olması gerektiğine dair düşünceler ekseriyetle sanatın ya da şiirin ne tür

⁶⁸ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık** ‘‘Tavrım, Bilinçli Biçimde Taraf Tutan Gözlemci Tavrıdır’’, Haz, Alaatin Karaca, s.562-565.

bir işleve sahip olduğu yahut bir işleve sahip olup olmadığı yönünde gelişmiştir. Bu bakış ihtilafı da büyük oranda ve kabaca, konvansiyonel dil ve sanatın toplumsal ve toplum için bir kurum olduğu görüşünü destekleyenlerle, özerk bir şiir dili ve sanatın toplumsal ya da bireysel işlevsizliğini destekleyenler arasında yaşanmıştır.

Toplumsal faaliyetin doğal bir parçası olan dilin kullanımında ideolojinin belirleyici bir rolü olduğu muhakkaktır. **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem**'de kullanılan dil ve bu dilin şiirin söylemine olan katkısı da metinleri öncelikle iletişimsel ve bu yönünün etkileşim içinde olduğu diğer şiirsel öğelerle birlikte “kitlese” bir profile büründürmektedir. Uyar gündelik hayatın “pratik” dilini şiirlerinde kullanmasının yanı sıra, halk şiiri söyleyişleri ve ağız özelliklerine de mısra kuruluşlarında yer vermiştir. Bize göre bu uygulama metinlerin okuyucuyla kurduğu ilişkinin iletişimsel bir tavra sahip olmasının istenmesiyle direkt olarak alakalıdır. Ayrıca, özellikle halk şiiri motifleri ve söyleyişlerine yer vererek “büyük Anadolu ideali” ve onun kurucu kategorisi olan Anadolu insanına bir paye verilmektedir.

Türkiyem'de yer alan ve Türk halk şiirinin en sık rastlanan motiflerinden biri olan turna motifi üzerine kurulmuş olan *Turnam Seninle*, *Turnam*, *Bir Gün Bırakmıyacağım*, *Bir Sessiz Gecedem Turnam*, *Turnam*, *Bir Devir Çalsak Felekten*, *...Se Turnam ve Turnam*, *Bir Ay Doğar Pasın'dan* başlıklı şiirler hem söyleyiş olarak halk şiirinin tonlarına sahiptir hem de halk söyleyişlerine yer verilen metinlerdir.

“Eksilmesin üstümden gölgen, rüzgârın
O günler içim **alav alav** yanıyordu.
Biz Sakaltutandan inerken **sabağnan**
Kars yeni yeni uyanıyordu...” (Vurgu benim.)⁶⁹

Turnam Seninle şiirinden alıntıladığımız bu mısralar; ifadelerin günlük konuşma dilinde olması, söyleyişin halk şiirinin sürekli bir seslenme halinde olan söyleyişine yakınsaması, ağız özelliklerine yer verilmesi gibi farklı unsurları hep birlikte üzerinde barındırmaktadır.

⁶⁹ Bu noktadan itibaren şiir alıntılarında yer alan bütün vurgular bana aittir.

“... ”

Saçlarım bir kutuptan öbürüne dek uzamış
Hanya'dan, Konya'dan, dünyadan geçmiş
Kitap olmuş yazılmış, kervan olmuş düzülmüş
Başlamış **zari zari** yaş dökmeye ellerim...”

Yine *Bir Sessiz Gecedен Turnam...* 'da hem ağız özelliğinin şiirde kullanılması hem de hikâye anlatır üsluptaki bir “ lirik ben” anlatıcının halk ozanı tavrını görüyoruz. Yine aynı şiirdeki “*Kerem Aslısile, Mahmut Elifile, zavalı/ Ben ortanca kıızıyle Bekir Efendi merhumunun*” mısraı da benzeri bir kullanıma örnek teşkil etmektedir. Uyar'ın ilk iki kitaptaki şiirlerinde göze çarpan bir önemli husus da tüm bu söylediğimiz dil özelliklerinin başarılı şekilde uygulanamamış olmasıdır. Standart dilin kurallı cümle yapısının, halk şiiri söyleyişinin ve ağız özelliklerinin heterojen ve zorlama bir birlikteliğe sahip oldukları göze çarpmaktadır. Bu zorlama birlikteliği ortaya çıkartan temel sebep ise Uyar'ın romantizm ve aydınlanma geriliminde şekillenmiş söyleme cephe olma çabasında yatmaktadır. Öyle ki bu kusurlar şiirinde yer alsa da zarlar, söylem ve onun egemen şiir anlayışına eklemlenen Uyar adına atılabiliyordur.⁷⁰

“İssız yollardan bir dönüş gerisin geri
Havasız bir fanusta kalmışım sırtüstü
Bütün gerçeklerine inat Newton'un...
Bilinmemiş bir yıldızın ilk yolcusuyum
Kuşlar göklerimizde kanunla uçacaksa...” (...Se Turnam)

Bir turna şiirinin içine girmiş olan bilimsel göndermeyle, benzeri bir heterojenlik bu mısralarda da göze çarpmaktadır. Bu mısra dil özelliklerinin ve söyleyişinin yanında, bir fen yasasının, Anadolu yolcusunun eyleminde söndürülmesi bakımından da önemlidir. Anadolu'yu ve onun tüm unsurlarını neredeyse dış dünyanın tüm yasalarından ve yasaklarından azade bir coğrafya olarak karşımıza getirme isteği, mevcut söylem etrafında oluşan Türkiye kimliğinin altını çizme işlevi görür. Anadolu

⁷⁰ Nurullah Ataç, “Türkiyem'e Önsöz”, **Türkiyem**, İstanbul, Açıkoturum Yayınları, 1952.

kültüründe yer etmiş turna motifinin Newton'un yasasıyla çatışma halinde verilmiş olması, Anadolu'ya biçilen toplumsal kimliği ifade etmenin aracı durumundadır.

“(…)

Bir kara insan, bir kara sevda; bir kapkara çiçek

Ellerim deniz mavisinde şeffaf

Bakteriler gelir geçer karanlık damarlarımdan

Bir musluk açılmış, bir tuzlu su dolmuş gözlerime.”

Kara sevdaların arasından karşımıza bakteriler çıkar. Bu tür kelime kullanımları bir yandan da Turgut Uyar'ın Garip şiirinin tesiri altında kaldığının göstergesidir. Yani Newton da bakteriler de hayata dair her şeyin şiire dâhil edilmesi, şiir vokabülerinde bu doğrultuda yenilikler oluşturulması çabasının bir ürünü olarak değerlendirilebilecek denemelerdir.

Ağız özellikleri ve halk şiiri söyleyişi kitabın farklı noktalarında sürekli olarak karşımıza çıkmaya devam eder. Bu durum ilk dönem şiirlerin tümünün ortak ses aralığıdır. Şairin gurbet, yurt sevgisi, aşk, ölüm, cinsellik, yalnızlık gibi birçok konudan bahsederken kullanmaya çalıştığı ses, hikâyesini anlatmaya uğraştığı Anadolu'nun sesidir. Bu yolla **Arz-ı Hal** ve özellikle **Türkiyem**, Anadolu'nun bir karakter olarak konuşur durumda bulunduğu metinler toplamına dönüşür. Hemen hemen her şiirin içinde adı geçen sıradan insanların isimleri, halk şairi isimleri, dağ isimleri, il-ilçe ve köy isimleri ile bu karşılıklı oluşturma, sıkı bir düğüm haline getirilir. Ülkenin farklı unsurlarının bir tek sesle konuşması, söylemin ortaya koyduğu normlarla koşutluk içindedir.

Turnam, Bir Ay Doğar Pasın'dan... başlıklı şiir söylediklerimizi bünyesinde barındıran örnek bir metin konumundadır.

“(…)

Varıp **Âşık İkrâmî**'yi bulurum

-**Gelmişleyin** birkaç gece kalırım

(…)

Bir ay doğar **Pasın**'dan, **emmim kızı**

Yüreciğim şak şak olur yolların arkasından

Bir ay doğar Pasın'dan,

Tepsi gibi **m'olur**, yâre mi benzer?

(...)

Isıcacık gün içinde bir kahveyi tutarız.

(...)

Yavri ceylân suya inmiş dolanır

Melil mahzun sevdiğini aranır.

(...)

Aman anem ben öleyim..."

Bu dönem şiiirlerinin tümünde hüznle karışık bir coşku ve heyecan göze çarpar. Bu heyecanın, Anadolu'da subaylık yapmakta olan genç bir devlet görevlisi Turgut Uyar'ın ülkesine karşı duyduğu heyecanın dolaysız yansıması olduğunu söylemek zor değildir. Bir "cennet planı" olarak değerlendirebileceğimiz Anadolu sahasına dâhil olan her şey mısralarda peş peşe ve kesilmeksizin kendine yer bulur. Bu sürekli olarak ve tekrar tekrar zikretmenin oluşturduğu tablo deyim yerindeyse âşık bir gencin heyecanına denktir. Bu heyecanla ele alınan "biricik" Anadolu'nun, **D.E.G.A.** ile birlikte yerini "dünyanın bir parçası olan" Anadolu'ya bırakıyor olması yalnızca estetik ölçütlerle değil ancak söylemle girilen ilişkideki eksen kaymasının vurgulanmasıyla okunabilir.

Turgut Uyar'ın heyecanı, şiiirlerin teksesliliği, bunların halk söyleyişi yahut ağzıyla aktarılmasına ek olarak biçimsel bir kaygı da göze çarpmaktadır. **Arz-ı Hal'**de ve **Türkiyem'**de yer alan şiiirler uyak ve hece gibi geleneksel ölçülerin arayışındadırlar. Şairin daha sonra **Büyük Saat'**e almadığı ve yayımlanan ilk şiiiri olan "**Yad**" hece ölçüsüyle yazılmış bir şiiirdir. Kitaptaki şiiirlerin tamamında mısra sonlarındaki ses benzerlikleri ve hece uyumu göze çarpar. Bu eğilimin egemen şiiir anlayışının etkisi altında, özellikle halk şiiiri söyleyişini keskinleştirmek için yapıldığı düşünülebilir. Halk şiiirinin unsurları kitap boyunca kendisini sürekli olarak hissettirir. Bu biçim unsurlarını söylemle içkin okumak Uyar'ın şiiir estetiğindeki büyük kırılmanın motivasyonlarını tespit etmek adına önemlidir. Çünkü şiiirlerin bu tür bir estetik kaideye uygun şekilde kurulması, bu dönem şiiirlerinin söylemsel bir düzenin

kurallarının önsel bir kabulüyle yazıldığına işaret eder. *Bir Garip Ölmüş Diyeler (Türkiyem)* başlıklı şiir adını doğrudan Yunus Emre'nin bir mısraından alırken, "turna" ismiyle yazılan şiirler ve turnanın birçok şiirde adının anılması, *Ölüme Dair Konuşmalar (Arz-ı Hal)* ve *Bitmemiş Şiirler'de (Türkiyem)* sevgiliye "Elâgözlüm" diye seslenilmesi kitapta yer alan halk şiiri motiflerinin en belirgin örnekleridir.

"Kantar Köprü Kantar Köprü, civanım
Ne alır, ne **satarsın**...
Bozbulanık derelerin üstünde
Yarım yamalak **yatarsın.**"(Kantar Köprü Destanı'ndan)

"Ardahan'a varmışım yollar **uzamış**
Bel vermiş, yol vermemiş dağlar.
Yüce Tanrı dört yanını **bezemiş**
Beni yakan bir Konyalı **kızımış...**" (Türkiyem)

"Kadın lâfi geçti mi söz arasında
Bir tuhaf **oluyordum**
Karanlıklar içinden inanmazsınız
Uzak uzak sesler **duyuyordum.**" (O Köy Yine Kendi Rüyasındadır)

Mısra sonlarındaki ses benzerlikleri burada alıntıladıklarımızdan başka her iki kitap boyunca varlığını sürdürmektedir.

İlk dönem şiirlerindeki dil ve üslup genel hatlarıyla yukarıda üstünü çizdiğimiz gibi bir yapıya sahip olmakla birlikte, bazı şiirlerde içeriğin de etkisiyle yine sözünü ettiğimiz heterojenliğin dozunda artmalar yaşanır. Direkt olarak köyü, taşrayı yahut oranın insanını ele almayan şiirlerde yani kaba bir deyişle pastoral çerçevenin dışında kalan şiirlerde halk şiirinin heyecanlı söyleyişine, karamsar bir içses eşlik eder. Dilin, şiirsel mekânla birlikte değişmesi biçim ve anlam arasındaki bağı kuvvetlendirmektedir. *Arz-ı Hal*'deki *Sonnet* ve *Memur Karısı* şiirleriyle *Türkiyem*'deki *Durmuş, Süt Mavi Gecesine, Yatağım Simsiyah Olmalıydı, Af Kanunu, Gecelerde, Ayrılıklardan, Vaiz Sokağı Numara 70, Kadere ve Gönlüme Dair* bu ikili söyleyişe örnek olarak gösterilebilecek şiirlerdir. *Türkiyem*'deki *Karpit Lâmbası,*

Çırlçıplak, Uzak Kaderler İçin, Yeşilimsi, Söyle Küçük Saadetini, Hacer Hanım'ın Hamamı, Kim Bilir ve Yalnız Dürdanecik başlıklı şiirlerde içses ozana baskın gelir. Ancak bu sözü edilen ciddi bir kırılma değildir, nitekim dil hâlâ konvansiyonel sınırlarda kalıp, şiir gündelik hayatın pratik ifadeleriyle inşa ediliyordur. “*Bitmemiş Şiirler*” I’den VII’ya (**Türkiyem**) kadar numaralandırılmış olup görünürde bir tek uzun şiir gibidir. Bu şiirlerde yer alan iki mısra, temel savlarımızdan birine dayanak teşkil etmektedir:

“Sana Elâgözlüm diyeceğim ömrümce
Koyu da olsa rengi gözlerinin.”

Bu iki mısra ilk dönem şiirinin ve özellikle **Türkiyem** kitabının, yaşamı Türkiye’ye, bir cennet taslağı olarak Anadolu’ya ve onun tüm unsurlarına eşitleyen manifestosu niteliğindedir. *Bitmemiş Şiirler* boyunca şair sevgilisine elâgözlüm diyerek seslenir. Farklı mekânlardan, hep gururlu bir hüznün havası hâkim olsa da farklı hislerden bahsederken tonu değişen sese eklenen elâgözlüm hitabı, yukarıda sözünü ettiğimiz ikili söyleyişin oluşmasını sağlar. Ancak bu mısralarla yapılan daha fazlasıdır. Bize göre şair yine halk şiirinde sevgiliye hitap etmek için kullanılan sözcüklerden biri olan elâgözlümü, sevdiği kadın ve coğrafya arasında bir bağ kurmak adına, şiirde de söylediği üzere fiziksel gerçeklikten bağımsız olarak kullanmaktadır. Bu sözcüğün yüklendiği işlev sayesinde şairin hayata karşı duyduğu heyecan, ülkesine karşı duyduğu heyecan ve sevdiği kadına karşı duyduğu heyecan eşitlenmekte, aynı konuma geçmektedir. Tüm kitap boyunca süregelen dil arayışının ve farklılıklarının açıklaması adeta bu iki mısra ile verilmektedir. Halk şiirine öykünme ile neyin amaçlandığını bu iki mısra üzerinden okumanın spekülâtif olmayacağı kanaatindeyiz.

Özetle, Turgut Uyar’ın ilk dönem şiirlerini geri kalan dönemdeki şiirlerinden farklı bir konumda okumamızı sağlayacak önemli unsurlardan biri olan dilin, kitaplardaki şiirlerde Türkiye’yi bir kapsam alanı haline getirecek şekilde kurgulandığını görmekteyiz. Şiirlerde yer alan ölüm, yalnızlık, Anadolu, aşk temaları, aranan bir halk şiiri dilinin yahut hikâye anlatan gururlu ve hüznü bir anlatıcının sesi altında işlenmektedir. Hem şiirlerin okuyucuyla direkt olarak iletişim kurabilmesi adına tercih edilen konvansiyonel dil, hem de halk şiirine olan öykünmeler söylem

normlarıyla koşutluk içerisinde. Bu koşutluk da **Türkiyem**'i Kemalist-ilerlemeci ideolojinin oluşturduğu söylem içine konumlanmış bir şiir bütünü olarak değerlendirmemize olanak sağlar.

Bütün bu değerlendirmelerin neticesinde, Uyar'ın şiir serüveninin ilk evresini oluşturan bu dönem için şunu söylemek gerekir ki şair, Kemalist ilerlemeci ideolojide somutlaşan tekçi ve mutlak bir söylem içinde şiirini oluşturmuştur.

3.2. Başkalaşan Söylem: “Aşkım da değişebilir gerçeklerim de”

Arz-ı Hal ve **Türkiyem** kitaplarında kolektif dünyalardan ve bu dünyaların insanlarından bahseden Turgut Uyar⁷¹, **D.E.G.A.** ile birlikte kendine ait bir dünyayı kurup bu dünyanın insanlarını şiire dâhil eder. **D.E.G.A.** öncesindeki şiirlerde karşımıza çıkan ülkenin insanları, kolektif ve/veya “makbul vatandaş”⁷² tipleri durumundayken artık Uyar'ın bakış açısına göre genişletilmiş bir perspektifin özgün karakterlerini görürüz. Turgut Uyar şiir yaşamında sürekli olarak aynı temaları işlediğini söylemektedir. Bu tema açık bir şekilde varoluşu, mutluluğu, trajedisi, arzuları ve tüm sorunsallarıyla birlikte insanın kendisidir. Bu doğrultuda **D.E.G.A.**'dan önce lirik benin ifade ettiği kadarıyla var olabilen insanların **D.E.G.A.**'dan itibaren kendi sözlerini söylemeye başlamış olmaları, Turgut Uyar'ın bu temayı ele alışındaki değişiklikleri ortaya koyacak birçok malzemeyi sunmaktadır.

Bu altbölümde amaçlanan, Turgut Uyar'ın Akçaburgazlı Yekta personasının şiirleri ve onun etrafında gelişen hikâye aracılığıyla bireyselci bir personanın toplum, din, devlet ve kendisiyle girdiği çatışmalara dair yeni bir ideolojik söylem oluşturduğunu, **Türkiyem**'in insanlarıyla **D.E.G.A.**'nın Yekta'sı arasındaki söylem farkının bu yeni şiirin kurucu unsurlarından biri olduğunu ortaya koymaktır. Uyar, bu kitabıyla birlikte şiirini tekçi ve mutlak söylem dairesinden uzaklaştırmak ve bireyselleşen bir “karşı söylem üretimi” içinde kurmak çabasıdadır. Bu çaba konvansiyonel söylem yapılarına yönelik bir karşıtlığın ifadesidir.

⁷¹ Hüseyin Cöntürk-Asım Bezirci, **Turgut Uyar-Edip Cansever**, , De Yayınları, İstanbul, 1961

⁷² Devletin oluşmasını hedeflediği vatandaş profilini ifade eden bu kavram hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Füsün Üstel, **“Makbul Vatandaş”ın Peşinde II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019.

Bu durumu, erken Cumhuriyet döneminin ürettiği makbul vatandaş olgusu gerçekliğiyle beraber ele almak daha anlaşılır açılımlar sağlar. Uyar şiirinin bu yeni sürecinde iktidar söyleminin idealize ettiği makbul vatandaş kalıbına karşı çıkar, şair söz konusu söylemin insan hayatını düzenleyen sistematik bakışını Akçaburgazlı Yekta ve Tel Cambazı personaları üzerinden yeniden üreterek idealleştirilmiş ideolojilere eleştirisini böylece ortaya koyar. Aşağıda inceleneceği üzere bu eleştiri faaliyetinin bir sonucu da karşı söylem üretimidir. Bu durum şairin bu noktaya kadar ortaya koyduğu tavrın keskin bir şekilde değiştiği anlamına gelir. Bu keskin değişiklikle beraber gelen arayış Uyar şiiri için estetik bir devrimi doğurmuştur. Bu iki değişim yan yana konduğunda Uyar'ın şiirinde bağlandığı önceki söyleme karşı olan yeni pozisyonunun, şiirinin estetik kurucu unsurlarından biri haline geldiği gözükmektedir. Bu bağlamda saptamalar yapmak için kitapta Akçaburgazlı Yekta'nın anlatıcısı olduğu *“Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur”*, *“İki Dalga Katı Arasında Yapacağını Şaşırان Akçaburgazlı Yekta'nın Söylediği Mezmurdur”*, *“(Bir Kantar Memuru İçin) İncil”*, *“Toprak Çömlek Hikâyesi”*, *“Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”* başlıklı şiirler ile Tel Cambazı'nın anlatıcısı olduğu *“Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir”* ve *“Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir”* başlıklı şiirler yakın okumaya tâbi tutulacaktır.

3.2.1. Geleneğin/İnançların Söyleminde Nesnelleşen Ahlaka Karşıtlık

Akçaburgazlı Yekta'nın etrafında gelişen şiirin kutsal kitaplar ve dinin cinsellik söylemi ile yaşanan örtük çatışmayı ve bu söylemin yeniden üretimini ortaya koyduğu gözlemlenebilir.

Turgut Uyar'ın Akçaburgazlı Yekta etrafına ördüğü şiir birçok dinî göndermeyle bezenmiştir. Her şeyden önce Yekta'nın anlatıcı olarak yer aldığı şiirlerin başlıkları bile kutsal kitaplardan mülhem olarak düzenlenmiştir. *“Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur”*, *“İki Dalga Katı Arasında Yapacağını Şaşırان Akçaburgazlı Yekta'nın Söylediği Mezmurdur”*, *“(Bir Kantar Memuru İçin) İncil”*, *“Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”* başlıklı şiirler

dolaysız olarak kutsal kitaplarla ilişkilendirilmiştir.⁷³ Öyle ki kitapta, “(Bir Kantar Memuru İçin) İncil” şiirinin başlığındaki İncil kelimesine verilmiş dipnotla “Müjde anlamında değildir” denmesi, kelimenin Hıristiyanlığın kutsal kitabı olan İncil’i kast etmek üzere orada bulunduğunu göstermektedir. Turgut Uyar’ın bu tercihi iddiamızı kuvvetlendirir bir dayanak oluşturmaktadır. Zira şiirlere kutsal kitapları çağrıştırır başlıklar verilmesi, şiir anlatıcısı olan Akçaburgazlı Yekta’yı peygamber pozisyonunda ele almayı olanaklı kılar. Nitekim “Akçaburgazlı Yekta’nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur” şiirinde Yekta, kendisini Davud peygamberle eş değerlendirecektir. Bizim iddiamızı desteklemesinin sebebi ise dinin/iktidarın cinsellik söylemine bir karşı söylem oluşturan Akçaburgazlı Yekta’nın böylece söylem oluşturucu, kural koyucu pozisyonuna taşınmış olmasıdır. Michel Foucault’nun cinsellik üzerine kıta Avrupası üzerinden tarihsel bir okumaya giriştiği **Cinselliğin Tarihi** kitabında da işaret ettiği üzere, cinsellik söylemi öncelikle kilisenin yani dinin hükümdarlığı altında oluşmuştur.⁷⁴ Foucault’nun Avrupa medeniyeti için yaptığı tespitlerden farklı olarak din, Türkiye’de modern dönemde de toplumun cinsellik pratiklerini düzenleyen bir söylem oluşturmaya devam eden bir toplumsal kurumdur. Turgut Uyar’ın karşı söylem üzerine inşa ettiği Yekta’yı başka bir iktidar aygıtı değil de dini öğelerle oluşturulmuş bir kurgu içine yerleştirmesi ve ona peygamberlik rolü biçmesi, hem dinin Türk toplumunda tarihsel açıdan kurumlar üstü bir konuma sahip olması hem de semavi dinlerin cinsellik söylemi üzerinde benzer pratikler geliştirmiş olması⁷⁵ ve Uyar’ın bu dinlerin insan ve insan yaşantısını ele alışlarının daha derin bir tarihsel bakış açısına sahip olmasından yararlanmak istemesiyle birlikte değerlendirebiliriz.

