



T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM
ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

1960'LI YILLARDA TURGUT UYAR ŞİİRİNDE İDEOLOJİK VE
METAFİZİK GERİLİMLER

Yüksek Lisans Tezi

BURAK AYÇİÇEK

TEMMUZ 2022

T.C
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**1960’LI YILLARDA TURGUT UYAR ŞİİRİNDE İDEOLOJİK VE
METAFİZİK GERİLİMLER.**

Yüksek Lisans Tezi

Burak Ayçiçek

DANIŞMAN
Prof. Dr. SECAATTİN TURAL

TEMMUZ 2022

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

Burak Ayçiçek

Danışmanlığını yaptığım işbu tezin tamamen öğrencinin çalışması olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığını taahhüt ederim.

Prof. Dr. Secaattin Tural

İMZA SAYFASI

Burak Ayçiçek tarafından hazırlanan “1960’lı Yıllarda Turgut Uyar Şiirinde İdeolojik ve Metafizik Gerilimler” başlıklı bu yüksek lisans tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Secaattin Tural

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

İMZA

Üyeler:

Prof. Dr. Muharrem Dayanç

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Yalçın Armağan

Kurumu: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 01/ 07/ 2022

ÖN SÖZ

Edebiyatın ve özel olarak şiirin, toplumsal, bireysel muhtelif gerilimlerle birlikte değerlendirilmesi, sık başvuru alan yöntemlerdendir. Ancak bu değerlendirmeler ya tamamen tarihsel ya da fazlasıyla kuramsal olma tehlikesi ile her daim burun burunadır. Dolayısıyla, tarihsel ve kuramsal çerçevenin böylesi çalışmalarda belli bir denge gözetilerek kurulması elzemdir. Çalışmamızda söz konusu denge yakalanmak istenmiştir. Bu doğrultuda, toplumsal ve bireysel gerilimlerin bir veçhesini oluşturan ideolojik ve metafizik gerilimler, Turgut Uyar'ın 1960'lı yıllarda ürettiği şiirler üzerinden tarihsel ve kuramsal dengeyi gözeterek gösterilmiştir. Uyar şiirinin 1960'lı yıllarda ideolojik ve metafizik gerilimlerin etkisiyle kurtarıcı umudu ve faillik arzusuyla biçimlenen bir şiir olduğu bu noktada çalışmamızın temel tezidir.

Toplamda dört bölümden oluşan bu çalışmada, Giriş bölümünde, ilk olarak İdeoloji ve metafiziğin kapsam ve tanımı tartışılmıştır. Sonrasında, ideolojik ve metafizik gerilimler, Türk edebiyatının modernleşme serüveni içerisinde belli başlı kavramlarla birlikte değerlendirilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, İkinci Yeni şiirinin modernist bir sanat anlayışına sahip olduğu muhtelif düşünür ve eleştirmenlerden istifade edilerek anlatılmıştır. Daha sonra bu sanatın yoğun eleştirilere maruz kaldığı 1960'lı yıllar, toplumsal ve kültürel dinamikleriyle bir çerçeve halinde tarihselleştirilmiştir. Neticede bu yılların çok katmanlı, çok kutuplu bir toplumsal ve kültürel yapıya sahip olduğu gösterilmeye çalışılmış ve İkinci Yeni şiirinin bu yapı içerisindeki tavrı üzerinde durulmuştur. Çalışmanın sonraki bölümünde ise Uyar şiirinin tarihsel serüveni kısaca açıklanmıştır. Ardından, 1960'lı yıllar bağlamında, Uyar şiirinde ideolojik ve metafizik gerilimlerle şekillenen kurtarıcı umudu ve faillik arzusu belli bir kuramsal çerçeveye ele alınmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise Turgut Uyar'ın 1960'lı yıllarda ürettiği şiirlerden seçilen örneklerle yakın okuma yapılmış ve tezdeki iddialar ispatlanmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki çalışmada tarihsel ve kuramsal yapı, metnin içine yedirilerek sunulmuştur. Dolayısıyla tezin ihtiyaç duyduğu her kısımda tarihsel gelişim ve kuramsal bakış birbirini tamamlar biçimde kullanılmaya çalışılmıştır. Bu alışma, umarız Turgut Uyar şiiri bağlamında başka çalışmalara kaynak olur ve bizim eksikliklerimiz giderilene kadar bilimin geçici doğruluğunu şimdilik temsil eder.



TEŞEKKÜR

Danışmanlığımı üstlenen değerli hocam Secaattin Tural'a sabrı, ilgisi ve katkıları için çok teşekkür ederim. Tez jürimde bulunarak büyük katkılar sunan Muharrem Dayanç hocama teşekkür ederim. Ayrıca, lisans yıllarımdan itibaren desteğini hissettiğim, ilgi ve alakasıyla eğitim hayatımda önemli bir yere sahip olan, hocam Yalçın Armağan'a teşekkürü borç bilirim.

Bu tezin şekillenme sürecinde, desteğini, dostluğunu her daim hissettiğim Yasir İslam Kaplan'a teşekkür ederim. Ayrıca, Enes Süslü'ye desteğinden ötürü teşekkür ederim.

2018 yılından itibaren hayatımda yer edinen ve maddi, manevi desteğini gördüğüm BİLAD İlmi Araştırmalar Derneği'ne ve dernek özelinde Bilal Patacı ve Eyüp Engin Küçük'e teşekkür ederim. Son olarak bütün bir eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi her türlü desteğini gördüğüm ablam Kadriye'ye teşekkür ederim.

ÖZ

1960'LI YILLARDA TURGUT UYAR ŞİİRİNDE İDEOLOJİK VE METAFİZİK GERİLİMLER

Ayçiçek, Burak

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı

Bölümü

Danışman: Secaattin Tural

Temmuz, 2022, 83 Sayfa.

Bu tez, tarihsel ve kuramsal bir yöntem benimseyerek İkinci Yeni şairlerinden Turgut Uyar'ın 1960'lı yıllarda yazdığı şiirlerdeki ideolojik ve metafizik gerilimleri incelemektedir. 1960'lı yıllarda İkinci Yeni şiirinin birçok olumsuz eleştiriye maruz kalması, söz konusu edilen gerilimlerin tarihsel zeminini oluşturmaktadır. Bu yıllarda Uyar şiirinde, ideolojik ve metafizik gerilimlerin etkisi neticesinde görülen kurtarıcı umudu ve faillik arzusu çalışmanın esas tezidir. Estetik Modernizm anlayışına bağlı kalarak kendine özgü bir ideolojik tavır geliştirmek isteyen Uyar şiirinde yaratılan aşkın benlik, kurtarıcı umudu ve faillik arzusunu şekillendirir. Bu doğrultuda, kurtarıcı bekleyen bir sesle kurulan şiirlerde, tarihi şekillendirecek bir faillik arzusunun, 1960'lı yıllarda Uyar şiirinde belirgin bir yerde durduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Turgut Uyar, İkinci Yeni, 1960'lar, ideoloji, metafizik, faillik arzusu, kurtarıcı umudu.

ABSTRACT

IDEOLOGICAL AND METAPHYSICAL TENSIONS IN TURGUT UYAR'S POETRY IN THE 1960S

Ayçiçek, Burak

Master Degree Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Secaattin Tural

July, 2022, 83 Pages.

This thesis examines the ideological and metaphysical tensions in the poems written by Turgut Uyar, one of the İkinci Yeni poets, in the 1960s. The fact that the İkinci Yeni poem was subjected to many negative criticisms in the 1960s constitutes the historical basis of the mentioned tensions. In these years, the hope of savior and the desire for agency, seen as a result of the ideological and metaphysical tensions in Uyar's poetry, is the main thesis of the study. The transcendent self-created in Uyar's poetry, which wants to create a unique ideological attitude with the understanding of Aesthetic Modernism, shapes the hope of savior and the desire for agency. In this respect, it is seen that the desire for agency that will shape history in poems where there is a voice waiting for a savior, has a prominent place in the poetry of Uyar in the 1960s.

Keywords: Turgut Uyar, İkinci Yeni, 1960s, ideology, metaphysics, desire for agency, hope of savior.

İÇİNDEKİLER

İMZA SAYFASI.....	II
ÖN SÖZ.....	III
TEŞEKKÜR.....	V
ÖZ	VI
ABSTRACT	VII
İÇİNDEKİLER.....	VIII
1. GİRİŞ.....	1
1.1. İDEOLOJİ VE METAFİZİK İÇİN BİR DEĞERLENDİRME	3
1.2. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E İDEOLOJİK VE METAFİZİK GERİLİMLERE GENEL BİR BAKIŞ.....	6
BÖLÜM I	11
İKİNCİ YENİ VE 1960'LAR MERKEZİNDE BAZI TEMEL TARTIŞMLAR	11
1.1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNE GENEL BİR BAKIŞ	11
1.1.1. Modernist Bir Şiir Olarak İkinci Yeni	13
1.2. TÜRKİYE CUMHURİYETİ İÇİN YENİ BİR DÖNEM: 60'LARIN GETİRDİĞİ.....	17
1.3. 1960'LAR VE İKİNCİ YENİ.....	21
1.4. MODERNİST SANATIN İDEOLOJİSİ.....	24
BÖLÜM II.....	30
TURGUT UYAR VE ŞİİRİ.....	30
2.1. TURGUT UYAR VE İLK DÖNEM ŞİİRLERİ	30
2.2. <i>DÜNYANIN EN GÜZEL ARABİSTANI</i>	31
2.3. TURGUT UYAR ŞİİRİ VE 1960'LAR.....	34
2.4. KURTARICI BEKLEYEN ŞİİR VE FAİLLİK ARZUSU	36

BÖLÜM III	41
1960’LARDA TURGUT UYAR ŞİİRİNİN GERİLİMLERİ.....	41
3.1. GERİLİMİN KIYISINDA YAHUT AREFESİNDE: <i>TÜTÜNLER ISLAK</i>	41
3.1.1. Aşkın Bir Benlik: “Ay Ölür Yılgınlıktan”	44
3.2. YENİ BİR EŞİK: <i>HER PAZARTESİ</i>.....	46
3.2.1. “Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir”	50
3.2.2. “Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma”	53
3.3. 1960’LARDAKİ DEĞİŞİMİN SON DURAĞI: <i>DİVAN</i>.....	58
3.3.1 <i>Divan</i> ve Kemal Tahir	58
3.3.2. <i>Divan</i>’ın Gerilimleri	60
SONUÇ.....	64
KAYNAKÇA	67

1. GİRİŞ

Turgut Uyar şiiri *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959) ile birlikte köklü bir değişim yaşamış ve İkinci Yeni şiirine dahil olmuştur. Ancak Uyar şiirindeki değişim burada nihayete ermemiştir. Zira 1960'lı yıllarda yayınladığı *Tütünler Islak* (1962) ve *Her Pazartesi* (1968) ve 1960'lı yılların sonunda yazmaya başladığı *Divan* (1970) kitaplarına bakıldığında dil ve içerik düzeyinde arayışlar ve değişimler gözden kaçmayacak düzeydedir. Bu arayış ve değişimlerin temelinde şairin yaşadığı (60'lı yılların ruhuna uygun olarak) ideolojik gerilimler yer almaktadır. Ancak gerilimi Uyar şiiri odağında ideoloji ile kısıtlamak pek mümkün değildir çünkü 1960'lı yıllarda ürettiği şiirlere bakıldığında, Uyar şiirinin “metafizik gerilim” olarak tanımlanabilecek bir vechesi de mevcuttur. 1960'lı yılların önemi burada ortaya çıkmaktadır zira bu dönem, birçok açıdan her iki gerilimin tırmanıp birleştiği, bir tarihsel hat oluşturmaktadır. Dolayısıyla, Turgut Uyar şiirini değerlendirmek için 1960 darbesinin akabinde görülen bazı temel meselelere değinmek önem arz etmektedir. Yükselişe geçen sosyalist hareketler, bir Türkiye gerçeği haline gelen İslami muhafazakâr toplum ve tüm bunlara bağlı olarak gerçekleşen sosyal ve kültürel değişimler söz konusu temel meseleler içerisinde başat bir yerde durmaktadır. Bu başatlığın nedeni ise, tüm bu meselelerin dinamik bir etki ile 1960'lardaki ideolojik ve metafizik gerilimi ortaya çıkarmasıdır.

Tanzimat sonrasında, batılılaşma etkisinde insana, topluma, tarihe bakışta yaşanan değişimler, birtakım metafizik sancılara sebep olmuştur. Daha açık bir ifadeyle, yaşanan bu değişimler yeni anlama biçimleri üretmiş ve bu anlama biçimleri eski kavrayışlar ile mezc olup arafta kalmış bir toplumsal ve kültürel yapıyı doğurmuştur.¹

¹ İranlı düşünür Daryush Shayegan *Yaralı Bilinç* ve *Melez Bilinç* adlı kitaplarında, köklü geleneklere sahip milletlerin modernleşme tecrübesini sancılı geçirdiğini ve bu sancının “kültürel şizofreniye” dönüştüğünü göstermiştir. Zikredilen arafta kalmışlık bu bağlam dahilinde bir yere oturmaktadır. Ayrıca, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (2020) dile getirdiği “Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar” (s.104) ifadesi de bu noktada önem arz etmektedir.

Üstelik tüm bu gerilimler nihayete ermek şöyle dursun, Tanzimat'tan 1960'lara uzanan süreçte yeni gerilim hatları bularak büyümüş ve daha da girift bir hal almıştır.