Yekta’nın Gülbeyaz’la olan ilişkisini konu alan şiirin temel karşıtının devlet aygıtı olduğunu önceki bölümde ifade etmiştik. Bununla birlikte Yekta’nın ilişkilerinin mahiyeti ile ilgili kullandığı kimi sıfatlar ve Sinan’dan kovulmayı istemesi dini çağrışımlar taşımaları açısından önemlidir.

⁷³ Mezmur, İslam Ansiklopedisi’nde “Ahd-i Atîk’te Hz.Davud’a ve başkalarına nispet edilen, İslam alimlerince Zebûr’a tekabül ettiği kabul edilen ilahi, dua ve münacatlara verilen ad” olarak, Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise “Makamla okunan Zebur suresi” olarak tanımlanmaktadır.

⁷⁴ Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 7. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s.16-20.

⁷⁵ Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, (Çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/zina>, 22.03.2018

“Ben o zaman, **Tanrının, benim yapıma kattığı tatların, bende öteden beri durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da durmakta süregideceğini farkettim.** Bu beni kendi yanımda yüceltiyordu. Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kazmaydı. **Günah olamazdı yaptığımız.**”

Yekta burada açık bir şekilde Gülbeyaz’la yaşadıklarının ne olduğu üzerine düşünmektedir. Bunu yaparken, yaşadıklarının günah olamayacağını söylemesi aslında dinin cinsel söyleminin bu durumla ilgili nasıl bir norm oluşturduğunu bilmese bile en azından sezindiği izlenimini vermektedir. Yekta’ya göre yaşadıkları ilişki Tanrı’nın onların yapısına katmış olduğu, ezelden beri var olan ve sonsuza kadar da sürecek bir doğallık üzerine inşa edilmiştir. Bu sebeple din bunun tersini söyleyecek olsa bile yaşananlar günah olamaz. Yekta’nın bu tür bir düşünce geliştirmesi, dini söylem içinde bir düalizm oluşturmasına sebep olur. Öyle gözükmektedir ki Yekta Tanrı mefhumu ve dini birbirinden farklı ele almak istiyordur. Bu durum Yekta’ya peygamberlik payesi verilmesini de daha anlamlı kılar. Bu yolla insan yaradılışına karşı kusurlu olduğu tasvir edilen söylemin aynı düzlemde yeniden üretilmesi de mümkün olacaktır.

“Biz o zaman yaptığımızın günahını değil, yüceliğini biliyorduk.”

Bu alıntıdaki mısra ile yine görülmektedir ki Yekta “Tanrı’nın yasasını” söylem değil insan temelli kabul etmektedir. Yekta’nın alıntılarda yer alan sözlerinin dinin oluşturduğu cinsellik söylemiyle bir çatışma içerdiği ve buna karşılık bir düşünce geliştirdiği çıkarımı yapılabilir. Kutsal Kitap’ta yer alan (Yeni Atik) Mezmurlar 1.bab 2.ayetteki ifadeler, Yekta’nın bu durumuyla birlikte düşünüldüğünde manidardır:

“Ancak zevkini Rabbin yasasından alır.

Ve gece gündüz onun üzerinde derin derin düşünür.”

Yekta’nın Gülbeyaz’la yaşadıklarının üzerine düşünmesi, bunların günah olup olmamasıyla ilgili yargılarda bulunması ve Tanrı ile dini söylemi birbirinden ayıran

bir tavır takınması Mezmurlar'ın söz konusu parçasıyla paralellik göstermektedir. Turgut Uyar'ın bu parçayı dikkate aldığını iddia etmek yorumumuzu belki spekülâtif kılabilir ancak Yekta'nın karakteristiğini ele alırken daha geniş bir perspektif sağlayacağı muhakkaktır. Zira Yekta da tıpkı Mezmurlar'da ifade edildiği gibi "kendi mezmurlarında" Tanrı'nın yarası üzerine insanca tefekkür etmektedir.

Yekta, Gülbeyaz ve Sinan arasında yaşananlardaki şu mısra da yine dini söylem üzerinden ele alınabilir:

"Ona, Sinana, -Bizi kov- dedim.
Onun kovduğu bizi ödeyecekti.
Onun gözünde kovulmuş olacaktık ama, biz kendimizi
kutsanmış belleyecektik."

Burada Yekta'nın Gülbeyaz'la birlikte kovulmak istemesi ve kovulmanın Sinan'a karşı hesabı kapatacağını düşünmesi, Âdem ile Havva'nın Cennet'ten kovulmaları inanışıyla bir benzerlik göstermektedir. Bu benzerliği kurmamız yalnızca kovulma değil, beraber buldukları yerin yani Sinan ve Gülbeyaz'ın evinin Yekta'nın gözündeki değeridir de. Üçünün birlikte mutlu oldukları, Yekta'nın şehrin yapaylığı karşısında doğal olduğunu ifade ettiği ve kendini güvende hissettiği bu yerden yaptıklarının karşısında kovulmak istemektedir. Bu kovulmanın ardından kendilerini kutsanmış belleyeceklerini söylemesi de yine işlenen günaha ya da yapılan kusura karşılık Gülbeyaz'la yaşadıklarının kutsallığını daha güçlü görmesine yani yine inanıştan farklı bir okuma yapmasına işaret etmektedir. Tüm bunları göz önünde bulundurduğumuzda Yekta'nın dini söylemle çatışma içinde bulunduğu ortadadır.

(Bir Kantar Memuru İçin) İncil isimli şiirin hem başlığındaki İncil hem de ikinci dipnot da din-söylem-Yekta'nın durumu arasındaki bağlantılarla ilişkilidir:

"Sıkıldık mı hep böyle bir şeyler yapmak gereğini duyarız yahut o boşluk duygusuna kapılınca, **Nâsıralı İsa'yı peygamber eden budur, güneş altında yalnız kalınca böyle korktu, peygamberliği işte bu yüzden.** Bir kadına tutulsaydı tutulabilseydi somut bir kadına Simun haç taşımanın günahını çekmeyecekti."

Görünen o ki Yekta'nın peygamberlik rütbesine sahip olmayı da insan olmanın -kendisine göre- doğal özelliklerinden bağımsız düşünmemektedir. İsa'nın peygamber oluşunu yalnız kalmasına, bu yalnızlıktan korkmasına ve somut bir kadını sevememiş olmasına bağlamak, gerek Hıristiyanlık inanışındaki gerekse diğer Semavî dinlerin inanışlarındaki peygamberlik kıssalarını ve bunlarda yer alan mucizeleri yani doğüstülükleri reddetmek anlamına gelir. Böylelikle Yekta peygamber olmayı ve dini, insanın idrak gücünün yetmediği, olağanüstülüklerle örülü bir alan olarak değil insanın tabiatıyla ilişkili bir yapı olarak görmektedir. Yekta'nın peygamberlik ve haliyle dinî inanca karşı bu yaklaşımıyla, önceki bölümde sözünü ettiğimiz üzere Yekta'nın Tanrı ve dini (söylemini reddetmek vasıtasıyla) birbirinden ayırması, Uyar'ın Tanrı kavramını bir yaşamsal töz ve dinleri de bu tözün ne olduğu, nasıl olduğuna dair yorumlamalar bütünü olarak işlediği imgelere dönüştürmüş olabileceğini düşündürmektedir. Yekta'nın anlatıcısı olduğu şiirlerden birinin isminin İncil'ken, başlığı kutsal kitaplarla bağlantılı olan diğer şiirlerin isimlerinin mezmur olması da bu bağlamda ve şiirlerin içerikleri de göz önünde bulundurulduğunda anlamlı hale gelmektedir.

(*Bir Kantar Memuru İçin*) İncil şiirinin dördüncü dipnotunda Yekta ve karısının kız kardeşi Azra arasında yaşananlar, Yekta-Gülbeyaz ilişkisinden farklı bir özelliğe sahiptir: Yekta ve Azra cinsel birliktelik yaşamamışlardır.

“İstedğim onu kötülüğe kandırmak değildi
Onunla yatmak değildi
Hümeıra vardı onun ablasıydı
Ben Akçaburgazlı Yekta'yım düşmeyi biliyorum
Onu da inancımı da kargılatmak istemiyorum
Onunla yatmak değildi”

Bu alıntıda da görüldüğü üzere Yekta, Azra ile yatmak istemediğini söylemektedir. Yekta'nın aynı zamanda “düşmeyi biliyorum” demesi, bunların Gülbeyaz ve Sinan'la yaşadıklarından sonra meydana gelmiş olabileceğini, yani Yekta'nın bu istekten bir korku sebebiyle uzak durduğunu da düşündürmektedir. Yine de bu tür bir ilişkinin gerçekleşmesini istemediğine dair ifadeler kullanması Azra ve

Gülbeyaz hikâyelerini birbirinden ayırır. Nitekim ilerleyen kısımda Yekta aralarında bir cinsel ilişki olmadığını da ifade edecektir:

“Ben kandırmadım sonunda o inandı
Ben Azra’yım bak dedi
Kadınım seninleyim istersen al dedi
Almadım”

Yekta’nın Azra ile beraber olmamış olması İsa ve Davud peygamberlerin birbirinden farklı hayat hikâyelerine gönderme yapıldığını düşündürmektedir. İlerleyen kısımda bahsedeceğimiz üzere Davud peygambere isnat edilen bir zina suçu vardır ancak İsa peygamber ile ilgili böyle bir bilgi bulunmamaktadır.⁷⁶ Bu ortaklıkla Yekta, “*Akçaburgazlı Yekta’nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur*” şiirinde kendini Davud peygamberle bir görecektir. Buna karşı “*(Bir Kantar Memuru İçin) İncil*” şiirinde Azra’ya karşı hissettiklerini anlattıktan sonra “Hiçbir şey kirletmedim” demesi, Yekta’nın, bu örnekte Gülbeyaz ile yaşadıklarından farklı olarak Davud bakışıyla değil İsa bakışıyla hareket ettiğinin işareti olarak algılanabilir.

Bu şiirin isminin diğer benzerlerinden farklı olarak İncil olarak isimlendirilmiş olmasının sebebi, şiiri biçimsel olarak da yeni bir deneme içine sokan dipnotlarla birlikte düşünülebilir. Dipnot TDK Türkçe Sözlük’te “Metin içinde geçen herhangi bir bilgi ile ilgili olarak sayfa altına, çalışmanın sonuna koyulan açıklama veya kaynak bilgisi, haşiye” karşılığına sahiptir.⁷⁷ Bu anlamda ana metne verilmiş toplam 6 dipnot ve bu dipnotların bir tam metin değil ayrı metinler durumunda olması, İncil’in varyantlarını ve hikâye anlatan tarzını akla getirmektedir. Şiirin henüz başlığında İncil kelimesine “Müjde anlamında değildir” şeklinde bir dipnot verilmiştir. Bu dipnot kelimenin direkt olarak kutsal kitaba gönderme içerdiğini açıkça gösterir.

⁷⁶ Hz. Davud ve Akçaburgazlı Yekta arasındaki bağlantıyla ilgili detaylı bir değerlendirme için bkz. Fırat Caner, “Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu”, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2006.

⁷⁷ Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurum, (Çevrimiçi), <http://sozluk.gov.tr/>, 23.09.2018.

Kutsal kitaplarla Yekta arasındaki bağlantının en kuvvetli ve en açık olduğu kısım “Akçaburgazlı Yekta’nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur” isimli şiidir:

“Biz küçük adamlarız. Davutla ben. Şiirler okuruz.

Âşık olmuşluğumuz vardır. **Sapıtılmışlara**
peygamber olduğumuz.”

“(Bir Kantar Memuru İçin) İncil” şiiirinde İsa peygamberden bahseden Yekta bu defa yukarıda alıntıladığımız mısra da işaret ettiği üzere Davud peygamberi bahis konusu eder. Alıntıda vurguyla gösterdiğimiz mısra ile de gözükmektedir ki Yekta kendisini Davut peygamber ile bir görmekte ve peygamberlik iddiasında bulunmaktadır. Bu mısra Yekta’nın bir karşı söylem aracı olarak kurgulandığına dair düşüncemizi destekler niteliktedir. Yekta oluşturduğu yeni/karşı söylem ile kural koyucu pozisyona gelmektedir. Yekta’nın bu işlevine yönelik olarak en net yorumlardan birini Fethi Naci “*O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi*” isimli yazısında ifade etmiştir:

“Akçaburgazlı Yekta, bir teklif; topluma, evrene bir bakış. Şair Akçaburgazlı Yekta aracılığıyla birtakım kuralları yıkarak, mutluluğa çıkan -ya da çıkacağını sandığı- birtakım kapıları zorlamak istiyor. Akçaburgazlı Yekta yalnız, tedirgin, topluma karışamayan, kurulu düzenle bağdaşamayan, değer yargılarının sahteliğini gören, “bir şeyin bu kadar şey içinde küçüldüğünü, yittiğini” gören bir kişinin -ya da şairin- gönlünce yarattığı bir duygular dünyasının bir kişisi.”⁷⁸

Yekta kendini söylem üretme iktidarına sahip ya da bir kural koyucu olarak konumlarken kendisiyle başka bir peygamberi değil de Davud peygamberi eş tutması iki nokta üzerinden açıklanabilir. Birincisi Davut peygamberin İsrailoğulları’na gönderilen peygamberler arasında peygamberlik ve hükümdarlık makamlarının bir

⁷⁸ Fethi Naci, **Sonsuz ve Öbürü** “o Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi”, Haz: Tomris Uyar-Seyit Nezir, İstanbul, Broy Yayınları, 1985, s. 14-16 .

arada bulunduğu ilk kişi olmasıdır.⁷⁹ Davud peygamber yalnızca kuralları koyan değil, onları aynı zamanda uygulayan ve uygulatan merci konumundadır. Onun bu özelliği de Yekta aracılığıyla kurulan imgesel mekanizmayı daha kuvvetli ve anlaşılır hale getirmektedir. İkinci nokta ise Davut peygamberin Kitab-ı Mukaddes Ahd-i Atık 2. Samuel 11. Bab'da anlatılan kıssasıdır. Davut'la Bat-Şeva isimli bu kıssaya göre Davud peygamber kendi askerlerinden biri olan Hititli Uriya'nın karısı Bat-Şeva'yı görür ve evine getirtip onunla beraber olur. Davud peygamber bunu yapmak için de Hititli Uriya'yı sürmekte olan ve kendisinin katılmadığı Ammonlular'la yapılan savaşa gönderir ve komutanlarına Uriya'yı ön saflara gönderip ölmesini sağlamalarını emreder. Daha sonra da Bat-Şeva'yı kendi karısı olarak alır.⁸⁰ Bu kıssada bir askerinin karısıyla zina etmesi ve onunla evlenebilmek için hileyle o askeri öldürmüş olması Yekta ve Davud arasında cinsellik söylemi etrafında gelişen bir ilgi kurmaktadır. Yekta'nın kendi karşı söylemini yaratırken kendini neden Davud peygamberle eş tuttuğunu anlamak böylelikle kolaylaşır. Zira başka bir peygamberle ilgili bu türden bir kıssaya rastlanmaz. Ama bu kıssa göstermektedir ki Davud da bir kural koyucu olarak, Yekta'nın ifadesiyle “yaratılışının gereğine” uymuştur. Bununla birlikte söz konusu kıssanın ve böylelikle Davud peygambere zina suçu isnat edilmiş olmasının İslami kaynaklarda yer almadığını söylemek gerekir.⁸¹ Nitekim İslam inancında peygamberler “ismet” sıfatları gereği Allah tarafından günah işlemekten korunmuşlardır. Bu göz önünde bulundurulduğunda, Turgut Uyar'ın Yekta aracılığıyla kurmaya çalıştığı karşı söylemin de altı çizilmiş olur. Çünkü Uyar bu kullanımla, merkezi bir dini söylemi kabul etmek yerine peygamberleri belli oranda birbirinden bağımsız kural koyucular olarak ele almış ve şiirini bu doğrultuda inşa etmiştir. Bu çıkarım daha önce bahsettiğimiz üzere Yekta'nın Tanrı ve din kavramlarını birbirinden ayrı kavramlar olarak değerlendirmesi ve ele almasıyla da örtüşmektedir. Uyar bu tutumunu Yekta'nın anlatıcısı olduğu bir şiirin ismini İncil koyarken diğer şiirlerin bazılarının ve “*Toprak Çömlek Hikâyesi*” şiirinin bir alt

⁷⁹ Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Dâvûd Maddesi, (Çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/davud>, 21.08.2017.

⁸⁰ Türkiye Diyanet Vakfı, Kitâb-ı Mukaddes Maddesi, (Çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/kitab-i-mukaddes>, 21.09.2018.

⁸¹ Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Dâvûd Maddesi, (Çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/davud>, 21.08.2017.

başlığının ismini Mezmur koyarak daha belirgin hale getirmiştir. Nitekim bununla ilgili olarak da yukarıda “*Mezmunlar*”da Davut tınısında “*İncil*”de İsa tınısında bir ses olduğunu da söylemiştik. Yukarıdaki alıntıda Yekta’nın kendini Davut peygamber ile eş görürken kullandığı iki ifade de çıkarımlarımızla paralellik göstermektedir. Yekta’nın “Şiirler okuruz” demesiyle kastedilenin kitaptaki şiirlerin isimleri, “Âşık olmuşluğumuz vardır” derken de kendisinin Gülbeyaz ve Sinan’la yaşadıklarına karşılık, Davud peygamber ve Bat-Şeva kıssasını kast etmektedir. Bunların toplamında ise Yekta’nın şiirlerinin tamamı bir “kutsal kitap” görünümüne bürünür.

Bu şiiri Yekta’nın diğer şiirlerinden ayıran bir diğer özellikse daha teorik bir düzlemde kurulmuş olmasıdır. Diğer tüm şiirlerde Yekta -metinlere yine metinden hareketle yaklaştığımızda- yaşanmış bir olayın etrafında düşüncelerini açık etmektedir. Burada ise durum farklıdır ve Yekta şiirin ilerleyen kısımlarında kendi şahsından hareketle tüm insanlar adına birtakım çıkarımlara varıyor gibidir:

“Ama Davut yok. Yalan söyledim. Davut ölmüş.

Kaldırıp gömmüşler mi? Bilemiyorum.

Yakıp savurmuşlar mı? Bilemiyorum.

O kalabalıkların toptan günahkâr olduğu yahut bağışlandığı

Akımsı kalın kumaşların kanlanıp kumlara belendiği

O kıvrıcık sakallar ve kargılar döneminde

O bakırlar döneminde

O hep birden sayılmanın erinci döneminde

Parçalayıp dağıtmışlar mı? Bilemiyorum.

Davut yok. Yalan söyledim. Onun sürekli ölmesi var yanımda.

Elimi elime alıp mızıka dinliyorum

Yeni bir hüzne başlıyorum.

Bu gidişe ben, tekbaşına ayak uyduramadım

Pencerelerde bir elleri öbür kulaklarında kıvıl kıvıl böcek

kurtları yavruları

Karanlık bir yelkenden hızla boşalan kıllı tükenmez rüzgâr

Şehirler. Yolları boyunca dükkânlar açtık, mostralar düzdük

Bilimleri sürdük getirdik çılgın ateş yalnızlığımızdan”

Bu alıntıda Yekta, “Davud ölmüş” diyerek kendini eş tuttuğu peygamberin ölüşünü ifade eder ve bu şekilde bize göre “yalnızlığının” altını çizer. Devamında ölü bedenlere yönelik farklı inanışlardaki uygulamaları sayar. Bunların her birinin sonunda “Bilemiyorum” der. Bunu söylüyor olması Yekta’nın ölümünden sonra Davud’un nasıl bir muamele gördüğüyle, bir başka deyişle inançların veya söylem pratiklerinin insan yaşamı haricindeki tutumlarıyla ilgilenmediğini düşündürür. Yekta’nın bu yaklaşımı, Turgut Uyar’ın dini inanışlara karşı olan tavrına ve dolayısıyla şiirinin tavrına dair ipuçları içerebilir.

Alıntıda vurguyla aktardığımız kısımlar ayrıca Yekta’nın karşısında durduğu ideolojik söyleme dair tarifleri içermektedir. İdeolojik modernliğin kapsayıcı ve kural koyucu söylemi; ideoloji, din, devlet gibi söylemin pratikleriyle birlikte yeniden üretildiği ortamda Yekta’nın karşısında durduğu bir yapı görünümündedir. Yekta’nın şehirler, yollar, dükkânlar ve bilimlerle süregelen bu hayata “tek başına ayak uyduramaması”, **D.E.G.A.** öncesindeki şiirlerde tam aksine bunları romantik bir şekilde ele alan Turgut Uyar şiirinin dönüşümüne dair son derece çarpıcı bir farkı ortaya koymaktadır. Uyar’ın **D.E.G.A.** öncesi şiirinde yerleşik ideolojik söylemle kurduğu yakın ilişki, **D.E.G.A.** ile birlikte yerini “karşı-söylem” üretimine bırakmış durumdadır. Büyük kalabalıklar halinde iyi ya da kötü olmak ve bunun huzur getirdiği dönemlerin vurgulanması, modernizmin yanında dini söylemin kapsayıcılığına yönelik de bir eleştiri içerir. Yekta’nın karşı-söylemin sembolü olduğu şiirin devamındaki mısralarla daha da belirginleşir:

“Yalnız kalmaya savaşıyorum. Kadımlarla. Erkeklerle. Çocuklarla.

Tarihlerle, Bilimlerle, Kalabalıkla savaşıyorum.”

Yekta, kalabalıkların ve topyekûn var olmanın karşısında savaştığını söyler. Tarihin ve bilimin dile getirilmesi de ideolojik söylemin oluşmasına katkıda bulunan tüm kurumları işin içine dâhil etmek amacıyla. Uyar, Yekta aracılığıyla kurduğu karşı söylemde özgür bireyin yalnızlığını olumsuz ve doğal bir sonuç olarak işlerken aynı zamanda söylemin normlarında kalabalık olmanın kendisine karşı da bir cephe açmıştır. Böylelikle yalnızlık Uyar’ın **D.E.G.A.**’da kurduğu şiirin en önemli ögesi konumuna gelmektedir. Yalnızlık sadece Yekta’nın etrafında kurulan öykülerde değil,

kitabın içindeki birçok şiirde direkt ifade edilişi yahut atmosfere dönüştürülmesiyle, *Tel Cambazi*'nda yabancılaşma biçiminde ortaya çıkışıyla çok boyutlu bir kavram olarak yer almaktadır. Bu çok boyutlu yalnızlık için Yekta bir tapınak kurar.