1960'ları, Turgut Uyar şiirini ve bu şiirin dahil olduğu İkinci Yeni'yi, ideoloji ve metafizik üzerinden okumak için belli bir kuramsal çerçevenin gerekliliği söz konusudur. Bu noktada, tek bir kurama bağlı kalmak yeterli olmayacaktır. Dolayısıyla, muhtelif düşünürlerden ve tartışmalardan istifade ederek katmanlı bir teorik arka plan çıkarmak gerekmektedir. Bu doğrultuda, romantik şiirin açtığı yoldan; Nietzsche'den Kierkegaard'a, Theodor Adorno'dan Walter Benjamin'e farklı isimlerden istifade ederek bir kuramsal çerçeve geliştirmek; Turgut Uyar, İkinci Yeni ve 1960'lar bağlamında karşılaşılan tartışma ve sorunları çözümlemeye yardımcı olacaktır. Zikredilen bu kuramsal çerçevede, Walter Benjamin'in mesianizm tanımını ve Theodor Adorno'nun modernist sanatın ve bilhassa şiirin ideolojik veçhesi etrafında geliştirdiği düşünceleri daha özel bir yere konumlandırmak mümkündür. Zira bu isimler İkinci Yeni ve Turgut Uyar şiirini ideoloji ve metafizik etrafında değerlendirme noktasında işlevsel bir zemin sunmaktadır. İkinci Yeni şiirine dahil olduktan sonra modernist sanat anlayışına uygun bir dille yazdığı şiirlerinde Turgut Uyar'ın aynı zamanda sosyalizmden yana bir tavır takınmak istediği 1960'larda yayınlanan şiirlerine yakından bakıldığında fark edilecektir. Ancak bu ideolojik konumlanış dışında Uyar şiirinin yer yer destansı bir tonda, kurtarıcı bekleyen bir edayla kurulduğu da gözden kaçmayacak düzeydedir. Uyar şiirinin bu iki veçhesi, onun şiirini ve bu şiirin etrafında gelişen tartışmaları Adorno ve Benjamin'den istifade ederek değerlendirmeyi daha mümkün hale getirmektedir.

Tarihsel ve kuramsal çerçevenin akabinde, 1960'lardaki Uyar şiiri dikkatlice okunulacak olursa, ideolojik ve metafizik gerilimlerin, bu şiirde "faillik arzusu" ve "kurtarıcı umudu" ile birlikte vücut bulduğu görülecektir. Bu husus değişimi ve arayışı kurucu unsur kabul eden Uyar şiirinin, bilhassa 1960'lı yıllar özelinde nasıl bir anlam dünyasına sahip olduğunu gösterir mahiyettedir.

1.1. İDEOLOJİ VE METAFİZİK İÇİN BİR DEĞERLENDİRME

İdeoloji ve metafizik kavramları için bir değerlendirme yapmak elzemdir. Tanımdan ziyade değerlendirme ifadesi kavramların sabit anlamları olmamasından kaynaklanmaktadır. Ancak yine de bir tanımlama gereksinimi söz konusudur. Terry Eagleton (2020) ideoloji kavramının muğlaklığını bu kavrama yapılan farklı tanımları sıralamak sureti ile göstermiştir. (s.18). Dolayısıyla ortada anlamlar kümesi vardır ve çeşitli anlamlar içerisinde; "belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi; özneye belirli bir konum sunan şey, içinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam; özdeşlik düşüncesi" (s.18) tanımları bilhassa Turgut Uyar şiiri bağlamında dayanak oluşturabilecek hüviyete sahiptir. Bahsi geçen tanımlara yakından bakıldığında, ideolojinin aidiyetlik ve toplumsal varlığa dair bir öz arayışı etrafında şekillendiği söylenebilir. Metafizik de bu minvalde benzeri bir role sahiptir. Yani metafizik de tıpkı ideoloji gibi aidiyetlik ve öz arayışı etrafında değerlendirilebilecek bir olgudur. Ancak bu arayış benliğin belli hakikatlere ulaşma istek ve arzusu olarak zuhur etmektedir.

Metafizik tıpkı ideoloji gibi farklı anlam kümelerine sahiptir. Ancak tüm bu anlam çokluğu içerisinde "Metafizik pek çok filozof tarafından, nihayet 'ilk ilkelere ya da nihai ve çürütülemez hakikatlere ilişkin araştırma' olarak tanımlanmıştır." (Cevizci, 2007, s. 99). Metafizik tartışmasını bir bağlama oturtmak için bu kısa tanımla iktifa etmek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla, meseleyi biraz olsun derinleştirmek gerekmektedir. Felsefe tarihine bakıldığında, Popkin'nin (2001) gösterdiği gibi Antik Yunan'da Sokrates öncesi dönemden başlamak suretiyle metafiziğin bir sorun olarak belirdiği görülmektedir. Ancak metafiziğin başlı başına bir disiplin olarak ortaya çıkmasını sağlayan kişi Aristoteles'tir. (s.121-149). Genel çerçevesi ile bakıldığında, evrene, varlığa, tanrıya, yaşama, ölüme dair soruların sorulduğu ve bütün bu olguların künhüne varılmak istenen bir disiplin olarak zuhur etmektedir metafizik. Ancak bu disiplinin insanlığın düşünme biçimini etkileyen epistemolojik değişim ve kopuşlardan bağımsız düşünülmesinin mümkün olmadığı ifade edilebilir. Bu doğrultuda aydınlanmanın ve akabinde modernliğin metafiziğe bakışta ve yaklaşımda belli başlı değişimleri beraberinde getirdiği görülmektedir. Felsefe tarihçisi Alfred

Weber (2014), aydınlanmayla birlikte metafiziğe yaklaşımın nasıl değiştiğini göstermek adına, 17. yy. ile 20.yy. arasını “eleştiri çağı” olarak tasnif etmektedir. (s.277). Bilhassa pozitivistimin ortaya çıkmasıyla metafiziğe karşı bir yaklaşımın belirdiği görülmektedir zira “pozitivistimin ana iddiası metafiziğin hiçbir değeri olmadığıdır.” (Şulul, 2003, s.67). Aydınlanmanın ve modernliğin metafiziğe etkisi bağlamında Nietzsche’nin (2007) “Tanrı öldü” (s.13) ifadesi dikkate değerdir çünkü bu ifade geçmişte metafiziğin asli unsuru olan Tanrı’nın modernlikle birlikte yok olduğunun ilanıdır. Dolayısıyla, modernlikle birlikte “Tanrısız bir dünyada” metafizik yapmak gibi bir durumla karşılaşmaktadır. Gelineen noktada metafiziğe dair daha geniş bir çerçeve çizmeye kalkışmak bu çalışmanın kapsam ve iddiasını aşacaktır. Bu doğrultuda, metafiziği ideolojiyle birlikte değerlendirebilmeyi mümkün kılacak bir kulvarda hareket etmek anlamlı olacaktır. Burada, metafizik gibi kökenleri çok eskilere uzanan bir disiplinle ideoloji gibi varlığını 19.yy’e borçlu olan yeni bir olguyu bir arada değerlendirmenin anakronik bir okumaya yol açabileceği söylenebilir. Ancak modernliğin getirdiği yeni anlam dünyasında bu iki olgunun iç içe geçen gerilim hatları oluşturduğu gözlemlenmektedir. Marksist literatür içerisinde karşılaşılan bazı tartışma ve konumlanışlar bu iç içe geçmişliği okuyabilecek farklı pencereler açması bakımından mühim bir yerde durmaktadır. Üstelik bu pencereler, Uyar şiirinde karşılaşılan kurtarıcı umuduyla paralel düşünülebilecek bir kavram çeşitliliği sunma potansiyeline de sahiptir.

Marshall Berman (2017) “Modern olmak, Marx’ın deyişiyle ‘katı olan her şeyin buharlaştığı’ bir evrenin parçası olmaktır” (s.27) der. Bu evrende, metafiziğin konusu olarak din, kutsallık, aşkınlık, öz, hakikat gibi temel unsurların da buharlaştığı söylenebilir. Ancak zikredilen buharlaşma her daim olumlu karşılanmamaktadır. Bu noktadaysa ideoloji ve metafiziğin iç içe geçmişliği bahsine girilebilir. Özellikle Yahudi ve Hristiyan öğretilerine sahip toplumlarda, ideolojik hareketlerin tesiriyle ortaya çıkan eskatolojik beklentiler burada verilebilecek ilk örneklerden biridir. Eskatoloji bahsinde kurucu bir yerde Rudolf Bultman (2006), eskatolojiyi tarihin sonu ve bu sonun bir parçası olan Mesih anlayışları üzerinden ayrıntılı bir şekilde okumaktadır. (s.9-59). Dolayısıyla eskatoloji sadece modern zamanlara ait bir mevzu değildir. Ancak modern dönemde eskatolojik beklentilere bakıldığında sol yahut sağ fark etmeksizin ideolojik hareketlerle paralel seyreden bir artıştan söz etmek

mümkündür. “Kurtuluş Teolojisi” bu noktada işlevsel bir öneme sahiptir. Christopher Rowland’ın (2011) editörlüğünde hazırlanmış *Kurtuluş Teolojisi* adlı kitap incelendiğinde görülecektir ki 1960’ların sonunda Latin Amerika’da ortaya çıkan “Kurtuluş Teolojisi” anlayışı sosyalizmle Hristiyanlığı birleştirmeye dönük bir tavır benimsemiş ve halkların kurtuluşunu, Hristiyan metafiziği ile sosyalizm öğretisinin sentezinde aramıştır. İdeoloji ve metafiziğin iç içe geçtiği böylesi anlayışlarda, ideolojinin temel taşlarından olan insan ve toplumun aşkın bir yerde konumlandırıldığı görülmektedir. Ezilmiş halkların tanrısal bir edimle hak araması gerekliliği, söz konusu aşkınlığın sol literatür içerisinde değerlendirilmesini sağlamaktadır. Ernst Bloch’un “insan yüzlü aşkınlık” (aktaran Bora, 2007, 150) ifadesi bu yargıyı güçlendirmektedir. Zira Bloch ideoloji ile metafiziğin iç içe geçmişliği bahsinde en fazla başvurulan isimlerden biridir. Bloch’un sosyalizm ile Hristiyan, Yahudi ve İslam metafiziğini bir arada düşünmeye çalışması (Bora, 2013, s.173-190) bu doğrultuda anlamlı bir örnektir. Tüm bu örnekler göz önünde bulundurulduğunda sol içerisinde metafizik-dinsel bir terminolojiden hareketle insana aşkın anlamlar yüklendiği görülmektedir. Aşkın anlamlarla donanmış bu yeni insan(lar), mesiyenik bir potansiyeli özsel olarak taşımak suretiyle tarihin seyrini değiştirecek kurucu bir faile dönüşmektedir. “Katı olan her şeyin buharlaştığı” bir düzlemde, kutsal olanla, aşkınlıkla kurulan bu ilişkiye yakından bakıldığında modernlik öncesinde katı olarak bulunan kavram ve sistemlerin (din, aşkınlık, kutsallık, tanrı, mesih...) modernlikle birlikte ve ideolojinin etkisiyle yeniden formüle edildiği görülmektedir.

İdeoloji ve metafiziğin iç içe geçerek bir gerilim hattı oluşturması, Türkiye özelinde de karşılık bulan bir durumdur. Örneğin 1960’lı yıllarda Hikmet Kıvılcımlı, Türkiye soluyla İslam metafiziğinin ve öğretilerinin sentezinden oluşan bir düşünsel sistem kurmaya çalışmıştır.² İdeoloji ve metafiziğin sentezi bağlamında sunulan örneklerle, Turgut Uyar’ın 1960’lı yıllarda ürettiği şiirler arasında bir paralellik olduğu söylenebilir. Nitekim Uyar şiiri bu dönemde sosyalimin etkisindedir ancak bu etki şiirde bir kurtarıcı umudu ve aşkın benlik idealiyle birleşmektedir. Dolayısıyla Uyar şiiri de ideoloji ve metafiziğin iç içe geçmişliği bahsinde değerlendirilebilir. Üstelik modernleşen Türk edebiyatında bu iç içe olma halinin getirdiği gerilimlerle

² Ayrıntılı bir okuma için Hikmet Kıvılcımlı’nın (2008) *Metafizik Sosyolojiler* adlı eserine bakılabilir.

karşılaşıldığı da söylenebilir. Zira, modernleşmeyle beraber gelen epistemolojiyle eski epistemoloji arasında sıkışmışlık, Türk düşünce ve edebiyat dünyasının karakteristik özellikleri arasındadır ve ideolojiyle metafiziğin bir arada kurduğu gerilimler bu minvalde okunmaya açıktır.

1.2. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E İDEOLOJİK VE METAFİZİK GERİLİMLERE GENEL BİR BAKIŞ.

Osmanlı'da ilk kez 18. asırda III. Selim ile başlayan ve bir dizi yenileşme (askerî, idari, toplumsal ıslahatlar) hamlesiyle ilerleyen modernleşme hareketi, Osmanlı son dönemine kadar hızını arttırarak yoluna devam etmiş ve oradan Cumhuriyet'e uzanmıştır. Edebiyat özelinde bakıldığında ise Osmanlı modernleşmesi içerisinde dönüm noktası olan Tanzimat'ın kilit bir rol oynadığı ve 19. yy. edebiyatını kendi adıyla dönemselleştirdiği görülmektedir.