“Büyük tapınaklar kuruyorum. Kara taştan. Kalın arabalar
koşuyorum.
Kendim girip tek başıma tapınıyorum. Yaralarımı sarıyorum.”

Yekta'nın yalnızlığı için bir tapınak kurması, tüm yaşadıkları göz önünde bulundurulduğunda anlaşılabilir. Yukarıda da ifade ettiğimiz üzere söylemin kendisiyle uyuşmuyor olması ve geliştirdiği karşı söylem onu söylemin mekânında yalnızlaştırır ancak aynı zamanda bu yalnızlığa kaçmak onun kendisine dönmesini ve yaralarını sarmasını sağlar. Belki aşırı okuma olarak görülebilecek bir yaklaşımla, yalnızlığa kurulan bu tapınağın şairin nazarında - Uyar'ın kendisini tamamen Yekta ile özdeşleştirdiğini iddia etmeden- şiir olduğu çıkarımında bulunabiliriz.

“(Bir Kantar Memuru İçin) İncil” şiirinin beş numaralı dipnotu yine dini metinler yoluyla karşı söylem üretimine katkı sağlar. Bu defa söz konusu olan Süleyman peygamberdir. Süleyman peygamber tıpkı babası Hz. Davud gibi bir hükümdardır. Yahudi ve Hıristiyan kaynaklarına göre kendisi yalnızca hükümdar iken, İslam kaynaklarına göre hem peygamber hem de hükümdardır.⁸²

Uyar söylem ve pratik arasındaki ilişkiyi keskin hale getirecek şekilde yine hükümdar bir peygamberi temsil aracı olarak kullanır. Süleyman peygamber sahip olduğu zenginlik ve gücün yanı sıra inşa ettirdiği şehirler, limanlar, mabetler ve saraylarla meşhurdur.⁸³ Özellikle binalar inşa etmek hususunda Kur'an'da dahi ayrıntılı bilgiler vardır.⁸⁴ İşte *B.K.M.İ.İ.* isimli şiirin beş numaralı dipnotunda Uyar, Süleyman peygamberin bu özelliklerinden yola çıkarak ona karşıt gelen bir persona üreterek düzen/kural yıkıcılığı söyleme taşır:

⁸² Türkiye Diyanet Vakfı, Süleyman Maddesi, (Çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/suleyman>, 05.05.2018.

⁸³ Türkiye Diyanet Vakfı, Süleyman Maddesi, (Çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/suleyman>, 05.05.2018.

⁸⁴ Kur'an-ı Kerim Sebe' Suresi 12-13. Ayetlerinden: "... Erimiş bakır madenini ona sel gibi akıttık. (...) O, kalelerden, heykellerden, büyük havuzlar gibi çanaklardan, sabit sabit kazanlarda, ne dilerse kendisine yaparlardı."

“Bastonuma dayandım, bu meydanda gökyüzünün görünüşü hoşuma gitmiyordu, çatılar çatılar çatılar bölüp duruyordu, hemşerilerim de sevmeyecekti biliyordum, bastonumla gösterdim, şu şu şu yapıları yıkın dedim işçilere, yerlerine yenilerini koyacağım, bu Akçaburgaz eski bir şehir, ben uraybaşkanı olduktan sonra sıkıntımı hemşerilere dağıttım, şimdi arkamda geziyorlar, hepsi kıvıl kıvıl yerlerinde duramıyorlar, nereyi yıksam oh diyorlar, ben yıkın deyince hep bir ağızdan yıkın diye bağıyorlar, bu şehri nasıl yapmışlar böyle üstüste, ne gökyüzü komuşlar ne günaydın, ne buldularsa getirmişler dağların ovaların dışında, hele o sabahların akşamların bungenluğu, o eski kışlalarda güz öğleleri, bazan işimi gücümü uraybaşkanlığı ödevlerimi bırakıp bir dağ aramaya çıkıyorum, buraya en önce 1286 yıl önce, iyice biliyorum şehrin geçmişini iyice inceledim çünkü, tam bu kadar yıl önce mayısta gür iyi yağmurlar vaktinde, Yekta'nın en eski dedesi genç Alişan ile Zübeyr'in oğlu Sadık daha güneylerden daha kuraklardan geldiler, yanlarında kadınları vardı, bir de atları vardı, bir de inekleri vardı, bir de kunlayacak koyunlarıyla koçları vardı, bir de örtünecekleri vardı, bir de aşkları vardı, bir daire kurdular, tütünleri tütü, çatıları, ağaçları hızarlarla aşkla yonttular, aşkları böylece erince vardı, sonra büyüdü Akçaburgaz, başkaları geldi onları görüp, kötü adamlar gelmedi ama kötüyü iyi yapan şeyler yitti, her şeyleri üstüste kodular, su yolları yaptılar, çeşmeleri akıttılar, bakkal dükkânları açtılar, mahkeme yaptılar, yasalar kodular, bir şeyin bu kadar şey içinde gitgide küçüldüğünü yittiğini sezinliyorlardı ama bulamıyorlardı, başka şeyler koyuyorlardı, ama öyle bir şey ki yittikçe önemi azaldıkça düzeni etkileyen, bilisizliği arttıran, evleri oturulmaz, sokakları dolaşılmaz hale koyan, kişiyi boş vakitlerden kaçırın bir şey, ben uraybaşkanı olunca buldum, şimdi yıkın diyorum, ilkin bu evleri, bu kötü, üstüste evleri yıkın, bu sokakları, bu eski harap kışlaları, bu dükkânları, bu duvarları; bu gökyüzlerini kurtaralım, yıkıyorlar,

Hemşerilerim yıkın diye bağıyor ardımdan, bazı idame kurulu üyeleriyle bazı ihtiyarlarla donmuşlar bana karşı, kadınlarla çocuklar benden yana hep, bastonuma dayanıyorum, gösteriyorum, yıkın, temizleyin, yıkıyorlar, bir çeşmeler kalsın, bir gölgeler, hele tamir evlerini, bize o eskimiş eşyaları zorlayan bütün tamir evlerini yıkın, hemşerilerim yıkın diye bağıyorlar.”

Yekta'nın belediye başkanı yani yönetici olması, Akçaburgaz'ı ilk kuranların kendi soyundan olduğunu söylemesi ve üstüne dayandığı bastonu, onunla Süleyman peygamber arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran unsurlar olarak göze çarpar. Bunun devamında tüm kısım boyunca Süleyman peygamberin aksine insanları inşa etmek için

değil yıkmak için arkasında toplar. Yekta'ya göre inşa edilmiş olan tüm bu binalar ve onların beraberinde getirdikleri Akçaburgaz'ı daha iyi bir yer yapmamış, aksine insanlar için daha az yaşanabilir bir yer haline getirmiştir. Nitekim Yekta yıkım emri verdikçe halk rahatlar ve onun coşkısına katılır. Yekta'nın bakış açısında insanların mutlu bir şekilde yaşaması için gerekenler basit şeylerdir. Bunu da Akçaburgaz'ı ilk defa kuran atalarının yalnızca hayvanları, giysileri ve sevdikleriyle birlikte yaşamış olmaları üzerinden açıklar. Onları görüp gelenlerden sonra şehir büyüdükçe ve "geliştikçe" birçok yeni unsur ortaya çıkmış ve ilk mutluluğun yerini almıştır. Binalar, yasalar, dükkânlar, kışlalarla insan hayatı bir "abluka" altındadır. İşte Yekta bu ablukayı yıkmak üzere insanları arkasına toplar. Bazı idame kurulu üyeleri yani muhtemel düzenden kendine fayda sağlayanlar ile bazı yaşlılar yani gelenekçiler onun bu radikal eylemine karşı çıkarlar fakat Yekta hayatın sürekliliğini temsil eder durumdaki kadınlar ve çocukların onun yanında olmasıyla mutlu gözükmektedir. Bununla birlikte Yekta'ya karşı çıkanların olması ilerlemecilik ve onun toplumsal hayata getirdiklerinin üretilen bir söylem etrafında korunan bir bütün olduğuna işaret eder. Nitekim kutsal kitaplarda Süleyman peygamber ve onun yaptıklarına dair getirilen övgüler de dini söylemin bu türden bir ilerlemeciliğin yanında olduğunun kanıtlarıdır. **Türkiyem** kitabındaki "köprü" bahsi hatırlanacak olduğunda, Uyar'ın söylemle kurduğu ilişkideki kopma son derece belirgin hale gelir. **Türkiyem**'de yerleşik söylemin paralelinde bir bakış açısıyla ilerlemeciliğe övgüler yapan ve onun faydalarından bahsederken, **D.E.G.A.**'da insanın bu nesnelleşmiş pratikler etrafında nasıl ezildiğini şiirin konusu yapmıştır.

Turgut Uyar'ın "**D.E.G.A.**" içerisinde oluşturduğu bu karşı söyleme dair bir başka açı daha ortaya koymak mümkündür. Söylem ve düzen karşısında tavır almış olan Akçaburgazlı Yekta karakterinin insan yaratımı karşısında doğayı ve doğaya özgü olanı olumladığı, şiirlerde açık bir şekilde görünür. Ne var ki Uyar bunu yalnızca Yekta'nın etrafında gelişen şiirlerde değil, kitabın bugün de popülerliğini koruyan "*Geyikli Gece*", "*Göğe Bakma Durağı*", "*Büyük Ev Ablukada*" gibi diğer güçlü şiirlerinde de uygulamıştır. Doğa ve insan yaratımı olan şeylerin toplamı arasındaki bu karşıtlık Jean Jacques Rousseau'nun "soylu vahşi" kavramını işaret eden bir niteliğe sahiptir. Hem Yekta hem de adı geçen şiirlerin ismi belirsiz personaları kendilerini

uygarlığın, yani söylemin hüküm sürdüğü alanın, içinde huzursuz, yalnız ve mutsuz hissederken doğaya geçişi mutluluğun anahtarı olarak görmektedirler.

“*Göğe Bakma Durağı*” şiiri bugün de okurlar arasında popülerliğini koruyan bir metin olmasının yanı sıra yukarıda sözünü ettiğimiz bağlantıyla birlikte ele alınabilir. Bugüne kadar birçok edebiyat araştırmacısı tarafından incelenmiş ve bir kaçış şiiri olarak görülmüş olan bu metni burada tekrar tahlil etmeyeceğiz. Ancak bize göre metinde tekrarlanan “göğe bakalım” ifadesi doğayı araçsallaştıran değil amaç haline getiren bir mısradır. Bu anlamda gökyüzü, mevcut dünyayı soylu vahşinin var olabileceği bir mekân olarak yeniden tasarlanmanın anahtar kelimesidir.

“Bakin bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim

(...)

Bizi tutkulara çağırdı otobüse sosise buzdolabına

Telefona sinemalara radyolara bir sürü kancık sevdalara

Sürü sürü mutsuz alışkanlıklara

Yalana dolana itliklere keten elbiselere

(...)

Bak ben seni nerenden kurtaracağım şaşacaksın

Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan

Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi

Bu yapıları oniki kat yapmak bizim aklımızdı

Biz kurduk istersek umursamayız ya

(**Abluka burada başlıyordu çünkü**)” (Büyük Ev Ablukada.)

“*Büyük Ev Ablukada*” şiirinin anlatıcısı da tıpkı Yekta gibi kent ile bir uyumsuzluk içindedir. Öyle ki kent yaşamına dair saydığı farklı birçok yaşantıyı “kancık sevdalar” ve “mutsuz alışkanlıklar” olarak nitelendirir. Şair tarafından mutsuzluğun sebepleri olarak gösterilen tüm bu unsurlar, kentli ve bunun sonucunda modern insanın hayatına aittir. Böylece Uyar insan mutluluğu ve mutsuzluğunu doğal-doğal olmayan karşıtlığı üzerinden kurgular.

“Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta

Her şey naylondandı o kadar

(...)

Geyikli geceyi hepimiz bilmelisiniz

Yeşil ve yabanî uzak ormanlarda

Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan

Hepimizi vakitten kurtaracak

(...)

Bir yandan toprağı sürdük

Bir yandan kaybolduk” (Geyikli Gece.)

“*Geyikli Gece*” şiirinin henüz başında her şeyin naylondan olduğunu söyleyen Uyar yapaylığa vurgu yapar ve böylece bir doğadan kopma bağlamı oluşturur. Bu bağlam içinde şair dünyayı doğal ve doğal olmayan karşıtlığında ikiye bölerek doğadan yana taraf olur. Yukarıdaki alıntıda toprağı sürmek ve kaybolmak eylemlerinden tarım toplumlarının kuruluşuyla ortaya çıkan yeni medeniyet nizamının kast edildiği anlaşılmaktadır. Tarım toplumlarından hareketle insan tarihini ikiye bölen bu mısra, “soylu vahşi” kavramı ve Uyar’ın tezimizde üçüncü dönemi olarak adlandırdığımız “**D.E.G.A.**” sonrası eserleri arasında ilişki kurulmasını sağlayan bir malzeme sunmaktadır. Hem “*Büyük Ev Ablukada*” şiirinin alıntısında vurgulanan mısralar hem de “*Geyikli Gece*”de tarım toplumunun bir milat gibi gösterilmesi “soylu vahşi” kavramı ve Rousseau’nun bu kavramla mülkiyet arasında kurduğu ilişkiyle birlikte değerlendirildiğinde, Uyar’ın üçüncü dönem şiirlerindeki sosyalist bakış açısı arasında dikkate değer bir bağlantı olduğu açığa çıkmaktadır.

“Tarihte ilk kez bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip ‘Burası benimdir’ diyen ve buna inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun ilk kurucusu oldu. O zaman biri çıkıp çitleri söküp atacak ya da hendeği dolduracak, sonra da insanlara ‘Sakin dinlemeyin bu sahtekarı. Meyveler herkesindir. Toprak hiç kimsenin değildir. Ve bunu unutursanız mahvolursunuz’ diye haykırsaydı , işte o adam, insan türünü nice suçlardan, nice savaşımlardan, nice cinayetlerden kurtaracaktı.”⁸⁵

⁸⁵ Jean Jacques Rousseau, İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı, Yeryüzü Yayınevi, 2003, Ankara, s.64

Nitekim şiirlerdeki doğayı olumlayan tavır Rousseau'nun mülkiyet hakkındaki bu düşünceleri ve soylu vahşi ile birlikte düşünüldüğünde, Uyar'ın şiir hayatının devamında gözlenecek sosyalist tavra romantik bir hazırlık evresi geçirdiği de düşünülebilir.

3.2.2. Kamusal İktidarın Söyleminde Nesnelleşen Kültüre ve Ahlaka Karşıtlık

Turgut Uyar **D.E.G.A.**'da cinselliği çok yönlü eleştirel bir araç olarak kullanmaktadır. Akçaburgazlı Yekta'nın etrafına örülmüş şiirler cinselliğin, iktidar söylemi içinde oluşmuş "çok eşlilik" ya da "zina" sorunsalları karşısında yeni bir söylem oluşturmaya çalışan bir metin olduğunu düşünmekteyiz. Uyar'ın cinsellik konusunu çatışmalar ve çelişkiler temelinde ele alması, uzlaşımalsal bir değer olarak görmemesi meseleyi ideoloji boyutuna taşımaktadır. Nitekim Yekta aracılığıyla tasvir edilen bu bakış açısı Uyar'ın **D.E.G.A.** boyunca başka birçok şiirde işlediği temel konulardan biridir. "*Göğe Bakma Durağı*", "*Geyikli Gece*", "*Büyük Ev Ablukada*" gibi şiirler tarihsel gelişme süreci ve onun beraberinde getirdiklerinin insandan götürdüğü değerler üzerine değerlendirmeler içerir. Uygarlık ve onun uzantılarının insan hayatını baskılayan, insanı yabancılaştıran taraflarını eleştirerek bunlara bir kaçış yolu arar. Söz konusu şiirlerde bu kaçış yolu cinselliktir. Akçaburgazlı Yekta ile ele alınan cinsellik ise bir kaçış planı olmaktan öte, iktidar söylemiyle yaşanan çatışmayı tasvir edici boyutuyla yer alır. Bu boyut "*Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur*" şiirinde gözlemlenebilir.

Şiir Yekta, Gülbeyaz ve Sinan'ın arasında yaşananları konu edinmektedir. Yekta'nın yakın dostları olduğunu anladığımız Gülbeyaz ve Sinan evli bir çifttir, birbirlerini yakından tanır ve severler. Ancak zaman içerisinde Yekta ve Gülbeyaz yakınlaşır ve birlikte olurlar. Bunun üzerine yaşadığı suçluluk duygusuyla kovulmayı talep eden Yekta, Sinan tarafından mahkemeye verilir.

"Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm
Beni kapıdan karşılayıp ağırlarlardı.
Sofralarına konuk ederlerdi
Onlar iki kişiydi ben birdim.

Bana elmadan sıkılmış soğuk sular sunarlardı. Kapılarını
kapım bellemiştim. Evlerinde oturacak yerim vardı.
Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm.”

Bu mısralarda gördüğümüz üzere Yekta, Gülbeyaz ve Sinan’la yakın ve değerli bir ilişkiye sahiptir. Çünkü bu değerın kaybedilmesinin verdiği boşluk ya da özlem duygusuyla şiirin ilk mısraı “onların yanında” gördüğü değeri dillendirmek için kurulmuştur. Yekta’nın bu ilişkinin içindeki -artık olmayan- konumu onun için tüm hikâyenin ilk sözü olmalıdır. Sofralarına konuk edilmesi, ikram görmesi yakınlıklarını ve paylaşımlarını tasvir eder. Ancak Yekta tüm bunlardan daha sonra bahsederken bile yaşanacakların bir habercisi olarak “Onlar iki kişiydi ben birdim.” der ve onların karşısında hissettiği yalnızlık duygusunu ifade etme gereği duyar.

“Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm.

Evleri gürültülü şehirden iki bin ayak uzaktaydı.

Tahtadan yapılmıştı.

Beni kapıdan alırlardı, -hoş geldin- derlerdi, onları sevindirirdim.

Birlikte yaşıyorlardı, çocuksuzdular.

Birinin adı Gülbeyaz’dı, o kadındı, öbürünün adı Sinan’dı, o erkekti.

Ben otuzunda Yekta’ydim.

Akçaburgazlıyım, oradan geldim,

Herkes bir yerlidir çünkü, Ben, Yekta bunu pek hoş buluyordum.”

Bu alıntıdaki mısralar Yekta’nın kuracağı karşı söylemin arka planına dair önemli ipuçları vermektedir. Vurguyla aktarılan kısımlar, Yekta’nın insan ve insanın dünya, toplum içindeki konumuna olan bakışını yansıtmaktadır. Öncelikle Gülbeyaz ve Sinan’ın evlerinin konumunu “gürültülü şehre” olan uzaklığı üzerinden tarif eder. Bu ileride de değineceğimiz üzere şehir/kent mefhumunun Yekta’da oluşturduğu bunalmışlık duygusuyla ilişkilidir. Yekta şehir/kent yaşamının insanın doğasına aykırı bir yaşantı kurguluyor olması altında ezilir. İktidar söyleminin ve ideolojik aygıtların kapsamında oluşmuş yaşam pratikleri (sosyal, ekonomik, hukuki normlar), özgür özne olmanın önünde bir engeldir. Doğal olmayan ve Yekta’nın bağ kuramadığı, abluka altında olduğu bu kentten ayrılıp “değer” gördüğü yer ise Gülbeyaz ve Sinan’ın

“tahtadan yapılmış” olan evleridir. Bu iki mısraın J.J. Rousseau’nun doğallığa uyumsuz bir yaşam biçimi savından varılacak bir çıkarsamayla kent ve doğa çatışması olduğu görülebilmektedir. Ve yine bu iki mısra vasıtasıyla öyle anlaşılmaktadır ki Yekta değer gördüğü kadar Gülbeyaz ve Sinan’la olan ilişkisine de değer vermektedir. Çünkü “gürültülü” ve betondan örülmüş olan kentin karşısına koyduğu onların tahtadan yapılmış yani doğal olan evleridir. Bunların yanında dikkat çekici olan bir diğer mısra da Yekta’nın Gülbeyaz ve Sinan’ı tanıtmaya biçimidir: Yekta, isimleri söyledikten sonra cinsiyetlerini de söyleme gereği duyar. Bu tanıtmaya biçimi, isimlerin Yekta için insan tabiatına dair göstergeler olmadığını düşündürmektedir. Aynı durum başka şiirlerde tekrarlanmaz ancak biz bu mısradaki kullanımın toplumsal cinsellik paradigmasının cinsellik söylemine yönelik bir karşı söylem niteliği taşıdığı kanaatindeyiz.⁸⁶

Bu mısralarda önemli arz edilecek bir diğer ayrıntıysa Gülbeyaz ve Sinan’ın çocuksuz olduklarının vurgulanmasıdır. Bu çiftin çocuksuz olması Yekta’nın onların “tamamlanmış” bir aile olarak görmesini engellemektedir.⁸⁷ Yekta’nın Gülbeyaz ve Sinan’ın arasındaki ilişkiyi tanımlama biçimi, kendi nazarındaki aile kavramının devlet ve onun temsil ettiği söylemin aile kavramından son derece farklı olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Yekta, Gülbeyaz ve Sinan’ın evli olduklarını değil, “beraber yaşadıklarını” ve çocuklarının olmadığını söyler. Halbuki devlet nazarında iki kişinin nikâhlı olması aile olmaları açısından, toplum içinse karşılıklı sorumluluk taşımaları adına yeterlidir.

“Bir dinlenme zamanı kadar birbirimizi duyardık. **Alışmak için zorluk çekmezdik. Çünkü karşıt yerlerimiz kalmamıştı bilirdik. Girintilerimiz a-çıkıntılarımız uygundu.** Sussak da ses çıkarmazdık.

Karanlık heryere girerdi. Çünkü heryerde gece olur. Ben, Yekta bunu pek hoş buluyordum.

⁸⁶ Burada Jacques Lacan’ın meşhur “Kadın yoktur” sözü akla gelmektedir. Lacan söz konusu cümleyle özetlenen teorisinde toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet (İngilizce’de sex ve gender) arasındaki farka işaret etmeye çalışmaktadır. Bununla ifade etmek istediği bir toplum içinde kadın ya da erkek olmanın doğa değil, söylem tarafından oluşturulmuş yapay kimlikler olduklarıdır. Bu doğrultuda, Yekta’nın yaptığı açıklamayı da insanın doğasıyla, söylemin oluşturduğu kimlikler arasında bir fark olduğunu ifade etme çabası olarak görmek spekülasyon olmayacaktır. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Jacques Lacan, Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Metis Yayınları, 2013, İstanbul)

⁸⁷ Fırat Caner, “Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu”, s. 89.

Karanlık, serin örtülü minderleri sarmalayan az ışıklılığı alt edemezdi. Çünkü biz öyle bellemiştik. Halı da az ışıklı kalırdı, onun güneşleri, pathicanları da, minderlerin serinliği de. Az ışık, bizim, yani onların ve benim, Yekta'nın, kaçtığımız yer değildi. **Birbirimizin ışıktan kaçırarak yerlerimiz yoktu. Az ışıpta da çok ışıpta da değişmezdik. Hep tıpkı kalırdık.**"

Burada Yekta, Gülbeyaz ve Sinan çiftiyle aralarındaki ilişkinin kuvvetine dair ayrıntılar vermeyi sürdürür. Yekta birbirlerine alışmak için zorluk çekmemelerini, girintilerinin ve çıkıntılarının uygun olmasıyla ifade eder. Bu mısralardan üçünün duyuş ve düşüncülerinin birbirini tamamlayan ve birbiriyle paralel olduğu çıkarımını yapabiliriz. Yekta, ilerleyen kısımda da birbirlerinin ışıktan kaçırarak yerleri olmadığını söylemektedir. Maddeyi insan için görünür hale getirir olan ışıktır, bu doğrultuda birbirlerine görünmekten korkmadıkları sonucu çıkar. Işığın tarihsel olarak da bilgiyle ilintili bir imge olduğunu düşündüğümüzde ortaya "nasıl olduklarının bilgisi" çıkacaktır. Bu bilgi üçü içinde açık seçiktir ve birbirlerine bunu sunmaktan çekinmemektedirler. Birbirleriyle uyumlu ve birbirlerine karşı açık olmalarından söz edilmesi, şiirin ilerleyen kısmında bu durumun tam tersine dönerek çatışmayı boyutlandırması açısından önemlidir.

"Sonra yanılğan insanlığım başladı.

Birinde üç gece dört gündüz orada, evde kadım.

Üç gece dört gündüz Sinanın yatağında kaldım.

Gülbeyazla Allahın emri olduk.

Ne o beni kandırmıştı,

Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimiz de bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik. (...) Sinan uzaktaydı. Sinan çemberimizin dışındaydı."

Yekta ve Gülbeyaz beraber olurlar. Yekta bunu Allah'ın emri olmalarıyla ifade eder. Bu tür bir ifade kullanmasının sebebi aralarındaki ilişkinin tabiiğini vurgulamak adına olabilir. Zaten hemen devamında birbirlerini kandırmadıklarını söylemektedir. Yekta'nın Gülbeyaz'la aralarında geçenleri bu şekilde ifade etmesi ortada bir günah, suç ya da utanç olduğuna dair hisler taşımadığı kanaatini oluşturur. Yekta'nın söylediğine göre yaşadıkları ellerindeki ötesine geçtikleri bir yaşantıdır. Bu tarifile

Yekta yaşadıklarını adeta bir keşif olarak adlandırmış olur ve Sinan bu keşfin dışında kalmıştır. Ne var ki yaşadıkları bazı şeylerin değişmesine de sebep olur.

“Artık çok ışıktan kaçıyorduk. Gizleyecek yerlerimiz olmuştur birbirimizden. Hem ikimizin ondan, yani Sinandan, hem birbirimizden.”

Artık ışıktan rahatsız oluyorlardır ve birbirlerinden gizleyecekleri vardır. Çünkü Yekta her ne kadar kendisini suçlu hissetmese de normlar etrafında ortada bir suç olduğunun farkındadır. Bu bilginin Sinan’dan saklanması da suçlunun ilgili devlet aygıtlarından saklanması ile paralel görülebilir. Buna bağlı olarak yaşadıklarından hem mutludur ve kutsal sayar hem de rahatsızdır:

“Ben o zaman, Tanrının, benim yapıma kattığı tatların, bende öteden beri durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da durmakta süregideceğini farkettim. Bu beni kendi yanımda yüceltiyordu. Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kazmaydı. **Günah olamazdı yaptığımız.** Ben onun çeliğine göreydim ancak.”

Yekta, Gülbeyaz’la beraber oluşunun günah olamayacağını düşünür çünkü yaşadıkları kendisinde öteden beri var olan tatları keşfetmesini sağlayan kutsal bir aracı olmuştur. Yani Yekta Gülbeyaz’la beraber oluşunda herhangi bir ahlakî ya da kanunî sorun görmemektedir. Ona göre bu insan olmanın tabiatında var olan, kaçılmayacak bir sonuçtur. Vurguyla aktarılan kısımda da bu kanaatini açıkça ifade etmektedir.

“Akşamüstleri yakıcı kırlardan suvata inen kır hayvanları gibi gidiyordum.
Kapıları benim çeşmemdi.
Ekmeğimi edindiğim ocaktı.
Bir bu benim dengemi sarsıyordu.
Beni ateş sıcağında kavuruyordu.
Suvata inen yanık kır hayvanları gibi gitmemeliydim.
Kapısı ekmeğimi edindiğim ocak olmamalıydı.
Benim bu kavurgan sanrılarım belki gizlediğimizdendi.
İnanmışımı kurtarmalıydım.”

Yekta, Gülbeyaz'la arasında geçenlerin ona yaşattıklarından mutlu olmasına ve bunu kutsal saymasına rağmen rahatsızdır. Onun sancılarını dindiren, kapısı olmuş, saklayacağı olmayan, güvenle sarılmış bir dostuna ihanet etmiş olma hissi Yekta'yı mutsuz etmektedir. Ancak Yekta'da ihanet hissini oluşturan söylediğine göre bunun gizlenmesidir. Yani aslında Yekta, Gülbeyaz'la beraber olduğu için değil yalnızca bunu Sinan'dan sakladığı için mutsuzdur. Bunun açığa vurulmasıyla da ortada bir sorun kalmayacağını düşünmektedir. Yekta'nın bu düşüncesi Gülbeyaz'la aralarında geçenlerin yanlış olmadığına kanaat getirdiğini tekrar göz önüne serer. Yukarıda söylediğimiz gibi Gülbeyaz ve Sinan'ın çocuksuz olmaları, onların ilişkisine dair Yekta'nın nazarında herhangi bir kutsallık oluşturmamaktadır. Böylece Yekta bir şeye zarar verdiği düşüncesinde değildir.

“Beni elimden tutar belliyordum.
Ona, Sinana -Bizi kov- dedim.
Onun kovduğu bizi ödeyecekti.
Onun gözünde kovulmuş olacaktık ama, biz kendimizi kutsanmış belleyecektik.
O, Sinan bizi kovmadı.
İnsanların adaletini, yani öcü, aramaya başvurdu.”

Yekta bu düşünceyle Sinan'dan onları kovmasını ister. Ona göre Sinan'ın onları kovması her şeyin çözüme kavuşmasını sağlayacaktır ve olması gereken de budur. Ancak Sinan bunu yapmaz ve onları mahkemeye verir.

“Bizi yakaladılar.
Yani Gülbeyazı ve beni, Akçaburgazlı Yektayı, otuzunda.
Yargıçların katına diktiler umudum nerededir.
Bizim inanarak ettiğimizi yerlere çaldılar, ululuğu nerededir.
Biz onun bulmuştuk, tükürdüler.
Bizi kirlettiler, yazıklar oldu bize.
Benim donumu ve Gülbeyazın donunu
Ve yattığımız yatağın örtüsünü
Yüreksiz kişilere gösterip onları güldürdüler.

Halbuki biz o örtülerde yatarken,
Aklımız en ulu yerlerdeydi gücümüz.”

Yekta ve Gülbeyaz çıkarıldıkları mahkemede aşağılanırlar, küçük düşürülürler. İktidar söylemiyle yaşanan çatışmanın en yoğun kısmı da tam olarak burasıdır. Yekta, Gülbeyaz’la yaşadıkları her şeyi yalnızca ikisinin kararları doğrultusunda gelişen, doğal ve ona hissettirdikleri açısından kutsal görmekte ve ortada bir “suç” olduğunu düşünmemektedir. Turgut Uyar’ın **D.E.G.A.**’yı yayımladığı dönemde zina 1.3.1926 günlü 765 sayılı Türk Ceza Kanunu’nun 440, 441, 442, 443 ve 444. maddeleriyle düzenlenen bir suçtur.⁸⁸ Yekta ve Gülbeyaz da bu kanun gereğince mahkemeye çıkartılırlar. Biz burada Turgut Uyar’ın Yekta’nın yaşadığı hikâyeden hareketle iktidar söyleminin devlet aracılığıyla bireyin hayatına müdahale ediş biçimini eleştirdiği ve Yekta’nın özelinde buna bir karşı söylem oluşturma amacında olduğunu düşünüyoruz. Yekta’ya aşağılanmışlık ve yıkılmışlık duygusunu hissettiren, kendisine Sinan tarafından yüz çevrilmesi değildir. Zaten o Sinan tarafından kovulmanın bir çözüm olacağını düşünmektedir. Ona kendini mutsuz hissettiren Sinan ya da kendi vicdanı tarafından değil, devlet aygıtı tarafından cezalandırılmış olmasıdır. Elbette bu cezalandırma da iktidar söyleminin normları ve pratikleri gereğince uygulanmaktadır. Devlet aygıtının ve söylemin çizdiği çizgilerin yani ailenin kutsallığı, Yekta’nın Gülbeyaz’la bulduklarının kutsallığından daha önemli ve kuvvetli çıkmıştır. Bu bakış açısından hareketle Uyar’ın geçerli toplum sözleşmesine muhalifliği ve devlet mekanizmasının kendisinin insan hayatında sınırlı bir yere sahip olması görüşünde olduğu sonucuna varılabilir. Çünkü Yekta’nın yaşadıkları göstermektedir ki bu müdahale Yekta’ya göre bireysel olarak kalması gereken bir yaşantıyı kamusalılaştırmış ve onları bu çerçevede cezalandırmıştır. Zira iktidar söyleminin oluşturduğu normlar aslında Sinan’ı değil kamusal bir olgu olan aile kurumunu korumaktadır. Yekta ise bu düzen içerisinde makbul vatandaş olmayan aykırı bir tip hüviyetindedir. Tüm bu cezalandırmaya rağmen şiirin son mısraı olan “Yanılmadım pişman değilim bu da vardı.” ifadesi Yekta ile oluşturulan karşı söylemin sinmediğinin

⁸⁸ <http://www.kararlaryeni.anayasa.gov.tr/Karar/Content/111f4fd5-6607-4154-b52d-ee5adea767d0?excludeGerekce=True&wordsOnly=False>

işaretidir. Nitekim **D.E.G.A.**'da henüz bir soluk olarak kendine yer bulan direniş tavrı ilerleyen dönemde Uyar'ın şiirinde daha güçlü bir sese sahip olacaktır.

Böylece bireysel düşüncenin, arzuların ve eylemlerin iktidar söylemi ve devlet aygıtının kuşatıcılığı altında olması, cinsellik kavramı etrafında, Yekta'nın aynı söylem tarafından cezalandırılması vasıtasıyla şiirin temel sorunsalı haline gelir. Her ne kadar bu hikâye cinsellik etrafında gelişiyor olsa da yazıldığı dönemin politikaları göz önüne alındığında, Uyar'ın çatışması çok daha geniş bir perspektifte gözlemlenebilir. Bu eleştiriyi birlikte **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem** kitaplarında söylemin eşitleyici, kapsayıcı ve indirgeyici bakış açısıyla barışık olan Uyar, artık onun karşı cephesine geçmiş ve karşı söylem üretimine soyunmuştur.

D.E.G.A.'daki diğer persona olan "*Tel Cambazı*", devlet ve devletin ideolojik aygıtları ile yaşadığı çatışmayı temsil etmesi ve toplumsal özne ile bireylik arasında sıkış-tırıl-mış kişinin durumunu şahsında toplayan bir imge olması bağlamında incelenmeye değerdir. Bize göre Turgut Uyar, *Tel Cambazı* karakterinin etrafına yabancılaşma ve söylem arasındaki ilişkiyi tasvir eden ve eleştiren bir şiir kurmuştur. *Tel Cambazı* da tıpkı Akçaburgazlı Yekta karakterinde olduğu gibi karşı söylem üretiminde bir araç konumundadır.

Uyar, *Tel Cambazı*'nın anlatıcı olduğu toplam dört şiir yazıp, bunlardan "*Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir*" ve "*Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir*" isimli ikisini **D.E.G.A.**'ya almış; "*Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir*" ve "*Tel Cambazının Telden Düşerken Söylediği Şiirdir*" isimli metinleri ise dışarıda bırakmıştır. Biz **D.E.G.A.**'yı ortak sesli büyük bir şiir olarak düşündüğümüz için incelememizi yalnızca kitaba alınan şiirlerle sınırlayacağız. Akçaburgazlı Yekta'nın aksine *Tel Cambazı* kendi ismini şiirlerin içinde söylemez ya da kendini tanıtmaz. Biz onun bir anlatıcı olarak varlığından şiirlerin başlıkları vasıtasıyla haberdar oluruz. Uyar'ın bu karakter üzerinden inşa ettiği imgeyi "yaşamı bir tele, insanı da bir tel cambazına benzetmek"⁸⁹ için kullandığı barizdir. Bununla birlikte, cambazlık gibi insanların toplanarak izledikleri bir gösterinin imge kurmak için tercih edilmiş olması da boşa değildir. Nitekim *Tel Cambazı*'nın şiirler boyunca söyleyecekleri ve bu söylemin oluşturduğu atmosferle,

⁸⁹ Fırat Caner, "Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu", s.65-69.

onun tel üstüneyken bir topluluk karşısında olması arasında fiziksel bir bağlantı da ortaya çıkacaktır.

“Beş kere yedi mi dediniz, dursun

Yıldız poyraz gündoğusu, dursun

Fasulya mı dediniz, dursun

Ben varım sen varsın o var

Dursun,

Ben şimdi gelirim.”

“T.C.K.B.S.Ş.” yukarıdaki mısralarla başlıyor. Vurguyla gösterilen kısımlar Türk eğitim sisteminde ilköğretimde yer alan bazı klişe bilgiler ve uygulamaları işaret ediyor: Çarpım tablosunun ezberlenmesi, rüzgâr isimlerinin ezberlenmesi, fen bilgisi dersinde fasulye yetiştirilmesi ve Türkçe dersinde şahıs zamirlerinin öğretiminde kullanılan ben-sen-o sıralaması. Bu uygulama ve ezberler, ilköğretimin başlangıcındaki öğrencilerin okul hayatlarında karşılaştıkları ilk şeyler. Burada bize göre şair “herkese ve her koşulda aynı şekilde aktarılan” bilgilerin, devletin söylem içinde ve söylem için pratikler üreten bir yapı olarak tektipleştirme ve endoktrine etme politikasının bir ürünü olmasına eleştiride bulunuyor. Uyar bununla okulun toplumsal özne üzerindeki şekillendirici etkisinin altını çiziyor. Şiire bu eleştiriyle başlanması, cambazın çatışma içinde olduğu kurumlar ve toplulukların yapısını çizen bir çerçeve konumunda. Anaokulundan başlayarak yeni ya da eski yöntemlerle, yıllar boyunca, çocuğun etkiye en açık olduğu çağlarda, egemen ideolojiyle kaplanmış becerilerin (dil, aritmetik, doğa tarihi, fen bilgisi, edebiyat) ya da sadece saf egemen ideolojinin (ahlak, felsefe, yurttaşlık eğitimi)⁹⁰ empozisyonu, devletin ideolojik aygıtlarından olan okulun öncelikli işlevidir. Tüm öğrencilere her yerde aynı yöntemler, başlıklar, uygulamalar ve içeriklerle aktarılan bilgi, eğitim sürecinin sonunda “birey”lerin “toplumsal özne”ye dönüşmesinde son derece ve direkt etkilidir. İktidar, bilgiyi istediği kadar olduğu gibi istediği şekilde de sunmaktadır. Hem içerik hem de yöntem belirlenmiş olup öğrencilerin zihinlerine şiirin ilk kısmında Turgut Uyar’ın yer verdiği şekliyle, herkesin tanıyabileceği biçimde kodlanmıştır. İşte devlet ve okul aracılığıyla aktarılan

⁹⁰ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, s.61.

bu normatif pratiklerin sunduğu hayat perspektifi, Tel Cambazı'nı yabancılaştıran ve yalnızlaştıran bir ortam ortaya çıkarıyor. Turgut Uyar'ın ezberleriyle biraz da dalga geçerek şiire taşıdığı bu kodlama Tel Cambazı'nın çatışma içinde olduğu yapıyı anlamak bakımından son derece önemlidir. Toplum mühendisliğinde okulun üstlendiği rol ve bu rol içinde ezberin yerine dair Serdar Kaya'nın şu tanım ve tespitleri dikkat çekicidir:

“Sadece ve sadece insanın bilgi kavramına yabancılaştırılmasıyla mümkün olabilen ezber yükleme, kişiye, belli önermelerin ispat gerektirmediğinin ve kıymetlerinin kendilerinden menkul olduğunun (self-evident) belletilmesi şeklinde tanımlanabilir.

...

Eğitim sürecinde benimsetilen ezberlerin toplamı, kitlelerin dünyaya bakış ve hayatı anlamlandırış şekillerinde doğrudan belirleyici olan bir dizi sübjektif değer yargısı oluşturur. Oluşum süreçlerinin niteliği nedeniyle **çoğu zaman siyah-beyaz netliğinde bir kesinliğe sahip olan bu yargılar, dogmatik ancak bir o kadar da duru** bir dünya görüşü verir.”⁹¹

Kaya'nın tespitlerinde vurguyla ön plana çıkarttığımız kısım özellikle önemlidir. Çünkü “T.C.K.B.S.Ş.”e eğitim sürecindeki ezberin bir eleştirisini ve tasvirini yaparak başlayan Uyar, “T.C.T.Ü.D.A.Ş.”e ise bu süreçten süzülerek geçmiş olan toplumsal öznelerin tasviriyle başlayacaktır:

“Sizin alınız al inandım
Morunuz mor inandım
Tanrınız büyük âmenna
Şiiriniz adamakıllı şiir
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız”

Bu mısraların bize gösterdiği odur ki Tel Cambazı'nın çatışma içinde olduğu topluluk bir “kitle” niteliğine sahiptir. Alın al olduğunun, morun mor olduğunun kesin bilgisine sahip, Tanrı'larının büyüklüğü kabullenilmiş ve bunların sorgulanmasını dahi

⁹¹ Serdar Kaya, **Endoktrinasyon ve Türkiye’de Toplum Mühendisliği**, İstanbul, Nirengi Kitap, 2011, s. 76-78.

mümkün görmeyen, aksi bir tutum içindekileri ötekileştirmeye hazır bir kitledir söz konusu olan. Tel Cambazı'nın, "Benim dengemi bozmayınız" ifadesi de bunlara karşı olan pozisyonunun tepki aldığına göstergesidir.

"Aşkım da değişebilir gerçeklerim de"

Bir tek mısra olmasına rağmen vurguyla alıntıladığımız bu ifade Uyar'ın bu dönemde şiirindeki değişen söylemin göstergesi olan mısralarından biridir. Tel Cambazı'nın yerleşik ve kamusal söylemin katmanlarında mutlaklaşmış normlara karşı olan bakışı bu mısraın üzerine yüklenmiştir. Şairin Tel Cambazı'nın ağzından ifade ettiği bu durum aslında kendisinin yerleşik paradigmalardan kopuşunun ilanı sayılabilir. Uyar artık şairliğinin ilk dönemindeki gerçeklerine bağlı değildir.

Egemen ideoloji tarafından kurgulanmış ve okul aygıtı vasıtasıyla toplumsal sürekliliği ve sabitliği sağlanmış normların hâkim olduğu bu ortam içerisinde "kötü özne" olarak adlandırabileceğimiz, "birey" olmak gayesindeki Tel Cambazı, okulun - yani devletin/söylemin- ve onun şekillendirdiği "toplumsal yapının" baskısı altında yabancılaşır. Bu noktada, ilk şiirde 12 defa tekrarlanan "dursun" ifadesi de Tel Cambazı'nın dile getirdikleriyle kendisi arasındaki ilişkiyi anlamak adına önemli bir yer tutmaktadır. Bu tekrarların arasından;

"Beş kere yedi mi dediniz, dursun

(...)

Fasulya mı dediniz, dursun

(...)

Devenin başı mı dediniz, dursun

(...)

Körpe kadınlar basık odalarda mı, dursun

(...)

Yeraltında gizli sandık mı, dursun

(...)

Senin yakanda bir el mi var dediniz, dursun "

mısralarına baktığımızda, cambazın dursun sözcüğünü muhatap olduğu tarafın söylediklerine ya da kendisi dışındakilere ait gözlemlere karşı kullanmakta olduğunu görürüz. Durmak sözcüğüne TDK Büyük Türkçe Sözlük'te⁹² verilen açıklamalarda “hareketsiz durumda olmak, işlemez olmak çalışmamak; dinmek, kesilmek” anlamlarıyla “varlığını sürdürmek, var olmak” ve “kalmak, beklemek” anlamlarının birlikte yer aldığını görürüz. Şiirin her bir parçası “dursun, ben şimdi gelirim” diye bittiği için bize göre Tel Cambazı'nın burada kast ettiği anlam “beklesin” olmalıdır. Bu doğrultuda bakıldığında Tel Cambazı'nın tüm bu sıralananlar ya da söylenenler karşısında bıkkın bir tavır içinde olduğu söylenebilir. Karşısındakilerle iletişim kurmakta zorlanan ve bundan korkan, “ben şimdi gelirim” diyerek her biriyle öncelikle gitmek üzerinden fiziksel olarak dahi mesafeli bir ilişki kuran Tel Cambazı, “kendi başına söylediği şiirde” bir sayıklama halindedir. Nitekim yukarıda alıntıladığımız üzere birçok mısra da “...mı dediniz, dursun” ifadesi geçer. Görünen o ki cambaz gördüğü, duyduğu ya da ona söylenmiş olanlar üzerine düşünmekte ancak anlayamadığından ötürü, içinde bulunduğu baskı ortamının da etkisiyle bunlardan uzaklaşmaktadır. Nitekim şiirin son kısmındaki “*Bu işte bir şey var anlamadım*” mısraı ve devamında yine “dursun” dediklerini sayıp dökmesi, savımızı desteklemektedir. Tel Cambazı yalnız, anlamaz ve bıkmış bir durumdadır.

“Ben eskiden hep acıkırdım,
Alıp başımı ekmeklere giderdim
Eski evlerde orospulara giderdim
Bulutlu geniş meydanlara giderdim
Sevdalı şiirlere giderdim
Şimdi doymadım ama unuttum
Devenin başı mı dediniz, dursun
Dursun,
Ben şimdi gelirim.”

⁹² Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil kurumu, (Çevrimiçi),
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts , 08.12.2018.

Şiirin ikinci bendindeki mısralara baktığımızda cambazın bu defa etrafından duyduklarına dair değil, kendisine dönük bir sayıklama ve sayma içinde olduğunu fark ederiz. “acıkırdım/...giderdim“ ifadelerinden eskiden yaptığı ancak artık olmayan şeyleri sıraladığını anlarız. Bize göre alt alta saydıklarını, insanın bazı ilkel gereksinimleri olarak okumak mümkündür: Açlık, cinsel ihtiyaç, “bulutlu geniş meydanlara gitmek” vasıtasıyla doğayla bir araya gelme ya da “sevdalı şiiirlere gitmek” gibi insanda içkin bir coşkuyu doyurma. Bize göre Tel Cambazı içinde bulunduğu yabancılaşma ve baskılanma durumunda bunları eskiden yaptığı şeyler olarak saymasıyla, insan yaşamını *önce* bunlarla kabul ediyor görünmektedir. Tel Cambazı’nın bu tutumuyla, modern ve uygar toplumun öncesindeki yaşamı güzellediği şeklinde değerlendirmek mümkün gözükmemektedir.