19. yy'nin bilhassa ikinci yarısından itibaren yeni bir yola giren Türk edebiyatında, ideoloji ve metafizik birlikte değerlendirilebilir nitelikte olgulardır. Nitekim bu iki temel unsur modernleşen edebiyatın gerilim hatlarında yer almaktadır. Bu minvalde, gelenekten uzaklaşma ve yeni bir anlam dünyasına adım atma noktasında Batılılaşma önemli ve belirleyici bir olgudur. Çünkü Batılılaşma, 19. yy'nin kurucu unsurlarından “Tanzimat'ın en önemli siyasi projesi” olup “edebiyata da yansı[mıştır] (Parla, 2009, s. 223). Öyle ki bu proje edebiyatta bir yandan başta şiir olmak üzere geleneği olan edebî türleri dönüştürmüş diğer yandan da roman gibi yeni edebî türleri Türk edebiyatı sahnesine taşımıştır. Tüm bu süreç hayli sancılı bir anlamlandırma, tanımlama sorunu doğurmuştur. Nitekim, iki farklı geleneğin; dünya ve insan kavrayışı farklı iki epistemolojinin arasında sıkışmış halde düşünmek ve kalem oynatmak zorunda kalan bir fikir ve edebiyat insanları zümresi ortaya çıkmıştır. Üstelik bu arada kalmışlığın yanında gelişmiş Batı karşısında “onarılmaz bir geç kalmışlık duygusuyla birlikte gelen bir denksizlik” (Koçak, 2009 s.371) duygusu da dikkate alınması gereken bir husustur.³ Bu duygunun ve genel olarak arada kalmışlığın derinlerine inildiğinde ise aslında bir kaybın izine rastlanılmaktadır. Bir zamanlar tarihin önemli faillerinden olan

³ Tüm bu hususlar aslında birer travma olarak Tanzimat'tan Cumhuriyet'e miras kalmış ve etkisini bazen farklı formlarda da olsa sürekli hissettirmiştir.

bir yapının izidir bu. Geçmişte muktedir olan bir imparatorluk can çekişmeye başlamış ve failliğini yitirmiştir. Batılılaşma ise bu doğrultuda yeni bir faillik umudu olarak anlaşılabilir. Ancak bu umut can çekişen imparatorluğun bu halini kabullenen ve bu yapıya ait birçok unsuru reddetmeye meyilli bir umuttur. Batılılaşma her şeyden önce eldeki mevcut geleneğin ve kültürün “eski” olarak nitelendirildiği bir değişim sürecidir. Bu süreç ise “genel olarak ödünç alınan ‘yabancı’ unsurlar ile özgün yerli unsurların bir karışımıdır.” (Karpata, 2020, s.82). Her ne kadar Batılılaşma bir sentez ihtiyacını ortaya çıkarsa da “denksizlik” ve “geç kalmışlık” hisleri belli başlı kopuşlara neden olmuştur. Edebiyat ve özellikle şiir özelinde değerlendirildiğinde bu kopuş açıkça fark edilmektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar (2007) “eski” şiiri kendi tanımını olan “saray istiaresi” (s.26) kavramsallaştırmasıyla okumaktadır. Bu tanım eski şiirin alegorisini; saray ve padişahın temsiliyle açığa çıkan bir İslam metafiziği üzerinden açıklamaktadır. Söz konusu bu “eski” şiir,

nazarî ve estetik esaslarını İslâmî kültürden alarak meydana gelen ve özellikle örnek kabul ettiği Fars edebiyatının her yönden kuvvetli ve sürekli tesiri altında şekillenip belirgin örneklerini vermeye başladığı XIII. yüzyıl sonlarından XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar, bünyesini sarsıcı ve zayıflatıcı bir tepki ve değişikliğe uğramadan Arapça-Farsça kelimelerin geniş ölçüde yer aldığı bir dille varlığını altı asır sürdürmüş bir edebiyat geleneğidir.(Akün, 2014, s.15).

Varlığını altı asır sürdüren ve sonradan Divan Edebiyatı olarak tanımlanmaya başlayan bu gelenek, Tanzimat edebiyatı kurucu isimleri (Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal) tarafından ilk başta “Eşar-ı Kadim” tamlaması ile adlandırılmıştır ki bu adlandırma da geleneği terk edişin ilk göstergelerindendir. Bu noktada eski edebiyata dair terk edilen hususlardan birinin de İslam metafiziği ile şekillenen saray istiaresi olduğu söylenebilir. Unutulmaması gereken hususlardan biri de bu yıllarda sarayın ve tabii olarak padişahın mutlak gücünü zaten yitirmiş olduğudur. Ancak buna rağmen zikredilen terk ediş mutlak bir terk ediş değildir ve Türk modernleşmesinin temel hususiyetlerinden arafta kalmışlık hali burada da kendini göstermektedir. Nitekim eskinin ve yeninin, dünyayı, insanı ve sair birçok meseleyi kavrayış biçimine taban tabana zıt epistemolojik farklılıklar söz konusudur. Dönemin kalemleri de bu ikisi

arasına sıkışmış vaziyettedir. Bu sıkışmışlık hali içerisinde “mutlak metnin arkasında duran bir baba otoritesinden yoksun bulunmak, Tanzimat düşünürleri için oldukça tedirgin edici” (Parla, 2016, s.28) bir durumdur. Kuran-ı Kerim’in “teminatını” saray ve saraydaki baba figürü olan padişah olarak görmek farklı disiplinlerdeki tartışmalara bakılmasını gerektirecek bir şerhe kapı aralayacaktır ancak güç kaybeden sarayın baba olarak alegorisi önemli bir meseledir. Nitekim otorite ve baba arasında kurulan ilişki bağlamında “baba” konumunda olan sarayın ve padişahın kaybettiği gücün Tanzimat yazarları için tesiri büyüktür. Özellikle Tanzimat romanlarına yakından bakıldığında bu alegorinin sahiciliği daha açık bir hale gelmektedir. Namık Kemal’den Ahmet Mithat’a oradan Rezaizade Mahmut Ekrem’e roman türünde eser vermiş Tanzimat yazarlarının bu metinlerine yakından bakıldığında; babasını kaybettikten sonra her türlü “kötü” tesire açık karakterlerin (oğulların) varlığı gözden kaçmamaktadır. Bu durumu Şerif Mardin (2017) “Bihruz Bey sendromu” (s.76) olarak nitelemektedir. Bu sendrom basitçe ifade etmek gerekirse Tanzimat sonrası Batılılaşma hamlesinde aşırıya kaçılan bir kimlik değiştirme talebi dolayısıyla ortaya çıkmaktadır. Bu talep ise “züppelik” olarak tanımlanan bir durumu ortaya çıkarmaktadır. “Züppe aslında taklit eden değil, taklidi aşırıya vardiRANDIR; ödünç alan değil, ödünç alırken ölçüyü kaçıRANDIR” (Gürbilek, 2016, s.105). Bu tespitlerin ışığında, arada kalmış Tanzimat yazarlarının önemli bir kısmının itidalli bir Batılılaşma fikrini savunduğunu ve eski gelenekle harmanlanmış ahlak anlayışından komple vazgeçilmemesi gerektiğini vurguladıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca söz konusu itidalli tutum içerisinde, Secaattin Tural’ın (2003) belirttiği üzere “Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa gibi Tanzimat aydınlarının dinle aklı, batı ile İslâmiyeti uzlaştırmaya” (s.43) çabaladıkları görülmektedir. Bu çabanın merkezinde dinin yer almasıysa metafizik gerilimin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Ancak, yine Tural’ın gösterdiği üzere bu dönemde dinsel kavramlar dünyevileştirilmiş ve aydınlar için temel amaç toplumun ihyası olmuştur yani edebiyat bir araç olarak kullanılmak istenmiştir (s.41-42). Mehmet Kaplan’ın (1998) Namık Kemal şiiri özelinde kullandığı “Cemiyet mistisizmi” (s.43) kavramsallaştırmasına bu noktada değinilebilir. “Cemiyet mistisizmi, din mistisizmi gibi, bazı ulvi kıymetler yolunda ferden kendisini feda etmesi olarak tarif edilebilir” (s.43). Cemiyete ve cemiyetin ihyası için çalışan ferde yüklenen böylesi anlamlar ideoloji ve metafiziğin etkisiyle ortaya çıkmış gerilimler

noktasında anlamlı bir örnektir. Tüm bu örnek ve alıntılar göz önünde bulundurulduğunda ideolojiyle birlikte dinsel-metafizik alanın yeniden formüle edildiği sonucuna varılabilir.

Batılılaşma dışında Osmanlı modernleşmesi sürecinde Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük ideolojileri ile karşılaşıldığı malumdur. Türkçülük ideolojisinin epik bir tonda Türklüğe atfettiği kutsal değerler yahut İslamcılık ideolojisinin “geri kaldığına” inanılan bir coğrafyanın kalkınmasında İslam metafiziğinin rol alması gerektiği yönündeki eğilimi ideoloji ve metafiziğin iç içe geçmişliğine örnek gösterilebilir. Türk modernleşmesi sürecinde değinilen ideolojilerin metafizik gerilimlerle iç içe geçmiş bir şekilde vücut bulmasında, İslam metafiziği ve öğretilerinin baskınlığı kurucu bir yerde durmaktadır. İmparatorluk çatısı altında incelendiğinde, bu durumun yarattığı arada kalmışlığın izleri Tanzimat’la birlikte gelişen edebiyat içerisinde tespit edilebilmektedir. Ancak bu çalışmanın odağında yer alan Turgut Uyar şiirine ve İkinci Yeni’ye gelirken İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e geçmek faydalı olacaktır.

Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı’dan devralınan modernleşmeyi en başta Osmanlı’yı sona erdirip bir ulus devlet kurmak suretiyle bambaşka bir boyuta taşımıştır. Kurulan yeni devletse bir dizi inkılapla modernleşme projesini devam ettirmiştir. Genel olarak edebiyat ve özel olarak şiir bu projenin bir parçası olmuştur. 1923 ile birlikte ortaya çıkan uluslaşma sürecinde edebiyat yeni rejimin, Althusser’in (2010) tanımıyla kültürel bir ideolojik aygıtına dönüşmüştür. (s.169). Bu noktada edebiyatta, Tanzimat’tan itibaren varlık gösteren didaktik sesin hâlâ hayatta olduğu görülmektedir. Ancak bu defa, elitler eliyle karar verilmiş bir sisteme kitlelerin intibakı söz konusudur. Dolayısıyla, gerçekleştirilen inkılapların aktarılmasında edebiyat bir araç olarak kullanılmaktadır. Daha açık ifade etmek gerekirse, bu dönemde devlet aygıtı “yazarları ikna ve teşvik suretiyle devrimlerin halka ulaştırılması; köhnemiş Osmanlı zihniyeti, sanatı, dünya görüşü yerine zinde, akılcı, pozitivist fikirlerin benimsetilmesi” (Okay, 2020, s.203) şeklinde bir politika belirlemiştir. Bu minvalde devlet “milletin hikâyesini anlatan metinlerden oluşan bir toplam olarak edebiyat kanonu” (Jusdanis, 1998, s.79) yaratma ihtiyacı hissetmiştir. Bu zaviyeden bakınca, ideolojik tutum açıktır. Metafizik bağlamında ise yeni sistemin din karşısındaki tutumuna paralel olarak görülen akıl ve bilim vurgusunun edebiyatta yer bulması örnek gösterilebilir. Ancak akla ve bilime önem vererek yola koyulan yeni devlette aşkınlık,

yücelik gibi metafiziğe özgü konulardan tamamen vazgeçilemediği görülmektedir. Döneme şiir özelinde bakıldığında antolojiler oluşturacak kadar yoğun Atatürk şiirleri ile karşılaşılması bu noktada mühim bir örnektir. Yeni ulusun kurucu ismine yazılan şiirlere bakıldığında “Atatürk” peygamberâne bir Atatürk’tür yani aşkın bir figürdür. Dolayısıyla ideolojik bir konumlanış metafiziğin konusu olan kavramlarla yerini pekiştirmektedir. Son olarak bu dönemde hem ideolojinin hem de metafiziğin konusu olarak okunabilecek dil ve tarih tezleri önemli hususlardır. Bu tezler en temelde kurulan yeni ulusu tarihin kurucu yegâne faili olarak konumlandırmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla, bir önceki asırda kaybedildiği fark edilen failliğin yeniden ama farklı bir şekilde kurulmaya çalışılması söz konusudur. Başka bir ifadeyle, kurulan yeni ulus aşkın bir şekilde tanımlanmak sureti ile insanlık tarihinin ve insan dillerinin başlatıcı unsuru olarak kodlanmak istenmiştir. Edebiyat ve özel olarak şiir bu girişimin pek tabii bir parçası yahut aracıdır.

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar çıkarılmaya çalışılan bu çerçeveye yakından bakıldığında ideoloji ve metafiziğin birleşmesiyle oluşan gerilimlerin merkezî bir rolde olduğu görülmektedir. Modernleşmenin tesiri ile ortaya çıkan tarihsel gecikmişliğin beraberinde getirdiği arafta kalmışlık bu noktada; öz arayışı, anlam karmaşası gibi meselelerle daha da girift bir hal almıştır. Hususen şiir ve genel olarak edebiyat, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e ve sonrasına uzanan süreçte “bir takım denemeler, arayışlar ve teklifler” (Karakoç, 2016, s.12) ve tüm bu gerilimlerle bir yol tutturmuştur.