Tel Cambazı şiirin son kısmında da bir bilinç akışı görünümünde zihnindekileri sayıp dökmeye devam eder.

“Bu işte bir şey var anlamadım
Körpe kadınlar basık odalarda mı, dursun
(...)
Darağacında bir adam mı dediniz, dursun
Anlattıklarım, anlatamadıklarım, anlatamıyacaklarım
Senin yakanda bir el mi var dediniz, dursun”

Tel Cambazı’nın şiirin son kısmında “anlamadığını” söylemesi, yukarıda da belirttiğimiz gibi onun psikolojisini betimlemek adına önemlidir. Küçük yaştaki kızların evlendirilmesini ya da başka bir okumayla genel evlerde seks işçiliği yap-tırılmalarını, bir “insanın” işlediği suçun cezasının öldürülmek olmasını ve daha anlatamadığı birçok şeyi “anlamamaktadır”. Baskı aygıtının varlığıysa tüm bunların sayılmasından sonra Tel Cambazı’nın yakasındaki bir el olarak kendini ortaya çıkarır. Bunun şiirin en son kısmında söylenmesi de bize göre kurgu içinde önemlidir. Tel Cambazı’nın uyuşmazlığını anlatmasından, saydıklarını anlamadığı ve dolaylı yoldan onaylamadığını söylemesinden sonra, denetim ve baskı mekanizması kendisini hatırlatma gereği duymuştur. Tel Cambazı’nın yakasındaki el, iktidarın kendini unutturmayan gölgesi olarak oradadır. Bu elin varlığı kendine ilkokuldaki derslerde,

bu dersler aracılığıyla üretilen toplumsal öznelerin davranış ve yargı toplamlarında, kendi çarpıklığının içinde ürettiği sorunlarda (basık odalardaki kadınlar, darağacındaki adamlar) şekil bulur.

“Sizin alınız al inandım
Sizin morunuz mor inandım
Tanrınız büyük amenna
Şiiriniz adamakıllı şiir
Dumanı da caba
**Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız”**

Alıntıladığımız bu mısralarla birlikte Tel Cambazı artık tel üstüne, bizim görüşümüze göre başka bir ifadeyle kamusal ortama çıkmaktadır. Yukarıda bu kısmın ilk mısralarından söz açmış ve değer yargıları, normları ve doğruları belirlenmiş kodlu bir kitlenin varlığına işaret etmiştik. Bu topluluğa karşı cambazın fiziksel konumu ilk şiire göre artık farklıdır. İlk şiir bir kendi kendine konuşma haliyken, karakterimiz artık tel üzerinde yani kamusal ortamda bu kitleyle yüz yüzedir. Tel Cambazı kendi kendine konuşurken açık ettiği, söylem ve devletin pratiklerinin yapısıyla ve bu yapıyla yoğurulmuş kitleyle olan iletişimsizliğin, altında kaldığı baskının ve yabancılaşmasının izlerini ifadelerine taşımaya devam etmektedir. “İnandım ve amenna” sözcüklerinin tercih edilmesi bu izlerin oluşturduğu atmosferi daha kuvvetli hale getirir. Çünkü görünen o ki Tel Cambazı bu sözcükleri karşısındakilere “tamam, yeter” anlamında kullanmaktadır. Karşısındaki kitle ve kurumların topyekûn ve sürekli baskısının karşısında, anlamlandıramadığı, korktuğu ve onaylamadığı her türlü norma bir nevi “peki” demektir Tel Cambazı’nın inanması. Vurguyla gösterdiğimiz kısım ise onun çatışma halinde olduklarını bir kere daha reddetmesinin ilanıdır. Çünkü bize göre onun anlayamayışının altında insanın her türlü faaliyet alanı içindeki doğal pozisyonuna başka bir açıdan bakması yatmaktadır. Bu anlamda çatışma içinde olduğu toplumsal kurumları “tanımamakta”, bir başka deyişle reddetmektedir. Hemen devamında gelen “benim dengemi bozmayınız” ifadesi de Turgut Uyar’ın cambaz ve tel eğretilmesini gerçek hayattakinin aksi yönünde bir atmosferle kurgulamış olması

bakımından önemlidir. Günümüzde temsili neredeyse bitmiş olsa da tel cambazlığı, cambazhane denilen mekânlarda sergilenen eğlence amaçlı bir gösteridir. Bu gösteride seyirci cambazın tel üzerindeki akrobatik hareketlerini heyecanla takip eder, teli bitirip karşıya geçmesini bekler, cambazın düşme ihtimaline karşı korkuyla karışık bir heyecan duyar. Bir başka deyişle seyircinin heyecanı cambazın yanındadır. Şiirde cambazın tel üstüdeyken seslenmesiyle varlığını anladığımız temsili seyirciler ise bunun aksi yönünde bir motivasyona sahiptir. Cambazın tek başına ve başka bir konumda oluşu ile çatışma içinde, onun dengesini bozmak ve yanlarına çekmek isteğindedirler. Turgut Uyar'ın cambazhanedeki bu gösteri ortamına ait atmosferi tersinden kurgulamış olması, cambazımızın seyircilerine metnin iletilerinde yer alan söylemin ve ideolojinin baskısının eleştirisiyle paraleldir ve bu eleştiriye fiziksel bir konum sağlamaktadır.

Tel Cambazı'nın bakışı şu ana kadar özellikle baskısı altında kaldığı, onu yabancılaştıran durum, unsur ve kurumlarla ilgili düşüncelerine dair söylemindeki tavırla betimlenirken artık mevcut durumuna ve düşünüşüne dair daha açık ifadelere rastlarız:

“Bütün ağaçlarla uyuşmuşum

Kalabalık ha olmuş ha olmamış

Sokaklarda yitirmiş cebimde bulmuşum

Ama ağaçlar şöyleymiş

Ama sokaklar böyleymiş

Ama sizin adınız ne

Benim dengemi bozmayınız”

Vurgulayarak aktardığımız mısralar Tel Cambazı'nın karşı pozisyonunun net bir şekilde ifade edilmesidir. Burada “bütün ağaçlarla uyuşmuş olmak” cambazın insanı, toplumsal bir özne ya da birey olmaktan da öte daha geniş bir sahada doğanın ve dünyanın bir parçası olarak görmesi şeklinde yorumlanabilir. Bunun devamında “kalabalığı önemsememesi” ise perspektifinin bireysel olduğu çıkarımını yapmamıza iter bizi. Ağaçlarla yani doğayla uyuşmak onun bir parçası olabilmek için karşısındaki gibi bir kitleye ihtiyacı yoktur. Bu iki mısradaki Tel Cambazı'nın ağaçlarla

uyuşabilirken, insan kalabalığıyla uyuşamıyor olması bilgisi de onun yabancılaşması ve yalnızlığının altını tekrar çizer. Bu kısımda vurguladığımız son mısra olan “Sokaklarda kaybetmiş cebimde bulmuşum” ise bize göre şiirin devamındaki “Benim bir gizli bildiğim var” mısraıyla ilintilidir. Bize göre Tel Cambazı’nın şu ana kadar söyledikleriyle birisi olmanın, birey olmanın ya da daha geniş ve kapsayıcı bir ifadeyle insan olmanın ne olduğuna dair fikridir bu “gizli bildiği”. Karşısındaki kitle ve kurumların iç içe geçmiş ilişkisi içinde devamlı olarak üretilen ve dayatılan “hayat bilgisi” karşısında Tel Cambazı kendi bilgisine sahiptir. Bu bilgiyi sokaklara yani kamusal alana çıktığında kaybederken ya da Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir’de ifade ettiği biçimiyle “unuturken” kendine döndüğünde tekrar bulmaktadır.

“Aşkım da değişebilir gerçeklerim de

Pırlırlı dalgalı bir denize karşı

Yangelmişim dizboyu sulara

Hepinize iyi niyetle gülümsüyorum

Hiçbirinizle döğüşmem

Siz ne dersiniz deyiniz

Benim bir gizli bildiğim var”

Yukarıda Tel Cambazı’nın normlara karşı olan tavrını ve Uyar’ın söylemindeki değişimi “*Aşkım da değişebilir gerçeklerim de*” mısraının ortaya koyduğunu belirtmiştik. Bize göre bu ifade aynı zamanda Tel Cambazı’nın sözünü ettiğimiz hayat bilgisinin niteliğine dair de içerik sağlamaktadır. Egemen ideolojinin içinde çizilmiş ve ideolojik aygıtlar vasıtasıyla toplumsal birer norma dönüşmüş olan yaklaşımlar; sarsılmaz, değişmez, sorgulanamaz niteliğe sahiptir. Buna karşılık onun normlarıysa değişebilir niteliğe sahiptir. Bizim Tel Cambazı’nın görüşleri toplamını ifade ederken “hayat bilgisi” tamlamasını kullanmamızın sebepleri arasında, ilköğretim seviyesinde aynı isimle okutulan dersi anıştırmanın yanında Tel Cambazı’nın normlarını hayatla birlikte düzenlemesi ya da güncellemesini işaret etmek de vardır.

“Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu işi. Ama olmuyordu kendisi vardı.”

Yukarıdaki alıntı **D.E.G.A.**'da yer alan "*Atlıkarınca*" şiirinin epigrafıdır ve Tel Cambazı'nın adının, baş karakteri olduğu şiirler haricinde kitapta geçtiği tek yerdir. Bu epigrafta konuşanın Tel Cambazı olmadığı aşikardır, yani onunla ilgili konuşan başka bir ses vardır. Bu sesin kime ait olduğu bize göre Turgut Uyar tarafından bilinçli olarak belirsiz bırakılmıştır. Uyar'ın modern insana dair bakışı, hikâye ya da masal anlatmış gibi duran anonim bir üslupla cambazın şahsı üzerinden nakletme isteğinde olabileceğini düşünüyoruz. Bu anlatım biçimi Akçaburgazlı Yekta'nın etrafında gelişen şiirlerin kutsal kitap üslubuyla da paralellik göstermektedir. Epigrafta Tel Cambazı'nın dünyayı değiştirmesinin önündeki engelin kendisi olduğu söyleniyor. Bize göre bu epigrafta Tel Cambazı'na yönelik aslında "kötü özne" olmadığı yönünde bir eleştiri vardır. Bunu Althusser'in ideolojinin öznelerle karşılıklı oluşum ilişkisi içinde bulunması fikri üzerinden okumamız mümkündür. Althusser'e göre özne adlandırması hukuki ideolojinin yükselişiyle ortaya çıkmış olsa da özne kategorisi, hangi belirlenimde ya da tarihte olursa olsun her türlü ideolojinin kurucusu kategorisidir. Yani ideolojiler kendilerini tanımlayan somut özneler "kurma" işlevine sahip olduğu sürece, özne kategorisi her tür ideolojinin kurucu kategorisidir. İdeolojinin somut bireyleri somut öznelere dönüştürmesi, çağırma-tanımaya eylemi üzerinden gerçekleşir. Althusser bunu polislin "Hey! Sen oradaki" diyerek birine çağırmasını ve somut bireyin çağırılan kişinin kendisi olduğu bilinciyle çağrıya dönmesi örneği üzerinden somutlaştırır. Bu çözümlemeyi açarken ideolojinin bireyleri hep özne olarak çağırmasından ötürü ve Freud'un henüz insan yaşamının başlangıcı olan doğum olayının ideolojik kurullarla çevrelenerek gerçekleşmesi savını da açıklamasına ekleyerek, bireyler zaten hep öznedir sonucuna ulaşır. Bu teorik çerçeve içinde bizim Tel Cambazı'nı değerlendirmemizde yararlandığımız nokta ise şudur: İdeolojik ortam içinde birbirlerini çağırma yoluyla tanıyarak somut öznelere dönüşen somut bireyler ve tabii oldukları mutlak özne yani ideolojinin kendisi birbirini bu ilişki içerisinde sürekli olarak üretir. Bu kendiliğinden devam etme ve üretme aşamasında sorun çıkartanlar söz konusu mekanizmaya uymayan Althusser'in "kötü özne" olarak tanımladığı bireylerdir. Kötü öznelere mekanizma içinde ideolojik aygıtlar vasıtasıyla

müdahalede bulunulur.⁹³ İşte cambaz da şiirlerin içindeki yukarıda açmaya çalıştığımız durumu ve pozisyonu itibarıyla buna bir örnektir. Bize göre Turgut Uyar'ın kendisine ait olan epigraftaki ses ise Tel Cambazı'nın şahsında ama insana yönelik bir eleştiriyi dile getirmektedir. Bu eleştiri yahut eksiklik Akçaburgazlı Yekta'nın dilinden de “yanılgan insanlığım” ifadesiyle dile getirilmektedir.

Sonuç olarak, 1952'de yayımlanan **D.E.G.A.** ile Turgut Uyar'ın şiirinde keskin bir değişiklik ortaya çıkmıştır. Estetik açıdan avangart sayılabilecek yeniliklere sahip olan ve İkinci Yeni hareketinin bir parçası olarak çeşitli değerlendirmelere ve eleştirilere hedef olan bu şiir, Turgut Uyar özelinde farklı detaylara sahiptir. Şair, bu tarihe kadar yazdıklarının aksine kendisine sunulanla yetinmeyen ve sürekli arayış içinde olan bir yaklaşımla karşımıza çıkar. İşte bu arayış **D.E.G.A.** özelinde ve Akçaburgazlı Yekta ve Tel Cambazı personalalarının üzerinde dünya görüşü ve poetik görüşün iç içe geçtiği çok katmanlı bir tavır olarak kendini gösterir. Uyar, arayışını iktidar söyleminin farklı boyutlarıyla sunduğu bakışa ve pratiklere alternatif olan bir karşı söylem olarak metinleştirmiştir. Bu amaçla da Akçaburgazlı Yekta ve onun etrafında kurulan şiirlerde, kutsal kitap söylemlerini yeniden üretmiş, şiirlerin isimlerindeki kutsal kitap göndermeleri ve Yekta'ya verdiği peygamberlik vasıtasıyla kutsal kitap kaynaklı inanışlar karşısında yeni bir söylem kurgulamıştır. Tel Cambazı personası ve onun etrafında kurulmuş olan “Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir” ve “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir” isimli metinlerde de tel cambazlığı gösterisinin doğal atmosferini tersinden inşasıyla bir imgesel alan yaratmıştır. Bu alan içinde egemen ideolojinin kontrolündeki devlet aygıtının, ideolojik aygıtlar ve öznel yoluyla toplum mühendisliğini nasıl gerçekleştirdiğini, bunun birey üzerinde yarattığı yabancılaştırma etkisini Tel Cambazı'nın yaşadığı çatışma vasıtasıyla betimlemiştir. “Aşkım da değişebilir gerçeklerim de” mısraı ise tüm bu yeniden kurgunun sloganı durumundadır. Turgut Uyar'ın bu tavrı, **D.E.G.A.** öncesindeki şiirinin söylemle olan yakın ilişkisinden farklı olarak bir çatışma sunmaktadır. Bu başkalaşan söylem açık bir şekilde takip edilebilse de şairin toplumla şiir dışı alanda bir çatışmaya girmekten korktuğunu gözlemlemek mümkündür. Zira dinî söylemin yeniden kurgulanışında örneklem olarak İsa ve Davud

⁹³ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. s. 77-90.

peygamberler ile onların dinlerinin öğeleri kullanılırken İslam dini bu yapının bir parçası olamamıştır. Özellikle çok eşlilik ve zina sorunsallarını detaylıca işleyen bu şiire İslam öğretilerinin girememiş olması, Uyar'ın gelecek eleştirilerden çekinmiş olabileceğine yorulabilir.

Tel Cambazı'nın şiirleri daha çok şairin ilk dönemde bağlı olduğu söylemin temelinde de yer alan ideolojik modernliği, Yekta'ninkiler ise geleneği sorunsallaştırırlar. Uyar gelenek ve modern gibi çelişik paradigmaları, onların tarihsel sürekliliğini sağlayan pratikler vasıtasıyla bir noktada birleştirerek aynı eleştirileri yöneltir. Bu iki damarın böylece birleştiği nokta da mutlak söylem oluşlarıdır. Uyar böylece ilk dönemde bağlı olduğu, Kemalist ideolojide somutlaşan tekçi ve mutlak söyleminden kopar. Yani **D.E.G.A.**'da kurgulanmış olan şiir kamusalda ve geleneklerde nesnelleşmiş, toplumsal hayatta da mutlaklaşmış olan söylem pratikleriyle olan bir çatışmalar toplamıdır. Bu toplam Turgut Uyar şiirinin bu evresinde sebep olduğu biçim, dil ve sözlük denemeleriyle alt alta okunduğunda estetik kurucu öge konumunda bulunmaktadır.

3.3. Başkaldıran Söylem: “Dağlar bildik celali dağlarıdır”

Çalışmamızda **Arz-ı Hal, Türkiyem** ve **D.E.G.A.** arasındaki söylem farkını metinlere yakın okumayla yaklaşarak incelemiş olmakla birlikte yazın hayatı boyunca şiirini sürekli bir devinim içinde tutan Uyar'ın **D.E.G.A.**'dan sonra da söylemle farklı boyutlarda ve pozisyonlarda ilişki kurduğundan bahsedeceğiz. Bu bölümde de Turgut Uyar'ın şiirinde **D.E.G.A.**'dan sonra yayımlanmış olan kitapların nasıl bir söyleme sahip olduğuna dair genel bir bakış ortaya koymaya çalışacağız. **D.E.G.A.** sonrasında yaşanan söylem dönüşümünü şiirlerde yoğun olarak yer bulan kalabalık, halk, başkaldırı kavramları üzerinden çalışmanın gerektirdiği sınırlılıkta okumaya çalışacağız.

İlk iki kitabı **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem'de** insanı ve onun yaşayışını ele alırken bireyi tanımlanmış bir bütünün uyumlu parçaları olarak gören ve resmî ideolojik söylem doğrultusunda bir insan hayatı kurgulayan Uyar'ın bu bakış açısı **D.E.G.A.** ile birlikte tamamen farklı bir perspektife oturur. **D.E.G.A.**'da şair ideoloji ve din söylemlerinin insanı tanımlamakta yetersiz kalışını bu söylemleri yeniden üreterek

ortaya koymaya çalışır ve daha önce tümel bir fenomen olarak ele aldığı söyleme karşı yeni bir tikel söylem üretir. Ancak Uyar'ın **D.E.G.A** ile ortaya koyduğu bu yeni bakış ilerleyen dönemde kendini dönüştürerek iktidar söylemine hâlâ karşıt bir tavır takınmasına karşın bireyselden kitlesele doğru tekrar politize olmaktadır. Bir başka ifadeyle şairin ilk dönemki şiirini üreten modernist, tekçi ve mutlak söylem yapısı mahiyeti değişerek yeniden Uyar şiirinin kurucu ögesi olur.

Turgut Uyar, **Tütünler Islak**'tan itibaren iktidar söylemine yönelik **D.E.G.A.**'da belirginleşmeye başlayan eleştirel tutumunu korumuş ve şiirini anlamın politik kiplerinde çekmeye devam etmiştir. Fakat bize göre söyleme yönelik bu politik duruş **D.E.G.A.** sonrasında **Divan** haricinde şiirin bir "parçasıyken", **Türkiyem** ve **D.E.G.A.** geriliminde tüm yapıyı belirleyen estetik bakışın kendisidir.

D.E.G.A.'da insanın yaşamasını engelleyen, onu kuşatan ve kendine yabancılaştıran söyleme karşı bir pozisyon alan ve bunu doğa ile kent arasında kurduğu zıtlıkta doğayı olumlayarak yapan şair, karşı pozisyon kurarken kaynak olarak kutsal kitapları tercih etmiştir. **Tütünler Islak** ile şairin kurduğu karşı söylem ve bunun oluşturduğu karşı pozisyon üzerine düşünmeye başladığı, bir başka deyişle kaynak olarak **D.E.G.A.**'yı aldığı görülür. **Tütünler Islak**, tıpkı **D.E.G.A.**'da olduğu gibi söylemle insan ve yaşam arasında karşıtlık ve gerilimler kurmaktadır. Böylece bu iki kitabın birbirine paralel iki şiir oluşturduğu yorumu yapılabilir. Bu yorum büyük oranda doğru ise de Uyar, **Tütünler Islak**'ta **D.E.G.A.**'daki *kaçışın* yerine *başkaldırını* koymaya başlar. Bu anlamda **Tütünler Islak** Uyar'ın şiirinde bir sonraki evrenin geçiş basamağını oluşturur görünümündedir. Kitap, Uyar'ın İkinci Yeni şiiriyle birlikte attığı ikinci adımdır ve burada özellikle anlamın görünürlüğü konusunda **D.E.G.A.**'ya kıyasla ciddi bir bulanıklaşma söz konusudur. İkinci Yeni'ye yönelik en temel eleştiri olan anlamsızlık, Turgut Uyar şiirinde en yoğun şekliyle "**Tütünler Islak**'ta gözlemlenir. Politize olma yoluna girmiş bir şiirin daha imgesel ve anlamın bulanıklaştığı bir söyleyişe sahip olmasını ifade etmemiz görünüşte oksimoron bir ifade olsa da Uyar'ın ilerleyen dönemde kullanacağı birtakım politik imgelerin burada filizlenmeye başlaması, **Tütünler Islak**'ın anlatım biçimindeki bulanıklığı yok saymamızı sağlamaktadır.

Kitabın tamamı Turgut Uyar'ın neredeyse tüm şiir hayatında olduğu gibi büyük tek bir anlatı gibi düşünülebilir. Bütün şiirler insan hayatının tüketilmesi ve bu durumla girilen çatışma üzerinde şekillenir.

“Çok üşürdük hep üşürdük üşümekti bütün yaşadığımız” (Çok Üşümek)

Uyar'ın “*Çok Üşümek*” şiiri boyunca kullandığı üşümek kavramı, sıcaklık ve soğukluk karşıtlığında hayat ve “hayatsızlık” durumlarını işaret eden bir imge olarak düşünülebilir. Bu dikkatle alıntılanan mısradan da söz konusu “hayatsızlık” içinde yaşamını sürdüren insanların varlığı önümüze çıkar. Uyar bu durumun sürekliliğini tıpkı **D.E.G.A.**'da yaptığı gibi yine tarihsellik vurgusuyla ön plana çıkarır:

“Bir kalır uzun kitaplarda anısı çok üşüdüğümüzün”

Buradaki uzun kitaplarla kastedilen insanlık tarihinin kendisi olmalıdır. Şair birinci çoğul şahısla ifade ettiği insan topluluğunun durumunu tarihe yazarak iki farklı yoruma imkân sağlar. Hem bu durumun geçmişten bugüne sürdüğü kanısını uyandırır hem de bunun tarihsel bir “vaka” olduğunu ifade eder. Yani insanın hayatsızlığı zaman içinde binlerce milyonlarca kişinin başından geçerek sıradanlaşmayıp kayda değer bir vaka olarak kalmıştır. İnsan hayatının eksiltilmesine karşı tutum ise “*Akabakan*” ve “*Kurtarmak Bütün Kaygıları*” isimli şiirlerde kendini gösterir.