BÖLÜM I

İKİNCİ YENİ VE 1960'LAR MERKEZİNDE BAZI TEMEL TARTIŞMLAR

1.1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNE GENEL BİR BAKIŞ

Modern Türk şiirinin yapıtaşlarından olan İkinci Yeni, tarihsel olarak 1950'li yılların başlarında muhtelif dergilerde şiirlerini yayınlamaya başlayan⁴ Mülkiyeli genç şairler, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç'un öncülüğünde ortaya çıkmış bir harekettir. Zikredilen üç ismin dışında, Edip Cansever, Turgut Uyar ve İlhan Berk sonradan dahil oldukları bu şiirin öncüsü konumundadır. Her ne kadar 50'li yılların başında doğmuş olsa da bu şiirin bir isme sahip olması zaman almıştır. Neticede “Muzaffer Erdost'un 19 Ağustos 1956 tarihli Son Havadis' teki 'İkinci Yeni' başlıklı yazısı” (Karaca, 2019, s.89) ile bu hareket isimlendirilmiştir. 1950'lerin başında doğan, ortasında tartışma konusu olmaya başlayan İkinci Yeni; 50'lerin sonuna doğru sesini daha da gürleştirmiştir zira 1957'de *Yerçekimli Karanfil* ile Edip Cansever, 1958'de *Galile Denizi* ile İlhan Berk ve 1959'da *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile Turgut Uyar, eski şiir anlayışlarını terk ederek İkinci Yeni şiirine dahil olmuşlardır.⁵ Bu isimlerin eklenmesiyle İkinci Yeni şiirinin temeli tam anlamıyla oluşmuştur.

İkinci Yeni şiirinin tarihselleştirilmesi noktasında görülen zorluğun yanında akımın şairlerinin bu şiir içerisinde nasıl değerlendirileceği gibi bir zorluktan da söz etmek gerekmektedir. Özellikle Sezai Karakoç'un Müslüman kimliği ve bu kimliğin yansımalarının gözlemlendiği şiiri bu noktada ilk bakışta kafa karıştırıcı bir durum

⁴ İlk örnekler Cemal Süreya ve Sezai Karakoç tarafından *Mülkiye* dergisinde verilmiştir. Ancak akıma sonradan katılan şairlerle birlikte, İkinci Yeni'nin 1950'lerin sonuna kadar kalesi konumunda olan dergi *Pazar Postası*'dır. *Pazar Postası* dışında, *Türk Dili* dergisi de İkinci Yeni için önemli bir mecradır.

⁵ Burada bir şerh düşmek gerekmektedir zira zikredilen tarihler bu şairlerin kitaplarını yayınladıkları tarihlerdir ancak mezkur şairlerin İkinci Yeni şiirine uygun tarzda şiirlerine bu tarihlerden önce özellikle *Pazar Postası*'nda rastlanılmaktadır.

olarak yorumlanabilir. Zira, akımın kurucu diğer şairlerinde inanç-itikat düzeyinde dini herhangi bir bağlılığa rastlanılmamaktadır. Böylelikle, ortak bir şiirsel tavır geliştiren bu isimler için zikredilen bu hususun, İkinci Yeni'ye dair asli bir mesele olmadığı sonucuna rahatlıkla varılabilir. Buradan hareketle İkinci Yeni şairlerini ortak estetik tavır dışında bir kümede değerlendirmenin her daim mümkün olmadığı söylenebilir. Bu tavır ise en temelde kendinden önceki şiir anlayışlarını içerik ve biçim düzeyinde reddederek varlık göstermeye başlayan bir şiir ile edebiyat sahnesinde karşılık bulmuştur.⁶ Bu minvalde, Eser Gürson'un (aktaran Dayanç, 2020) tespitleri dikkat çekicidir: "Bağlandıkları ortak bir 'poetika' olmayan, ama çağdaş duyarlığın da birliğinde getirdiği birçok ortak yanla, bir önceki şiirden ayrılan bir bölük şairin getirdiği değişik bir yoğun hava." (s.27). Yorumu yakından bakıldığında, İkinci Yeni şiirinin nasıl tanımlanacağı konusunda bir kafa karışıklığı olduğu görülmektedir ve bu karışıklık bilhassa akımın şairleri bağlamında yeniden düşünüldüğünde şaşırtıcı değildir. Ancak yorumlar genel olarak bu akımın "değişik bir hava" ile bir estetik tavır noktasında ortaklaştığını da gösterir mahiyettedir. Dolayısıyla kafa karışıklığı bu tavrı benimseyen insanların çeşitliliği bağlamında ortaya çıkmaktadır.

Tarihi, şahsiyetleri, ismi ve tanımlanması konusunda bile birçok tartışmaya kapı aralama potansiyeline sahip olan İkinci Yeni şiiri; etrafında dönen tartışmalar, ideoloji dolayımında maruz kaldığı "saldırıları", biçim ve içerik düzeyindeki tavrı dolayısıyla zor ve bir o kadar da velut bir inceleme alanı sunmaktadır.

⁶ Türk edebiyatı bağlamında, öncülleri reddetme meselesi İkinci Yeni şiirine has değildir zira Tanzimat şiiri bile aslında kendi öncülünü (eski şiiri) kıymetsizleştirerek varlık bulmuştur. Bunun dışında yine birçok edebiyat akımı benzeri bir tavrı sergilemiştir. Örneğin Garip şiiri de benzeri bir motivasyona sahiptir. Bu noktada, Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi* kitabı teorik bir okuma için işlevsel öneme sahiptir. Bloom (2008) büyük şairlerin, şiirlerini kendi öncüllerini yanlış okuyarak yarattığını (s.47) ifade eder ve bu hususu kitap boyunca oğulun babayı aşma istenci üzerinden açıklar. Batı şiirinin kendi dinamikleri göz önünde bulundurulunca bu husus hayli ilginçtir ancak kendine özgü şiir ve modernleşme tecrübesine sahip "Türkiye" özelinde etkilenme ve "baba – oğul" ilişkisi karmaşık bir biçimde zuhur etmektedir. Nitekim Türk edebiyatı özelinde oğul konumunda olan şairlerin büyük çoğunluğu kendilerine "babasız" bir dünya yaratmayı ve öncüllerini yok saymayı tercih etmiştir. Bu durum İkinci Yeni tarihi bağlamında da girift bir haldedir zira İkinci Yeni ortaya çıktıktan sonra "baba" konumunda değerlendirilebilecek birçok şair (Melih Cevdet Anday ve Oktay Rıfat en belirgin örneklerdir) o güne kadar anıldıkları şiir anlayışını terk ederek İkinci Yeni ile anılmayı mümkün kılacak şiirler yazmışlardır. Bu noktada, Yalçın Armağan'ın (2021) "Melih Cevdet Anday'ın etkilenme arzusu ve kanon" yazısından Türk edebiyatında baba-oğul mevzusunun karmaşıklığını görmek için yararlanılabilir.