“Ey bilene bilene tükenen bıçak!

Bir şeyler yap,

Eskimeden gökyüzünün kutlu maviliği...” (Akabakan)

Burada bıçak imgesi ile kastedilen onun bir şeyler yapması umudu ile birlikte düşünüldüğünde cesaret ya da hayatı eksilmiş birinci çoğulun eylem toplamı olarak algılanabilir. Uyar, tarih boyunca sürekli aynı olumsuz durumun içinde bilenmiş, gitgide keskinleşmiş olan bıçağın artık harekete geçmesini bir çözüm yolu olarak görmektedir. Buradaki tutum açık bir şekilde **D.E.G.A.** ile farklılık göstermektedir. **D.E.G.A.**'daki teorik ve edilgen karşı duruşun yerini başkaldırı almıştır.

“Sularsa akmak birgün birgün birgün
Birgün **dağlara çıkmak** birer birer dağlara çıkmak birgün
(...)
Birgün köyler kentler yıkanık damlar geri dönmek birgün
Birgün **yeni dönmek**” (Kurtarmak Bütün Kaygıları)

Uyar’ın **Tütünler Islak**’ta ortaya koyduğu başkaldırı tavrı son derece belirgindir. Yukarıdaki örnekte de görüleceği üzere yenilenmenin, köyleri ve kentleri yıkayıp temizlemenin yolu dağlara çıkmaktır. Dağa çıkmak kavramı tarih boyunca sürekli olarak isyan ve başkaldırı ile birlikte akla gelmiştir. Şairin söylem ve onun etrafında gelişen düzene karşı tutumu artık açık bir şekilde yalnızca düşünmek değil aynı zamanda harekete geçmeye dayalıdır.

“Ey yorgun atlar, sayı bilmeyen çocuklar
Ey bütün hazır elbiseciler ey,
Birgün olmak, **küskün keşişlerden olmamak birgün**” (K.B.K.)

Başkaldırı için seslenen kitlenin motivasyonları açısından homojen olmadığı görülür. Harekete geçmesi istenen kitlenin içinde bu atmosferin içinde yorulmuş olanlar, “sayı bilmemekle” tanımlanarak eğitimsiz ya da bilinçsizlikle içinde buldukları durumun sebeplerini anla-ya-mayanlar ve her şeyi olduğu gibi kabul etme yoluna gitmiş edilgenler yani hazır elbiseciler vardır. Şairin bir gün (var) olmanın karşısına koyduğu küskün keşişler ise bakış açısındaki dikkate değer bir değişikliği tekrar ifade eder. Bu ifade, insana dair kendi inançları çevresinde yaşamaya çalışan ancak söylem çizgisine gelmeye zorlanan ve buna karşı hareket almak yerine küskün birer keşiş gibi kendi kabuklarında kalan Akçaburgazlı Yekta ve Tel Cambazı’nı anımsatmaktadır. Öyle gözükmektedir ki şair söylemin kapladığı dünya karşısındaki tavrını artık tamamen değiştirmiştir.

“ben koşarım aşağılara, koşarım
yıkıncak boğulacak su bulsam” (Bir Barbar Kendin Tartar Bir Barbar Aşağlarda)

Şiirdeki bu tavır değişikliği belki de bu iki mısra ve “B.B.K.T.B.B.A.” şiirinin geneliyle açıklanabilir. Öncelikle şiirin öznesine başlıktan anladığımız üzere barbar ismi verilmiş olması manidardır. Barbar kelimesi tarih boyunca birçok anlamda kullanılmış olup özellikle yirminci yüzyıldan itibaren kitlelerin zihinlerinde “uygar olmayan” anlamına evrilmiştir. Söylemin oluşturduğu dünyanın kentlerle, yasalarla, devletle, inanç sistemleriyle kurulmuş uygar bir dünya olduğunu göz önüne aldığımızda bu şiirin öznesine barbar ismi verilmiş olması daha da anlamlı bir hale gelecektir. Şiir uygar olmayan bir öznenin dünyaya bakmasının, aslında artık her şeyin birbirine karıştığını görmesinin ve buna verdiği tepkinin üzerine kuruludur.

“Ey susam! Ey karanlık! Ey borçlarını ödemeyenler!

(...)

Ey her şey! Ey beni gülünç eden bitki sapları!

(...)

ve nasıl artık **arınamaz kirlenmiş olurum** o zaman”

Şiirin barbarı için hemen her şey aynıdır ve birbirine karışmıştır. Borcunu ödeyemeyenler ve susam söyleyeceklerine/tepkisine aynı derecede katılmalı ya da en azından kulak vermelilerdir. Barbar kendisini de bu büyük kalabalığın içine katar. Artık barbar ya da uygar olmanın bir anlamı yoktur çünkü her şey birbirine karışmıştır, bu karışıklığı temizleyecek su dahi yoktur. Bu yüzden barbarın kendisi de dâhil kökten bir yenilenme gerekmektedir. Barbar bunu “boğulacak su” diyerek ifade eder. Burada kastedilen biyolojik olarak ölmek değil mevcut yaşamını öldürmek olmalıdır. Barbar böylece bir yenilenmenin yoluna girebilecektir. Her şeyin, ona muhalefet olmak da dâhil, söylem potasında eridiği bir dünyada mevcut olanı terk edip yeni bir yaşamaya hareket etmenin kesinliği karşımıza çıkar. Bu da yine Uyar’ın tavır değişikliğinin keskin bir göstergesidir.

Kitabın son ve en karmaşık şiiri “*Terziler Geldiler*” Uyar’ın bu dönemde yazdıkları arasında insan, söylem, tarih ve yaşam arasındaki ilişkilerle alakalı en çok malzeme sunan ama bununla birlikte kesin yargılara ulaşmak konusunda da bir o kadar kapalı olan metnidir. Şiirin üzerine kurulu olduğu iki temel imge terziler ve at

imgeleridir. Şiir başlığa da taşınmış olan “Terziler geldiler” mısraı ile başlar. Burada cümlenin öznesi olan terzi çoğul haldeyken eylemin de çoğul çekilmiş olması söyleyişe epik bir ses kazandırmaktadır. Bu şair tarafından şiirin içeriğiyle paralellik gösteren bir tercih olarak düşünülebilir. Şiir biçimsel olarak yalnızca bu eylemin çekimlenmesinde değil aynı zamanda bir hikâye anlatıcısına sahip olmasıyla da destan özelliği göstermektedir. Metin, bir anlatıcının direkt kendisine ait olan sözler/mısralar ve bir de terzilerin söylediklerinden alıntılanan sözler/mısralar ile iki parçalı olarak ele alınabilir. Şiire biçimsel olarak böyle bir boyut katılmış olması “Çok Üşümek”te geçen “bir kalır uzun kitaplarda anısı çok üşüdüğümüzün” mısraındaki gibi insanın içinden geçtiği sarsıntıların kayda değer bir vaka olarak görülmesiyle ilişkili olabilir. Şiirde terzilerin tek bir temsile indirgenemeyeceği ancak 1960 darbesinin yarattığı esinle olumsuz bir toplumsal dönüşüm tasvirini yaptığı kanaatindeyiz. Bu kanaate varırken bir dış göz olarak anlatıcının terzilere dair nitelendirmelerini ve terzilerden alıntılanan mısraları bir arada kullanacağız. Anlatıcının ağzından genel olarak terzilerin geldikleri zamana, o anda insanların nasıl olduklarına, terzilerin nasıl geldiklerine ve neler yaptıklarına dair birçok betimleme ve niteleme içeren ifadeler çıkmaktadır. Terzilerden aktarılan sözler ise büyük oranda şiirin diğer imgesi olan at üzerine olmakla birlikte kendi eylemleriyle güzelleme yaptıkları at imgesi arasındaki ilişki nitelikli bir okuma imkânı sunar. Bu betimleme ve nitelermelerden yola çıkarak hem terzi hem de at imgelerinin fonksiyonuna dair tahminlerde bulunmak mümkün olabilir.

“Terziler geldiler. Kırılmış büyük şeylere benzeyen şeylerle

daha çok koyu renklere ve daha çok ilişkilere

Bir kenti korkutan ve utandıran şeylerle.

Kumaşlar bulundu ve uyuyan kediler okşandı. Sonra

sonsuz çalgısı sevinçsizliğin.

Çay içmeye gidenler vardı akşamüstü parka gidenler de

Duruma uymak kısaltıyordu günlerini artamayan eksilmeyen

bir hüznle...

Yorgun ve solgundular, kumaşları buldular, kenti doldurdular

O çelenk onbin yıllıktı, taşıyıp getirdiler

Ölülerini gömmüşlerdi, kalabalıktılar, tozlarını silkmediler

Bütün caddeler boşaldı, herkes yol verdi

(...)

Bir şey vardı ısınmaz kalın kumaşların altında, kesip biçtiler

Patron çıkardılar, karşılaştırdılar,

Katlanılmaz bir uykunun sonunu kesip biçtiler

Şarkılara başladılar ölmüş olan bir at için

Makaslarını bırakmadılar

Bekleniyorlardı.

(...)

Terziler geldiler. Ateş ve kan getirmediler

Hüzünleri kan ve ateşti ama. Uğultulu bir şey

Ekspresler garlarda kaldı, ilaçlar çıldırdılar

Kenti bir baştan bir başa dolaştım, tıs yok

Bütün odalara dağıldılar. Sürahiler tozlu, pabuçlar kurumuş

yerlerde kırpıntılar

(...)

Terziler geldiler. Durgunluktu o dökük saçık giyindikleri

Yarım kalmışlardı. Tamamlanmadılar. Toplu odalarını sevdiler.

Ölümü hüznle geçmişlerdi, ateşe tapardılar.

Kent eşiklerindeydi, ağlayışını duydular

Kestiler, biçtiler, dikmediler ve gitmediler,

iğnelerine iplik geçirip beklediler”

Yukarıda anlatıcının ağızından terzilerle ilgili bazı betimleme ve nitelemelerin yer aldığı mısralar alıntılanmıştır. Terzilerle ilgili tek bir kavrama indirgenemeyecek kadar çeşitli tarif göze çarpar. Ancak şehri baştan başa kat eden anlatıcının “tıs yok” deyişi ve sokakların boşaltılması bir ihtilal havası sezdirmektedir. Yukarıdaki ifadeyi tam olarak burada tekrarlamakta fayda görüyoruz. Buradaki iddia Turgut Uyar’ın şiirde 1960 darbesini resmettiği değil ancak bu darbeden esinlenerek olumsuz bir toplumsal değişim sürecine dair kapsamlı ve çok yönlü tarifler ortaya koyduğudur. Terzilerin geldikten sonra ölmüş bir at için şarkılara başlamaları darbe esinlenmesine dair fikri destekler niteliktedir. On bin yıllık çelengi yanında taşıyıp getiren terziler aynı zamanda ölmüş bir at için şarkılar söylemeye başlarlar. Terzilerin atla ilgili söyledikleri sürekli olarak övgüler içermektedir. Bu perspektiften bakınca at imgesi

terzilerin temsil ettiği topluluğun değerler bütünü olarak algılanabilir. Bu kabulü şiirin biçimsel olarak destanı andıran yapısıyla birleştirdiğimizde içerik ve biçim arasındaki kuvvetli ilişki tekrar ortaya çıkar. Destanlar bir topluluğun değerler bütünü hikâyeler içinde göstergelere dönüştüren anlatılardır. Böylece terzilerle at imgeleri arasında tarihsel değerler bütünü ve onun anlatıcıları/koruyucuları ilişkisi kurulabilir. Bu yorum ihtilallerin motivasyonlarıyla birlikte okunduğunda metne dair çarpıcı bir boyut kazanır. Bu yoruma şekli veren bir diğer katman ise topluluğun terziler olmasıdır. Terzilerin elbise diken kimseler olmasından ötürü onları uyarlık üreticisi olarak düşünmek mümkündür. Nitekim bununla ilgili olarak hem semavi dinlerde ilk terzi olarak kabul edilen İdris peygamber hem de Mısır mitolojisinde elbise yapıcısı olan Hermes'e atfedilen bilgi ve bilime dair özellikler terzi kavramının tarihsel olarak da bu yönünü kuvvetlendirmektedir. Bu imgesel arka planın üzerinde terzilerin bir kıyafeti sıfırdan yapmak kadar eski bir kıyafeti tamir etmek işleri olduğunu da unutmamak gerekir. Bize göre "*Terziler Geldiler*" şiirinde bu iki özellik girift bir şekilde imgenin üzerine yüklenmiştir. Kente onu korkutacak ve utandıracak kırılmış büyük şeylere benzeyen şeylerle gelmeleri, herkesin yolları boşaltıp onlara yer vermesi, onların gelişiyse kentte herkesin bir köşeye çekilmesine dair tasvirler terzilerin bir şeyleri düzeltmek ve hatırlatmak için geldiklerine işaret eder. Nitekim "Bekleniyorlardı" mısraı bunun belirli olduğunun göstergesidir. Şairin eleştirisi ise terzilerin en nihayetinde hiçbir şeyi tamir etmemeleri ya da yeni bir kıyafet dikmemeleriyle şekil bulur. Nitekim terziler geldiklerinde aslında bir hareket ya da yenilenme oluşturmazlar. On bin yıllık bir çelengi yanlarında getirir, ölmüş bir ata güzelleme yapar keser, biçer fakat dikmezler. Bu hareketsizliğin ve sonuçsuzluğun sebebi ise "*B.B.K.T.B.B.A.*" şiirinde ifade edildiği üzere terzilerin kendilerini boğup yenilenmemiş olmalarıdır. Çünkü onların motivasyonu da düzen içerisinde "yok" olmaktadır:

"Bir ülkeyi yeniden yaratırdı şaşkınlığımız
senin karşında,
**alışverişin, alfabenin, iplik döküntülerinin ve
her şeyi düzeltmeye kalkışmanın yok ettiği...**"

Yukarıdaki yorumlar terzilerden aktarılan ve şiirin son kısmı olan bu mısralarla birleştirildiğinde Uyar'ın zihnindeki toplumsal dönüşümle ilgili bir kanaate varılabilir: Bunun için gereken şiirdeki terziler gibi ölmüş bir atın hatırasıyla yaşayan bir zümrenin değil, toplumun kendisinin harekete geçmesidir. Terzilerin gerek uygarlaşma ve ilerlemeyi temsil eden gerekse bir bozukluğu tamir etmeyi içeren imgesel arka planları, Türkiye'de Kemalist ideolojinin ilerlemeci bakış açısının kurumsal karşılığı olarak görülen ve özellikle bu ideolojik yapının dışına taşma olduğunda sivil siyasete "sökük dikmek için" müdahale eden askeri kanat arasında bir esinlenme ilişkisi olduğu çıkarımını yapmak yanlış olmaz. Son alıntıda vurguyla verdiğimiz kısımdaki ifadeler, Uyar'ın şiirin çok boyutlu yapısı içinde Türk devrimine dek uzanan bir olumsuz bakış açısını yansıttığı izlenimini oluşturur. Özellikle alfabe ve her şeyi düzeltmeye kalkışmak ifadeleri akla harf devrimi ve ülkenin her kademesindeki köklü değişiklikleri anımsatmaktadır. **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem** sürecinde askeriyede memur olan Uyar'ın bu dünya algısından tamamen kopmuş olması elbette şiirinde de böyle derin bir kırılma yaşanmasına sebep olmuştur. Bu son çıkarım daha spekülatif kalsa da Uyar şiirine bakarken okuyucuya açığı kazandıracak bir yorum olarak kayda değerdir.

Tütünler Islak'ta görünen odur ki Uyar artık söylem ve onun normları etrafında şekillenmiş her türlü yapıya karşı **D.E.G.A.**'dakinden farklı olarak bir karşı hareket alınması gerektiğini düşünmektedir. **D.E.G.A.**'da söyleme yönelik olarak karşı pozisyon ve hareketlerin bireysel tutumla kısıtlandığı bir çatışma varken artık şiir, başkaldırı ve mücadele kavramları odağında yeniden kolektif bir söylem arayışına kapı açar. Bu yönleriyle bu iki kitap birbirinden farklı motivasyonlara ve dolayısıyla işlevlere sahip görünmektedir.

Tütünler Islak'tan altı yıl sonra yayımlanan **Her Pazartesi** ile birlikte bulanıklığın ortadan kalkıp yerine daha anlaşılır bir dilin yerleştiği gözlemlenir. Bu kitapla birlikte yukarıda sözünü ettiğimiz başkaldırı, halk, kalabalık kavramları daha sık ve daha yoğun olarak kullanılacaktır. Bu kitabın bir diğer dikkat çekici yanı da Uyar'ın gerek **D.E.G.A.**'da gerekse **Tütünler Islak**'ta kullandığı mitik anlatımın ve insan hayatının büyük bir tarihsellik ekseninde yoğurulmasının yerini, insan hayatının gündelik hareketlerinden ortaya çıkarılan daha pratik bir perspektifin almış olmasıdır. Bu aslına bakılırsa **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem**'deki tutum ile büyük bir benzerlik

göstermektedir. Elbette bu iki kitaptan farklı olarak Uyar “başka/değişmiş bir insanın” hayatını kullanır. İspanyol şair Federico Garcia Lorca’nın adına yazılmış şiirler, Akçaburgaz gibi Uyar’ın kurguladığı bir şehirden değil Malatya’dan şiire dâhil olan “Malatyalı Abdo”, “Yenilgi Günlüğü”nde bahsedilen seçim sandıklarıyla Uyar tarzilerin, atların, üşümenin olduğu metaforik ve teorik bir dünyadan, pratik dünyaya geçiş yapmıştır. Fakat artık söylemle kurduğu yeni ilişkinin de etkisiyle ilk dönemdekinden elbette farklıdır.

Kitap boyunca başkaldırı birçok şiirde karşımıza çıkan bir kavram olarak göze çarpar. Uyar, zulüm altında gördüğü insan için kurtuluş yolu olarak başkaldırıcıyı işaret etmektedir.

“Nasıl bakıyorsa bir koltuk bir duvara,
Başkaldırmanın sınırlandırıldığı bir dünyada
(...)
Beden akıyor, kendisi akıyor sulara,
Yadsınan beden. Ölebilen.
Başkaldıran...
Tek başkaldıran...” (Bağlı Kalmanın Yeri)

“Venezuela başkaldırmasında 400 kişi öldürüldü ise” (Ölü Yıkayıcılar)

“çoşkun bir göke uyumsuz ama kararlı
durmaya, direnmeye, aşk olmaya sanki” (Yenilgi Günlükleri)

“Büyük kelimelerle söylenir ancak, sonsuz
başkaldırması alexandrinlerin” (Güneşi Bol Ülke)

Şiirlerde hem kelime olarak birçok yerde geçen hem de şiirlerin atmosferine işlemiş olan bu başkaldırı **Her Pazartesi** boyunca sebebiyle birlikte bulunur. Uyar insanlığı esiri almış olan zulmü farklı başlıklar altında kitaba taşır.

“akşam, azıcık!.. alınımın azıcık yüksek kaldığı
lâstiklerin, benzinlerin, bonoların azıcık ufaldığı

Bir odada, azıcık!.. günlükten ve grevden
Nüfus kâğıdı, terazi ve peynir beklemekten
Ellerimle koparıp aldığım, sahip olduğum ışık
Bir odada azıcık!..” (ndeyiş)
“ve taksitli satışlardan
kurtulmak,
kurtulmak!” (Yenilgi Günlükleri)

“ya bir savaş çıkar bozar dengemi” (Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma)

Kitabın aynı zamanda ilk şiiri olan “ndeyiş”te ve “Yenilgi Günlükleri”
şiirindeki alıntılarda görüldüğü gibi Uyar’ın şiirinin öznesi gündelik hayatın birer
parçası olmuş tüm işleri onu baskı altına alan unsurlar olarak değerlendirmektedir.
Bonolarla iktisadın, nüfus kâğıdıyla bürokrasinin, günlük, terzi, peynir sırası ve taksitli
satışlarla geçim derdinin ve grevlerle haksızlığın, savaşla şiddetin vurgulandığı, insanı
ezen bir dünya tasviri vardır. Bu sıkışmışlık hissi daha özelde şiddet ve özgürlüklerin
kısıtlanmasını işaret eden başka mısralarla da kitap boyunca işaret edilir.

“Daracık katlarda oturmak
Biraz kutsal kitap okumamak
Duvarlara resimler akmak
Duvarda 205 pipo
Duvarda düğmeler
Duvarlara yakışmak...
(...)
Motorlar girince oraya ve **kovuşturmalar**
(ve askerden değil polisten korkmak)
(...)
Yanlış bir **kovuşturma**
Yanlış bir eski...” (Bağlı Kalmanın Yeri)

şiirde sürekli olarak tekrar edilen duvar ve kovuşturma sözcükleri hapis ve suç
kavramlarını getirmektedir. Bununla birlikte şiir boyunca suç teşkil edecek herhangi

bir eylemden bahsedilmez. “askerden değil polisten korkmak” mısraı da bu yoruma eklendiğinde programlı bir şiddetin tasvir edildiği çıkarımı yapılabilir. Şiddetin tasvirinde özellikle ölümler ve işkenceler şiirlerde yer tutmaktadır.

“O. Hiçbir şeyi anlamayan. Şehri. Örneğin,
kurşuna dizilmeyi. Hem itilmeyi, hem sevilmeyi.” (Kuşun Yeri Beklemek)

“Küçük ve karanlık odalarda **öldürülenler**” (Biraz Daha)

“belki bir **karakolda dövülürken**

(...)

Ben ölümü bir kente övüyorum. Bir küçük çocuğa,
Sokakta ezilen, parçalanmış başı ve alfabeti
zabıtlara geçmiş” (Ölü Yıkayıcılar)

“Uygundur uçakların uçtuğu bugün

(...)

işçi tulumlarının

üstünden

cılız çocuklara havalardan öğütler atarak

ve 60bin ile 70bin arasında bir sayıda

ölümler atarak” (Yenilgi Günlüğü)

“Halkımın fakir akşamlarıdır, biliyorum

Kanlı bir mendil diye bağlanan gözlerime

Kireç döktüler yere,

Bir duvarın dibinde” (Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir)

Kurşuna dizilen, karanlık odalarda ve karakollarda dövülüp öldürülen, savaş uçaklarının bombalarıyla kitlesel olarak katledilen üstü kireçle kapatılan toplu mezarlara gömülen yani büyük bir şiddet altında ezilen bir insanlık vardır Uyar’ın bu dönem şiirinde. Tüm bu şiddetin şair tarafından insanın şiddet eğilimine indirgenmemiş olması önemli bir noktadır. Karakollarla, savaş uçaklarıyla, insanları kurşuna dizilen askerlerle şair iktidar söylemi ve onun aygıtlarını şiddetin öznelere olarak işaret eder. İnsanların düşüncelerine kovuşturma uygulayan ve onları hayatın

her noktasındaki şiddetle hapseden söylem ve onun aygıtlarıdır. Bunlar bir arada Turgut Uyar şiirinde başkaldırılması gereken karanlık bir korku düzeni oluştururlar.

“Sonsuz düzen kimi haklı çıkarır

(...)

Araya seçimler, sendikalar ve karakollar girince

Düzenin ve korkunun sar’asına tutulan” (Ölü Yıkayıcılar)

“mermerden yanılan, pelikülden, insan onurundan

mermere yenilen, peliküle, insan onuruna,

seçim sandıklarına” (Yenilgi Günlükleri)

Şiire dâhil olan bu yeni tasvir ve Uyar’ın çatıştığı iktidar söyleminin etrafında gelişen uygulamaları daha keskin ifade edişindeki kıvam elbette onun bu şiddet karşısındaki önerisine de aynı oranda yansıtacaktır. Uyar’ın karanlık bir atmosferle kitap boyunca birçok yerde tasvir ettiği bu şiddete karşı önerdiği başkaldırıdır. Onun başkaldırısı da aynı ölçüde şiddetle tasvir edilir. **Tütünler Islak**’ta “ey bilene bilene tükenen bıçak” diye seslenilen bıçağın nasıl bir hareketi işaret ettiği de böylece açıklık kazanmış olur. Uyar’ın şiddetle donanmış bir başkaldırını yalnızca şiirde değil aynı zamanda kendi hayatında da benimsediğini Murat Belge’nin kendisiyle olan bir anısından öğreniyoruz. Murat Belge, 12 Mart 1971 sonrasındaki süreçte Turgut Uyar’dan bir örgüt için şiir yazmasını isteyecekken, Uyar kendisine banka soymak gibi silahlı bir eylem yapılacaksa onun da buna dâhil olmak istediğini söyler.⁹⁴ Kendi hayatında örgütlü ve silahlı başkaldırıya olumlu bakan şair, bunu şiirine de taşır. Şiirlerde bu şiddetli başkaldırı güzel yarınlar için yapılması gereken bir fedakârlık görünümündedir. Benzeri bir fedakârlığı göstermiş olan devrimci İspanyol şair Federico Garcia Lorca da Uyar’ın onun adına yazdığı şiirle tam olarak bu bağlamda kitapta kendine yer bulmuştur.

“Artık kat’iyen biliyoruz;

⁹⁴ Orhan Koçak, **Bahisleri Yükseltmek Turgut Uyar Şiirine Kendini Yaratma Deneyimi**, 1. Baskı, İstanbul, Metis Yayınevi, 2011, s. 199-200.

Halk adına dökülen kan

Sapı güldalı güzelliğinde bir bıçaktır.” (F.G.L.İ.Ü.Ş.)

“Ben de bu dünyaya geldim geleli

Ölmezsem, öldürmezsem

Kim benim farkıma varır?-“ (M.A.İ.B.K.)

“Haberlere, yorumlara ve büyük tirajlara

Asalak otlara karşı

(...)

Kuşanıp kahramanca tek silahımı, kanını

Diri bir su gibi gidenleri hatırlarım

(...)

Bir şehir akşamında herkes kaçışırken

Ormanlar bir çözülmeye bozulurken

Karanlığa kanıyla karşı duran

(..)

Ölülerimiz toplanacaktır.” (Biraz Daha)

Gazete manşetleri ve yorumlarıyla medya da Uyar’a göre bu karanlık düzenin içinde yer alan bir unsurdur. Böylece şiir çatıştığı iktidar söyleminin aygıtlarından birini daha işaret etmiş olur. Uyar karanlık ve aydınlık ikileminde kurduğu bu “çatışma” ortamını **Her Pazartesi** boyunca hissettirir. Uyar’ın iktidar söylemine **D.E.G.A**’da karşı söylem ve **Tütünler Islak**’ta karşı eylem olarak aldığı pozisyon **Her Pazartesi** ile birlikte karşı şiddet konumuna gelmiştir. Bu Uyar şiirinin söylemle olan ilişkisi bakımından dikkat çekici bir gelişim çizgisidir. Söyleme karşı aldığı pozisyonda politik bakış açısının da değiştiğini bu yolla gözlemlememiz mümkündür. **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem’de** iktidar söyleminin bir uzantısı olarak insanları kitleler içinde bir potada eriten ve belirli kavramlara eşitleyen şiir, **D.E.G.A.** ile bireyselliği öne çıkararak bunun tamamen zıttı bir istikamete girmişti. Bundan sonra kaleme aldığı şiirlerde ise yeniden insanları belirli kavramlarda eşitleyen büyük kitleler perspektifinden görmeye başlamıştır. Burada Uyar’ın modernist bakış açısının iki farklı tonuna şiir hayatının başında ve ortalarında tâbi olduğu sonucuna varabiliriz. Nitekim Uyar’ın ideolojik bağlamda modernizmin ürünlerinden olan sosyalist dünya

görüşünü benimsediği bilinmektedir. 1950’li yıllarda toplumdan uzak ve anlamsız bir şiir yazmakla eleştirilen İkinci Yeni şairlerinin önde gelen ismi Turgut Uyar’ın metinlerinin böylesi bir yatağa girmesi de edebiyat tarihçiliği açısından aynı ölçüde dikkate değerdir.

Uyar’ın 1970 yılında yayımladığı **Divan** üçüncü dönem şiirlerinde söylemin tüm estetik yapıyı belirlediği bir kitap konumundadır. Şair bu kitaptaki şiirleri beyitlerle ve divan şiirinin biçimsel yapısıyla benzerlikler gösterecek şekilde kaleme almıştır. Yayımlandığı dönemde kitap geleneğinin modern şiire taşınması noktasında birçok tartışmaya yol açmıştır. Bununla birlikte Uyar’ın divan şiiri biçimini tercih etmesi salt bir gelenek kullanımından ziyade içerikle koşutluk içinde politik bir tutumla ilişkilidir. Şair **Divan**’da tarihsel bir perspektif ve derinlik katarak köklerini Osmanlı’ya kadar uzattığı iktidar söylemini, yine aynı tarihsel bağlamda Osmanlı’daki iktidar söyleminin kuramsal değerlerinden biri olan divan şiirini yeniden üreterek eleştirir. Böylelikle Uyar karşı söylem oluştururken, eleştirisinin odağına aldığı yapıyı yeniden kurarak söylem ve estetik arasında direkt bir ilişki kurmuş olur. Daha önce **D.E.G.A.**’da aynı teknikle oluşturulan ve bireyselliği önceleyen karşı söylem, **Divan**’da halkın devrimle düzeni değiştirmesi inancı üzerine kurulmuş ve bu doğrultuda kitabın odağına halk devrimi yerleşmiş, nihayetinde ortaya halk için yazılmış bir **Divan** çıkmıştır. Nitekim Uyar bir söyleşisinde,

“Aslında kitabın adını ‘Halk Divanı’ diye düşünmüştüm. Ama o günlerde ‘halk’ sözcüğünün nasıl sömürüldüğünü düşününce vazgeçtim. Kitaptaki ‘Naat’ta da öbürlerinde de ‘Münacat’ta da seslenen özne ‘halk’tır”

diyerek niyetini de açıkça ortaya koyar.⁹⁵ **Divan** bu dikkatle incelendiğinde, şairin üçüncü dönemine hâkim olan sosyalist bakış açısının, bir kitabın tüm estetik yapısını belirleyecek kadar baskın durumda olduğu gözlemlenebilir. Sosyalist bakış açısının Uyar şiirinde baskın hale gelmesi, insana ve topluma dair sorunlara şairliğinin ilk dönemindeki gibi modern bir yaklaşımla çözüm aradığının göstergesidir. Bu da şiirini, içeriği farklı olsa da yeniden tekçi ve mutlak bir söylemden dillendirmeye kendisini götürür.

⁹⁵ Haz: Tomris Uyar, **Sonsuz ve Öbürü** s. 98.

Uyar **Divan**'da klasik Osmanlı şiirinin biçimini yeni bir sözcük dağarcığı ve halk şiirinin özellikleriyle sentezleyerek yeniden üretmiş, bunu yaparken de özellikle Osmanlı ideolojisinde merkez-çevre/ortodoksi-heterodoksi kavramları çerçevesinde değerlendirilebilecek Alevilik, Bektaşilik gibi unsurlara yer vermiştir. Böylelikle kitabın tümü geçmişle sürekli bir çatışma içinde yer alan, karşı söylemin kurulduğu tek bir kitap haline gelir. Kitabın tek bir izleği takip ederek böyle bir bütünlüğe ulaşması estetik anlayışında parça bütünlüğünün ön planda olduğu divan şiirinin yeniden üretilmesi anlamına gelecektir.

Kitapta, **Her Pazartesi**'de belirginleşmiş olan başkaldırı ve karşı şiddet bir çağrıyla bütünleşerek kendini sürekli olarak tekrar eder. Kitabın ilk şiiri olan "Münacat" bu çağrının üzerine kuruludur. Söz konusu çağrı sosyalist bir devrime yöneliktir ve silahlı mücadeleyi de içermektedir. Uyar, kitap boyunca "halk"ı bu silahlı mücadeleyle ilişkilendirir:

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

"bağırдық sokak ve kır kesimleri kulak verdiler
bağırmanız çünkü bir herifin tüfeğine bir sudur" (bağırma'ya)

"biz silah kuşanırız bize bir şey söyleme" (baharı bekleyen'e)

"herkes annesi sanır bir kısır yalnızlığı
oysa herkesin annesi aslında bir baruttur" (anneler kaçır gibidir)

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

"herkes en öldürücü silahımı aldı geldi, o alana oturdu
yeltendiler doğruluk bulmaya bir düzmece hesap pusulasına
artık kırdan oluşan öfke tezgâhta tüten mermi
girerler usul usul bir tüfeğin namlusuna" (gemi, gemi)

Bu örneklerle birlikte “Yokuş Yol’a” başlıklı şiir merkez-çevre ilişkisinde, şiddeti dışarıda bırakan bir bakış açısı içerir. Bu eleştiri gerek devlet gerekse halk tarafında şiddeti ve şiddetin sonuçlarını olumsuzlayan bir tavır sergilemektedir. Bununla birlikte daha önce “*Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir*”de karşımıza çıkmış olan “halk için dökülen kan”, **Divan**’ın temel problematiği haline gelir. Durgun, ezilmiş ve unutulmuş bir halk vardır. Bu halkın artık bir araya gelmesi ve içinde bulunduğu duruma baş kaldırması mecburidir. Uyar, şiirini halk sorunu üzerine inşa ederken biçimsel girişimini de sürdürür. **Divan**’da tercih edilen klasik Osmanlı şiiri biçimi, kökleri Osmanlı ideolojisine uzanan bir sorunlar yumağı üzerinden söylemin yeniden üretimi için bir araç olarak kullanılmıştır. Bunu yaparken Osmanlı şiiri ve onun temsil ettiği ideolojinin kavramları yerine kendi kavramlarını ikame eder. Klasik Osmanlı şiirinde, şairlerin divanları 5 bölümden oluşurdu. Birinci bölümde Allah’a, peygambere, padişahlar ve devlet büyüklerine yazılan kasideler yer alırdı.⁹⁶ Uyar’ın **Divan**’ında klasik şiirdekinin benzeri net bir bölümlendirme elbette yoktur. Zaten bu şekli bir yeniden üretim aracı olarak seçmiş şairin bunu yapması da beklenemez. Ancak divanların birinci kısmına yer alan kasidelerin yani övgülerin halka yöneltilmiş olması, Turgut Uyar’ın bu yeni söylem üretimindeki tavrını en başından ortaya koymasını sağlar.

“oysa bir çiçek vardı bahçelerde kendini dererdi
sevinçle. Kendini tek haklıya bir gün sunmak üzere” (naat)

Klasik şiirde peygambere övgü yapmak için yazılan naatlar Uyar’ın **Divan**’ında halkın övüldüğü bir metin haline gelir ve halk “tek haklı” olarak nitelendirilir. Halkın tek haklı oluşu ise eski şiirin biçiminde yerine geçmiş olduğu kavramların üzerinden anlaşılmaktadır. Allah, peygamber, padişah ve devlet adamları, kural koyucudur ve haliyle iktidarın temsilçileridir. Böylelikle iktidar söyleminin karşısında örgütlenmeye ve silahlı mücadeleye davet edilen kutsal bir halk kitlesi şiirin merkezine oturur.

⁹⁶ İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2009, s. 129.

İktidar ve halkı arasındaki çatışmada halkın konumu, merkez-çevre ikiliği üzerinden resmedilir ve çevrenin temsilinde kır sözcüğü şiirlerde yer tutar.

“Konyalı bir kocamış gibi kırdan
kendisi konmuş kırdan gölgesi çağrılmış” (çağrılmış’a)

“bağırdayık sokak ve kır kesimleri kulak verdiler” (bağırma’ya)

“ben denizi şimdi gördüm çünkü bozkırdan geldim
(...)

Beni hiç beklemezdim şimdilerde, öyleydin zaten
ama artık kıyıda'yım, işte bak birden geldim” (bozkır tayfasıdır)

“kırdan oluşan öfke, tezgâhta tüten mermi” (gemi, gemi)

Uyar’ın bu halka önerdiği başkaldırı ideolojik olarak kuşkusuz ki sosyalist düşüncenin kapsam alanındadır:

“bozgun bir **şubat sensin**, ekmek ve kan senden, **ekim sensin**
nerende taşır büyütürsün nerende sonsuz gelecekleri” (münacat)

Mısralarında şubat ve ekimle kastedilenin Şubat Devrimi ve Ekim Devrimi olduğu barizdir. Bununla birlikte tüm kitap boyunca dünya tarihinde başkaldırıyla sürekli ilişkilendirildiği gibi sosyalist literatürde silahlı mücadele noktasında önemli yer tutan dağlar da şiirin sürekli olarak yöneldiği mekânlardan birisidir. Bu da şiirin Marksist söylemle paralellik içinde olduğunu gösterir.

Arz-ı Hal, Türkiyem ve **D.E.G.A.** için söylediğimiz üzere **Divan**’da da görülmektedir ki Uyar’ın şiir estetiği, büyük biçimsel denemeleri ve estetik yapı üzerindeki radikal girişimlerinde iktidar söylemiyle olan ilişkisi direkt olarak etkilidir. Uyar’ın bu bölümde belirttiğimiz üzere **D.E.G.A.**’dan başlamak üzere şiir yaşamının ikinci yarısında bir damar üzerinden kendi içinde gelişen ve değişen yeni bir söylem ve bakış oluşmuştur. Bununla birlikte iktidar söyleminin topyekûn eleştirel anlamda yeniden üretildiği ve şiirin temel sorunsalının mevcut iktidar söylemiyle çatışma

olduğu kitaplar farklı noktalara varmalarıyla birlikte **D.E.G.A.** ve **Divan**'dır. Bu kitaplardaki şiirlerin kurulumlarında da Uyar iktidar söylemi üreten ve sosyal hayatta onu temsil eden kurumların faaliyet alanlarını kullanarak iktidar söylemine karşıt yeni bir söylem üretimine geçer. Bu bağlamda **Divan** ile ilgili dikkat çekici olan nokta ise Uyar'ın **Türkiyem**'de eklemlediği aydınlanmacı modernist yaklaşım gibi yine Batılı modern düşüncenin bir ürünü olan sosyalizme yönelen bir şiiri içermesidir. **D.E.G.A.**'da kitleselin karşısında bireyseli, çok sesliliği ve çok yönlülüğü önceleyen bir tavır varken **Divan**'da insanların "halk" kitlesinde eşitlendiği bir tavır önümüze çıkar. Bu **Türkiyem**'de insanların Türkiye coğrafyasında eşitlendiği modern sistematik bakış ile yapısal olarak aynı tavidir. Bu doğrultuda Turgut Uyar şiirinde iktidar söylemine yönelik tavrın aydınlanmacı modernin normatif ve totaliter yapısından farklılıklar, olasılıklar ile bireysele ve bireyselden tekrar modern düşünceye ilişkin olan sosyalizmin halk kitlesine doğru bir gelişim ve değişim gösterdiğini söylemek mümkündür.

1970-1973 yılları arasındaki şiirlerinin oluşturduğu ve 1974 yılında yayımlanan "*Toplandılar*"da şairin dönemin siyasal ortamından etkilenmiş olduğu gözlemlenmektedir. Şairin devrin çalkantılı siyasal ortamında yaşadığı tedirginlik ve karmaşık duygular **Her Pazartesi**'den beri açık bir şekilde sürdürdüğü "devrim" söylemine eşlik eder. **Divan**'da büyük bir coşkuyla ifade edilen halk devrimi, bu kitapta da varlığını sürdürür. Bununla birlikte 12 Mart Muhtırası ve muhtıranın Türk solu üzerinde yarattığı etki de şiirlerin içinde kendine yer bulur. Hem işkenceler hem de solun bir kısmında baş gösteren umutsuzluk Uyar'ın şiirine taşınmıştır.

"yukarda dediğime bakma aslında
başarısız boktan bir kış geçirdik
kanımız bile doğru dürüst akmadı
bir sürü çocuğu öldürdüler" (Kıştan Kalan Soğukluk)

"kimseye yakışmayan bir bezginlik
beyaz bir örtü gibi üstümüzde
daha kötüsü
kırmızı bir örtü gibi" (Bir Kırmızı Örtü)

“Oysa bir takım odalarda kuytularda
alabildiğine ısıtılmış,
dişleri kana alıştırtılıyordu birinin
(Sinan, beni öldürdüler diye bağırdı)” (Kar Erimedi)

“kan sızıyor bir halkın dinmeyen uğultusundan” (Sunak)

Yukarıda alıntılanan mısralarda Uyar’ın 12 Mart Muhtırası sonrasındaki işkenceleri ve idamları kast ettiği düşünülebilir. “*Toplandılar*”daki şiirlerin 1970-1973 arasında yazıldığı da hesaba katıldığında bu yorum neredeyse kesin görünmektedir. Edebiyatta daha sonraları 12 Mart romanı olarak anılacak bir tema sınıfı dahi ortaya çıkmasına sebep olmuş 12 Mart 1971 Muhtırası’nın silahlı mücadeleye sıcak bakan ve sol görüşlü olduğu bilinen Uyar’ın şiirine tesir etmemesi mümkün değildir. Bu işkenceler ve idamlar, şairin **Divan**’da çıkarttığı programa göre “başarısız” bir dönem geçirildiği hissiyatını oluşturmuştur ve ortada bir bezginlik vardır. Yine de **Toplandılar** boyunca şiire hâkim olan ruh hali bezginlik ve hayal kırıklığından daha çok devrim inancıdır. Böylece **Divan**’da ortaya koyulmuş halk devrimi programı geçerliliğini **Toplandılar**’da sürdürür:

“bir baltanın parıltısı karışır suyun sesine
ve hüznü kine dönüştürür elleri ustalıkla
yepyeni bir dirim hızında
birisi onu haykırır durmadan” (Sözcük)

Yaşanan “başarısızlığa” rağmen hâlâ kalabalıkların hüznlerinden devşirdikleri kin yaşamlarında devrim sözcüğüyle yankılanmaktadır. Uyar’ın şiiri iktidar söylemi ekseninde bir kurtuluş yolu olarak halk devrimine inanmayı **Toplandılar** boyunca da bırakmaz. Bu perspektif Uyar şiirinde karşısında olduğu söylemin iktidarı kadar serttir ve partizan bir söyleyişe ulaşır. Direniş hayatın devamı için elzem konumdadır:

“ben şimdi diyorum ki

buna inanmak gerek
bir susam gibi boyuna sulamak umutsuzluğu
ve direnmek
hep direnmek devam etmek adına
diyorum ki acılığı eksilmesin ağzımızdan
boyuna tükürmek için
boyuna” (Acının Tarihi)

Uyar şiirinin **Divan** ve **Toplandılar** ile ulaştığı nokta artık başka bir söyleme eklemiş olmasıyla birlikte, daha önceki bölümde sözünü ettiğimiz “*Şiir Üzerine Mektup*” yazısındaki görüşleriyle aynıdır:

“Benim gibi düşünen her şair, sanatkâr, bu memleketin kalkınmasında kendi omuzlarında da ufak bir yük taşımanın sorumluluğunu duymakta ve bundan zevk almaktadır. Köyümüz ve köylümüz, böyle hiç azımsanmayacak sefalet ve cehalet içindeyken, hâlâ Boğaz’ın gümüş suları üzerinde ve sedef mehtap altında bir sızlama, zamparalığa çıkmış, bahtiyar fanilerin mısralarını, maceralarını okumak, yazmak ve bunların sanat, şiir namına ve iyi niyetle de olsa müdafaasını yapmak, ya çok iyimserliğe veya (affedersiniz bence) geniş bir lâkaydî ve vurdumduymazlığa delâlet eder.”

Uyar’ın şiiri, oluşturduğu söylem bakımından, şiir hayatının başındaki noktaya dönmüştür. **Divan** kendisinin de ifade ettiği üzere “bir halk divanı” yazma çabasının ürünüyken şair **Toplandılar**’da aynı çabayı söylem katmanında sürdürür. Uyar şiirinin bu dönemi İkinci Yeni sınırları içinde değerlendirilebilecek **D.E.G.A.** ve **Tütünler Islak**’tan tamamen farklı bir şekilde Marksist eleştiri yöntemleriyle incelenebilecek ve tekrar kategorize edilebilecek mahiyettedir. Şiir Marksist ideolojinin söylemi etrafında tekrar politize olmuştur. Ancak tekrar etmekte fayda var ki ilk dönem şiirleri **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem** mevcut iktidar söyleminin bir parçasıdır ve politik yapıları bir muhalefet içermez. İlk dönem şiirlerinde Kemalist söylemle estetize edilen “romantik” yoksulluk artık başkaldırının bir sembolü durumundadır.

“gülü çiğdemi filân bırak
sardunyayı karidesi filân bırak

acıyı ve ölümleri bırak
oy pusulalarını ve seçimleri bırak
evet seçimleri özellikle bırak
çünkü açlık çoğunluktadır
(...)
-işte o zaman diyorum ki-
gelişin şen olsun senin
her şey esirgesin seni
çünkü açlık çoğunluktadır
ve ezecektir gücüyle dünyayı” (Açlık Çoğunluktadır)

Türkiyem'de yer alan sisteme güven tamamen ortadan kalkmış durumdadır. Büyük kitlelerin yoksulluğuna bir çözüm olarak seçimlerin herhangi bir çözüm olmadığı net bir şekilde ifade edilir. Bu ifade son kısımda vurguladığımız mısralarla birlikte okunduğunda ortaya topyekûn sistemle yaşanan bir çatışma çıkmaktadır. Bu da yine Uyar'ın bu dönem şiirindeki söylemin Marksist söylemle koşutluk içinde olduğu savımızla paralellik göstermektedir. Bu bağlamda halk devrimine/direnışine çağrının şiirde kapladığı hacim de oldukça büyüktür.

“kahramanlık ancak birlikte olmaktır çağımızda
kahramanlar çağrılır
enlem boylam farkları tepelenerek
ve en iyi tütünleri içerek
en iyi silahları kullanarak” (Ölüm Yıkanması)

“bir düşün kaç kişiyiz bildirilerde
şimdilik kaç paralığız hele akşam olunca
bunca sütsüzün kahrını çektik düşün ki
gene de soluğumuz
bir orman yangını sanılır oralarda buralarda” (Umuttur)

Yukarıdaki alıntılar şiirin geldiği noktanın Marksist söylemle koşutluk içinde olduğunu tekrar işaret eder. Kitlesele olarak örgütlenmenin gerekliliğine yapılan vurgu

ve enlem boylam farklarının yani coğrafya ve buna bağı olarak etnik, dini, kültürel farkların “açlık” ve haklılıkla eşitlenmesi Marksist söylemde yer almasının yanı sıra Uyar’ın ilk dönem şiirinde insan farklılıklarının Türkiye coğrafyasında eşitlenmesi tavrıyla da benzerlik gösterir. Bu anlamda perspektif değışmiş olsa da Uyar’ın yine modern düşünce bağlamında bir söylem değışimi yaşadığı söylenebilir. **Toplandılar**’da ilk dönem şiiriyle benzerlik gösteren başka bir çıkış da şiire alınan insanların yapısında ortaya çıkar. **Türkiyem’de** toplumsal yapıdan şiire alınmış tipler şeklindeki tek boyutlu insanlar bu dönemde de vardır. İlk dönemde romantik atmosferin birer unsuru durumunda olan bu tipler, bu dönemde halk devrimi faaliyetine sosyo-kültürel kapsamda tarihsellik kazandırmak amacıyla metinlerde yer alırlar.

“Bre ağalar bre beyler paşalar

Yağız atlar kıraç yeri eşeler

Vuruşmaya gel gel eder köşeler

Durmak değıl dövüşmek çağlarıdır

(...)

Bre ağalar bre beyler paşalar

Sizin mi hep bu sevinçler neşeler

Bir gün olur kırılırsa şişeler

Dağlar bildik celali dağlarıdır” (Hayri Bey)

Hayri Bey isimli bir tipin hayatıyla ilgili kesitler içeren bu şiirde alıntılananlarla birlikte toplam dört tane dörtlük bulunmaktadır. Bu dörtlükler hem söyleyiş hem de biçim bakımından halk şiiri hüviyetindedirler. Uyar’ın ilk dönem şiirlerinde çokça karşımıza çıkan halk şiiri biçimi ve söyleyişi gurbet ve aşk temaları sınırlarındayken burada işlev değıştirerek başkaldırı ve isyan çağrısı yaparlar. Uyar’ın burada halk şiirini kullanışı söylemine sosyo-kültürel bağlamda bir boyut kazandırmak amacını taşır. Hayri Bey’in dışında direkt olarak birer isimle anılmamalarıyla birlikte “*Önce: Davranmak*” ve “*Yanık Tarlalar’a*” şiirleri de toplumun farklı kesimlerinden insan tiplerine seslenen ve onların tek bir potada, düzene karşı başkaldırı potasında eritildikleri metinler görünümündedir.

Toplandılar'dan sekiz yıl sonra 1982 yılında yayımlanan **Kayayı Delen İncir** ve iki yıl sonra toplu şiirlerinin yer aldığı **Büyük Saat**'e dâhil edilen "Dün Yok Mu" kitaplarında söylem artık bir kurucu öge olmaktan tamamen çıktığı gibi söylem karşısında pozisyon alan mısraların ve ideolojik kavramların şiirin yüzeyinde eskisi kadar yer almadığı görülmektedir. Uyar bu son şiirlerde insan hayatını bütünlükçü bir bakışla ele almış ve keskin kavramlardan ziyade insan yaşantısının kendisini bir imge alanı olarak kurgulamıştır. 1980 darbesinin sol üzerinde yarattığı şok ve baskının 12 Mart Muhtırası'nda yaşanandan ötede olması Uyar'ın şiirine bu anlamda tesir etmiş olabilir. Yine de bu son dönem yapıtları arasında söylem kapsamında ele alınabilecek şiirlerde bir perspektif değişmesi gözlemlenmez. "*Alıntılarla*", "*Sonsuz ve Öbürü*", "*Kalıp Duruyoruz*", "*Hiçsizliğe*", "*Ölümlle Başlayan*" ve "*Binlerce*" şiirleri bu bağlamda okunabilecek şiirlerdir. İşkence, zulüm ve baskı kavramları söz konusu şiirlerde eskisi kadar keskin ifade edilmese de karşımıza çıkar.

Sonuç olarak Turgut Uyar'ın şiirinin üçüncü döneminde söylem, yapısal olarak, şairin edebiyat hayatının başlangıcındaki tavrına geri dönmüştür. Kuramsal arka planı modernist düşüncede bulunan bu tavır, Uyar'ın ilk şiirlerinde Kemalist toplum tasavvurunun güdümündeyken üçüncü dönem şiirleri Marksist toplum tasavvurunun perspektifinde şekillenmiştir. Üçüncü dönemde dikkatimizi en çok çeken kitap ise **Divan** olmuştur. Çünkü bize göre **Divan** Turgut Uyar'ın şiirinde söylemin estetik yapıyı ve bakışı her yönüyle etkilediği ve kurucu unsur olarak yer aldığı kitaplardan biridir. Bu kitaplardan **Arz-ı Hal**, **Türkiyem** ve **D.E.G.A.** tezimizde ayrıca birer bölüm olarak yer almaktadır. Estetik kuruluş bakımından **D.E.G.A.** ile aynı yapıda olduğunu düşündüğümüz ikinci kitap olan **Divan**'ı ise tek bir bölüm olarak ele almadık. **Divan**'ın başlı başına bir bölüm olarak incelenmemesinin sebebi şiirleri kuran motivasyonun ve oluşturduğu karşı söylemin **D.E.G.A.**'dan farklı bir mahiyette olması ve şairin üçüncü dönemi olarak kabul ettiğimiz dönemin söylemiyle bütünlük kuran bir yapıda olmasıdır. Uyar, **D.E.G.A.**'da iktidar söyleminin karşısına insan olmanın getirdiği tüm farklılıklarıyla bireyi yerleştirir ve modern kalıpların tahakkümüne karşı programlı bir çözüm önermezken, **Divan**'da halkı ve yeniden modern bir bakışı yerleştirecektir. Bu da şiirin arka planında farklı motivasyonların yattığını yani tezimizin önceki bölümünde

yöneltiltiklerimizden farklı soruların sorulması gerektiğini gösterir.⁹⁷ Bunların toplamında çalışmada **Türkiyem** ve **D.E.G.A**'yı yakın okumaya tabi tutarak değerlendirirken Uyar'ın şiir hayatının geri kalanında söylemin geçirdiği dönüşümler ve işlevi hakkında bu bölümde genel bir okuma yapmanın daha uygun olacağını düşündük. Ancak bu iki kitapta da Uyar iktidar söyleminin pratiklerini biçimsel olarak almış, yeniden kurgulamış ve karşı söylem üretiminde bulunmuştur. Ancak **Divan**, **D.E.G.A**'daki bireyseli içkin söylemden farklı olarak **Türkiyem**'deki toplumcu ve mutlak söylem yapısına ,ancak bu sefer mahiyeti ve işlevi farklılaşarak, yeniden dönmüştür. Bunların dışında kalan yapıtlarda ise özellikle **Her Pazartesi**'den **Kayayı Delen İncir**'e kadar Marksist söylemin perspektifi ve kavramları şiirde kendine geniş yer bulmaktadır. Ancak bu kitaplarda söylem karşısındaki pozisyon şiir estetiğini tümünden düzenleyen kurucu öge konumunda değil ancak tema konumundadır. Hatta **Kayayı Delen İncir** ile birlikte söylemin şairin metinlerindeki etkisinin azalmaya başladığı da ayrıca görülmektedir. Bu son değişim Uyar'ın vefat etmeseydi şiirinde yeni bir atılıma gideceği varsayımını yapmamıza vesile olabilir.

⁹⁷ **Divan**'ın bu yönüyle ilgili Nilay Özer'in 2005 yılında tamamlanmış "**Turgut Uyar'ın Divan'ında Bir Araç Olarak Biçim**" isimli yüksek lisans tezi ayrıntılı bir inceleme içermektedir.

SONUÇ

Turgut Uyar şiirinde söylem, şiirin en önemli yapı taşlarından biridir ve şairin ilk iki kitabı olan **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem**'le daha sonraki dönemde yazdığı **D.E.G.A.** ve **Divan** kitaplarında farklı söylemleri ve farklı dönemleri temsil eden fakat tüm estetik yapıyı belirleyen kurucu öge konumundadır.

İlk kitaplarında modernleşmenin içinde ve onun özellikleriyle şekillenmiş Kemalist ideolojinin ve mevcut iktidar söyleminin içinde kalan Uyar; ilerlemenin, insan tiplerinin, mutluluğun, umudun bir coğrafyanın kutsal bedeninde bulunduğu şiirler yazmıştır. Söylem içerisinde, onunla uyumlu hareket eden şairin niyeti de söylemi kendi şiir pratiğinde somutlaştırmaktır. **Arz-ı Hal** ve **Türkiyem** kitaplarında konvansiyonel dil, halk şiiri biçimleri ve söyleyişleri ve içeriğin açık gösterimiyle iletişimsel bir hüviyet de kazanan şiir, bu özelliklerinin toplamını iktidar söyleminin şiiri olmasına borçludur. Uyar'ın ilk dönem şiirinin bu özellikleri Kemalist toplum tasavvurunun Türkiye portresi ve Uyar'ın ilk dönem şiirinin müşterek zeminidir. Egemen söylem içerisinde sürekli dolaşımda kalan Anadolu ideali, "Seni boydan boya sevmişim/Ta Kars'a kadar Edirne'den" mısraıyla vücut bulur. Bu dönem şiirlerinde sözünü ettiğimiz özelliklerin birkaçıyla benzerlik göstermeyen şiirler varsa da bunlar hâlâ aynı sorunlar etrafında yazılan şiirler olduklarından aynı kategori içinde değerlendirilmelidir.

D.E.G.A. ile Turgut Uyar yeni bir şiir yoluna girer. Bu yeni yolun belirleyicisi de yine söylem ve şiir ilişkisidir. **Türkiyem** isimli ikinci kitabının ardından, üçüncü kitabın isminde yine coğrafyayı işaret eden bir ifade kullanılması ancak bu ifadenin hayali bir yeri işaret ediyor olması dahi söylemden kopuşun bir göstergesi olarak değerlendirilmelidir. "Aşkларım da değişebilir gerçeklerim de" diyerek Tel Cambazı'nın ağzından Kemalist ideoloji ve normlarından kopuş ilan edilmiş gibidir. Nitekim bu üçüncü kitap boyunca insan, birey ve bireyin istekleri temelinde ele alınmıştır. İktidar ve söylem üretiminde yer alan devlet, din, kültür gibi toplumsal kurumların şiire taşındığı **D.E.G.A.**'da bunlar mevcut söylemin şairin iktidarında yeniden üretiminin malzemesi olurlar. Toplumsal norm oluşturucu bir kurum olarak din, Uyar şiirinde insanın mutsuzluğunda rol oynayan bir yapıdır ve şairin elinde alternatif bir din söylemi oluşturulur. Turgut Uyar bunu yaparken şiir başlıklarından

kullanılan dile kadar birçok unsuru amacının hizmetine vermiştir. Bu durum da şiirin estetiğini yine söylemin kurduğu anlamına gelmektedir. Devlet insanın gündelik hayatına müdahale edebilen bir baskı aracı olarak Akçaburgazlı Yekta'nın öyküsünde kendine yer bulur. Toplumsal bir kurum olan devleti bu yönüyle incelemek, ilk şiirlerdeki söylemden kopuşun başka bir ifadesidir. **Türkiyem**'deki şiirler direkt olarak değil ancak şiirlerin toplamında iktidar ve faaliyetlerini olumlarken burada tam tersi bir durum söz konusudur. İdeolojinin ve söylemin sürekli olarak üretildiği bir diğer toplumsal kurum olan eğitim ve bireyin silindiği toplumsal kitle de Tel Cambazı'nın vasıtasıyla şiire girer ve olumsuzlanır. Tüm bunları yaparken Turgut Uyar iktidar söylemi temelinde bağlandığı Türkiye'den kopar ve kendi söyleminin dolaşımında olduğu bir kurgu evreni inşa eder. Onun söyleminde, söylem ve ideoloji üreten bütün toplumsal kurumların yerleşik normları tersyüz edilmek istenir.

Turgut Uyar'ın bu dönemden sonraki şiirinde, **D.E.G.A.**'da kurduğu söylem tekrar başkalaşım gösterir ve **Kayayı Delen İncir**'e kadar söylem rotası belirgin bir şekilde tek çizgi üzerinde gider. **D.E.G.A.**'da iktidar söyleminden kopan Uyar kendi söylemini oluşturma aşamasına girmiştir. Geçiş kitabı sayabileceğimiz **Tütünler Islak**'ın ardından **Her Pazartesi, Divan** ve **Toplandılar** açık bir şekilde şairin Marksist söylemin etki alanında olduğu kitaplardır.

Divan üçüncü dönem şiirlerinde söylemin tüm estetik yapıyı belirlediği bir kitap konumundadır. Şair bu kitaptaki şiirleri beyitlerle ve divan şiirinin biçimsel yapısıyla benzerlikler gösterecek şekilde kaleme almıştır. Yayımlandığı dönemde kitap geleneğinin modern şiire taşınması noktasında birçok tartışmaya yol açmıştır. Bununla birlikte Uyar'ın divan şiiri biçimini tercih etmesi salt bir gelenek kullanımından ziyade içerikle koşutluk içinde politik bir tutumla ilişkilidir. Şairin bu kitapta divan şiiri biçimini kullanması ile **D.E.G.A.**'da kutsal kitap dilini ve sözcük dağarcığını kullanması estetik açıdan aynı işleve sahiptir. Turgut Uyar, **D.E.G.A.**'da egemen ideolojik söylemin “insanlıkla” olan çatışmasını, o söylemi yaratan önemli yapıtaşlarından saydığı kutsal metinleri yeniden üreterek eleştirmiş ve karşı pozisyon almıştır. Şair **Divan**'da ise yine tarihsel bir perspektiften, bu defa daha dar bir kapsamda (Türkiye coğrafyasında), bugünün söylemine bir tarihsellik kazandırarak, Osmanlı'nın kurduğu ideolojik söylemi o ideolojinin kuramsal değerlerinden biri olan divan şiirini yeniden üreterek eleştirir. Bu iki kitap kuruluşlarındaki teknik benzerlikle

beraber Uyar'ın şiirinde farklı dönemleri temsil ederler, ortaya koydukları söylem birbirinden farklıdır. **D.E.G.A.**'daki karşı söyleminin içerdiği birey odaklı değişim önermesi yerini **Divan**'da halkın devrimle düzeni değiştirmesi inancına bırakmaktadır ve bu doğrultuda kitabın tamamında odağına halk devrimini almış, halk için yazılmış bir **Divan** çıkar ortaya.

İlk kitaplarında egemen ideoloji ekseninde Türkiye'den yana politik bir tavır sergileyen şair, **D.E.G.A.** ile birlikte modern anlatıların politik tavrından uzaklaşmış, bireyin sorunları üzerine bir söylem inşa etmiştir. Üçüncü dönemde ise Uyar şiiri tekrar modern bir bakışla politize olur ve Uyar şiirini bir köşesinden Marksist söyleme eklemler. Bu dönem şiirinin anahtar kelimeleri, direniş, başkaldırı ve bazen açık bazen örtük olarak halktır. Söz konusu söylem “Dağlar bildik celali dağlarıdır” mısraında somutlaşır. Uyar bu kitaplarda, “dünyanın en güzel Arabistanı”ndan Türkiye topraklarına geri döner. Bunu yaparken modern düşüncenin içinde şekillenmiş Marksist ideoloji ve onun ürettiği söylemle yapısal olarak ilk dönem şiirlerindeki benzer şekilde tekçi ve mutlak söylem üreten bakış açıları tekrar ortaya çıkar. Ancak bu sefer egemen söylemin içinden değil, iktidar arayışındaki bir söylemin içinden şiirini oluşturur. Dolayısıyla modernliğin büyük anlatılarında yer alan toplumsal kurtuluş yahut toplumsal ilerleme fikri, **D.E.G.A.**'da bireyi sorunsal haline getiren söylemi dışarı atmıştır. Toplumsal kurumların iktidarı ve normlarıyla tek başına mücadele edemeyen Akçaburgazlı Yekta'nın yerini “birlikte olmak” alır ve mücadelenin programı da direnmektir.

Modern Türk şiirinde gerek şiirleri gerekse şiir hakkındaki düşünceleriyle izler bırakmış, günümüzde dahi sesini korumayı başaran bir estetik performansla edebiyat üretmiş olan Uyar'ın metinlerinde söylem kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Onun şiirinde söylemde yaşanan kırılmalar sürekli olarak estetik yapıyı ya tümünden etkileyen ya da büyük ölçüde etkileyen bir unsur olarak yer almıştır.

KAYNAKÇA

Althusser, Louis:	İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları , Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2016.
Ataç, Nurullah:	‘‘Türkiyem’e Önsöz’’, Türkiyem , İstanbul, Açıkoturum Yayınları, 1952.
Berkes, Niyazi:	Türkiye’de Çağdaşlaşma , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
Bezirci, Asım:	İkinci Yeni Olayı , İstanbul, Evrensel Basım Yayım, 2013.
Cöntürk, Hüseyin – Bezirci, Asım:	Turgut Uyar-Edip Cansever , İstanbul, De Yayınları, 1961.
Eagleton, Terry:	Eleştiri ve İdeoloji - Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma , Çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
Eagleton, Terry:	İdeoloji , Çev. Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.
Erdost, Muzaffer:	İkinci Yeni Yazıları , İstanbul, Onur Yayınları, 1994.
Fiske, John:	İletişim Çalışmalarına Giriş , Çev. Süleyman İrvan, İstanbul, Pharmakon Kitap, 2014.

Foucault, Michel:	Özne ve İktidar , Çev. Osman Akınhay, Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
Foucault, Michel:	Entelektüelin Siyasi İşlevi , Çev. Ferda Keskin, Osman Akınhay, Işık Ergüden, 4.Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
Foucault, Michel:	Cinselliğin Tarihi , Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017.
Giddens, Antony:	Modernliğin Sonuçları , Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2010.
Gramsci, Antonio:	Hapishane Defterleri/Tarih, Politika, Felsefe ve Kültür Sorunları Üzerine Seçme Metinler , Çev. Kenan Somer, İstanbul, Onur Yayınları, 1986.
Hall, Stuart:	Medya İktidar –hegemonya, statüko, direniş- , Haz. Esra Arsan-Savaş Çoban, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2014.
İlhan, Attila:	İkinci Yeni Savaşı , İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
Jameson, Fredric:	Modernizm İdeolojisi , Çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yay., 2016.
Karaca, Alaattin:	İkinci Yeni Poetikası , Ankara, Hece Yayınları, 2016.
Karpat, Kemal:	Kısa Türkiye Tarihi 1800-2012 , İstanbul, Timaş Yayınları, 2016.

Kazancıgil, Ali:	Türkiye’de Politik Değişim ve Modernleşme “Türkiyede Modern Devletin Oluşumu ve Kemalizm” , ed. Ali Yaşar Sarıbay - Ersin Kalaycıoğlu, İstanbul, Alfa Yayıncılık, 2000.
Koçak, Orhan:	Bahisleri Yükseltmek Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi , İstanbul, Metis Yayınevi, 2011.
Koçak, Orhan:	Kopuk Zincir Modern Şiir Üzerine Denemeler , İstanbul, Metis, 2012.
Koçak Orhan; Göktürk, Yücel:	Turgut Uyar ve Başka Şeyler , İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
Köker, Levent:	Modernizm, Kemalizm, Demokrasi , İstanbul, İletişim Yay, 2007.
Kongar, Emre:	21. Yüzyılda Türkiye 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı , İstanbul, Remzi Kitabevi, 2016.
Lacan, Jacques:	Psikanalizin Dört Temel Kavramı , İstanbul, Metis Yayınları, 2013.
Matei, Calinescu:	Modernliğin Beş Yüzü , Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yay., 2011.
Naci, Fethi:	Sonsuz ve Öbürü , Haz: Tomris Uyar, Seyit Nezir, İstanbul, Broy Yayınları, 1985.

Özbek, Sinan:	İdeoloji Kuramları , İstanbul, Notos Kitap Yayınevi, 2011.
Özer, Nilay:	“Turgut Uyar’ın Divan’ında Bir Araç Olarak Biçim’’, Ankara, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005.
Pala, İskender:	Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü , İstanbul, Kapı Yayınları, 2009.
Parla, Taha:	Türkiye’de Siyasi Kültürün Resmî Kaynakları – Kemalist Tek Parti İdeolojisi ve CHP’nin Altı Ok’u , İstanbul, İletişim Yay., 1995.
Polat Alpan, Mine, Aydın Öksüz, Aysun, Tanış, Mustafa:	‘‘Türkiye Cumhuriyeti’nin İlk 10 Yılında (192-1933) Köprü Yapım Faaliyetlerinin İncelenmesi’’, 3.Köprüler Viyadükler Sempozyumu Bildiriler Kitabı, s.10-25.
Rousseau, Jean Jacques:	İnsanların Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı , Çev. Ertuğ Ergün, Ankara, Yeryüzü Yay., 2003.
Şenderin, Zübeyde:	“Turgut Uyar’ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma’’, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, 2004.
Tahir, Kemal:	‘‘Turgut Uyar’ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz’’, Sonsuz ve Öbürü , Haz. Tomris Uyar, Seyit Nezir, İstanbul, Broy Yayınları, 1985.

Todorov, Tzvetan:	Eleştirinin Eleştirisi , Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
Tunçay, Mete:	Türkiye Cumhuriyeti’nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması 1923-1931 , İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2015.
Uyar, Turgut:	Arz-ı Hal ve Sonrası ‘Ben’ , haz. Tomris Uyar, İstanbul, Can Yayınları, 1993.
Uyar, Turgut:	Büyük Saat , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
Uyar, Turgut:	Korkulu Ustalık , Haz: Alaattin Karaca, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
Zürcher, Erik Jan:	Modernleşen Türkiye’nin Tarihi , Çev. Yasemin Gönen, İstanbul, İletişim Yay., 2008.
	Anayasa Mahkemesi Kararları, (Çevrimiçi), http://www.kararlaryeni.anayasa.gov.tr/Karar/Content/111f4fd5-6607-4154-b52d-ee5adea767d0?excludeGerekce=True&wordsOnly=False 23.09.2018
	Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurum, (Çevrimiçi), http://sozluk.gov.tr/ , 23.09.2018.
	Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Dâvûd Maddesi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/davud , 21.08.2017.

	Türkiye Diyanet Vakfı, Kitâb-ı Mukaddes Maddesi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/kitab-i-mukaddes , 21.09.2018.
	Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Dâvûd Maddesi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/davud , 21.08.2017.
	Türkiye Diyanet Vakfı, Süleyman Maddesi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/suleyman , 05.05.2018.
	Türkiye Diyanet Vakfı, Süleyman Maddesi, (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/suleyman , 05.05.2018.
	Türkiye Cumhuriyeti 1924 Anayasası, https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/onceki-anayasalar/1924-anayasasi/ 05.05.2018