İkinci Yeni şiiri her şeyden önce Türk edebiyatında karşılaşılan iki büyük modernist atılımdan biridir.⁷ Bu zaviyeden bakılınca İkinci Yeni şiirinin özelliklerini tanımlarken kullanılan terminolojinin modernist edebiyatın tamamına teşmil edilecek bir yanı olduğu da gözden kaçmamaktadır dolayısıyla modernist bir edebiyat olarak İkinci Yeni'ye bakmak her iki meseleyi de açıklamaya imkân sunmaktadır. Şiir dilinin yakalanmak istenmesi, normatif olanın karşısında olmak, reel politik dilden uzak durmak gibi İkinci Yeni incelemelerinde ortaya konan tanımlar bu bağlam dahilinde kıymetlidir.

1.1.1. Modernist Bir Şiir Olarak İkinci Yeni

Modernist sanat yahut Estetik modernizm; “19. yüzyıl başında romantik filozoflarla başlayan, sanatın modernlik karşısında özerkleşme sürecini ifade eder. O nedenle estetik modernizm, ekonomik, endüstriyel, toplumsal, politik vb. modernizasyonla çatışır.” (Artun, 2021, s.11). Modernist sanatın romantik sanatla başlayan süreçte ortaya çıktığı ve geliştiği göz önüne alındığında, Romantik sanatın kurucu isimlerinden Novalis’in yaklaşımına bakmak faydalı olacaktır: “Sıradan şeylere yüksek bir anlam, alışılmışa gizemli bir itibar, bilinene bilinmeyenin onurunu, sonluya sonsuz bir görünüm vererek romantikleştiriyorum” (Aktaran Safranski, 2013, s.11). Romantik sanat için vazgeçilmez olan bu yaklaşım, pekala modernist sanat için de geçerlidir zira gerek dil gerekse de içerik düzeyinde alışkanlığın yıkılması modernist sanat ve özel olarak şiir bağlamında adeta poetik bir duruştur. Bu noktada, İkinci Yeni şairlerinden Cemal Süreya’nın (1961/2017) “Şiir Anayasaya Aykırıdır” başlıklı yazısında Novalis’e değinmek sureti ile “Şiir alışkanlıklara karşı bir yayılım ateşidir” (s.275) ifadelerine yer vermesi, modernist sanatın romantizmle birlikte ortaya çıkmış bir şiirsel yaklaşımı özümsemiş olduğunu göstermektedir. Ancak modernist sanat ile romantik sanat arasında bir ayrım yapmak kaçınılmazdır. Bu ayrımı ise modernist sanatın seyrini belirleyen Charles Baudelaire (2014) yapmaktadır: “Onlar [romantik sanatçılar] romantizmi dışarıda aradı oysa o ancak içeride bulunabilirdi” (s.96). Baudelaire’nin ifadelerinden anlaşılacağı üzere, o “romantik özü” yadsımamaktadır ancak farklılık bu özün doğada değil ancak “benlik”te bulanabileceği yönündedir. Bu öz ise hayatın karşısına sanatı koyan bir yaklaşımla kendini gösterir. Aradaki farkın daha iyi

⁷ Diğeri ise yine 1950’li yıllarda varlık göstermeye başlamış 50 Kuşağı öykücülüğüdür.

anlaşılabilmesi için Octavio Paz'ın (1997) romantikler ile Baudelaire arasındaki farkı nasıl açıkladığına bakılabilir: “Romantik kahraman özgürlük savaşçısına dönüşen ya da ıssız bir gölün kıyısında, yüce tefekkür içinde kaybolmuş... bir şairdir. Baudelaire'nin kahramanı şehre düşmüş bir melek[tir]; onun havı dökülmüş elbisesi şarap, yağ ve çamurla lekelenmiş[tir].” (s.45). Baudelaire'nin “kahramanı” ile belli bir uygunluk seviyesine gelen modernist sanatın benliğe ve bu benliğin gezindiği şehre yönelmiş olması önemlidir çünkü tüm çeşitliliğiyle modernlik tecrübesi etrafında şekillenmiş bir olgudur şehir ve modernlik ile hesaplaşma içerisinde olan modernist sanatın sesini şehirden yükseltmesi gayet tabidir. Ancak bu ses alışılmışın dışında, dil ve içerik düzeyinde bilinen kalıpları yıkan ve çoğu zaman “anlamsızlık” ile itham edilmeyi göze alan bir sestir. En nihayetinde bu ses modernlik ile hesaplaşma içerisinde olan ve modernlikle gelen alışkanlıkları, kurumları, sistemleri sorgulayan bir sestir. Bu ses bilhassa şiir düzeyinde değerlendirildiğinde ise, mezkur sesin sahibi olan şair, Kierkegaard'ın ifadeleri ile şöyle açıklanabilir: “... Şair kelimenin gücünü, başkalarının kelimeleştiremediği büyük sırları, kelimeye dökmeyeceği sudan bir sır karşılığında satın alır; çünkü, şair mürit değildir, o sırf şeytan gücüyle şeytan kovalar” (Kierkegaard, 2013, 86). Dolayısıyla, modernist sanat ve hususi olarak şiir, herhangi bir angajmanı reddeden, alışılmış birçok değer yargısının karşısında kimi zaman “şeytani” olarak yorumlanabilecek bir içeriğe başvurmaktan çekinmeyen bir özelliğe sahiptir. İsmet Özel'in (2016) ifadesiyle bu sanat varlığını “modern dünyada *assimilee* olmamaya borçludur” (s.68) yani temelde “direnc göstererek” var olan bir anlayışa sahiptir modernist sanat. Modernlik serüvenine geç başlayan Türkiye bağlamında bu anlayışla ortaklaşan bir sanatın, genel olarak, 1950'lerde doğduğu kabul edilmektedir.

İkinci Yeni, şiirine getirilen eleştirilerin başında “anlamsızlık” vurgusu vardır. Dahası İkinci Yeni şiirine getirilen bu eleştiri karşısında savunma pozisyonunda olan eleştirmenler bile anlaşılmaz vurgusuna karşı çıkmamaktadır. Örneğin Muzaffer Erdost (2015) “kısmen” savunduğu İkinci Yeni için “bir şey anlatmaz, bir şey söylemez” (s.31) ifadelerini kullanmaktadır. Bu örneğin yansısı İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk'in şiirden anlam talebi karşısındaki görüşü de değerlidir: “İyi şiir anlamla yola çıkmaya her zaman engeldir. Her şeyden önce bir şiirden düzyazıdan anladığımız anlamda bir anlam beklemek, ona öyle yaklaşmak şiirin doğasına aykırıdır.” (Berk, 2019, s.55). Görüldüğü üzere İlhan Berk, şiirde anlam aramanın

karşısında durmaktadır. Bu duruş ise modern Türk şiir tarihi dikkate alındığında İkinci Yeni şiiri ile doğrudan özdeş değildir. Nitekim şiirsel tavır noktasında İkinci Yeni şiiri ile en çok düşünülen Ahmet Haşim’de de benzeri bir duruş söz konusudur⁸. Onun şu meşhur ifadeleri bu noktada önemlidir: “Mana araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını râşe içinde bırakan kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek.” (Ahmet Haşim, 2019, s.10). Görüldüğü üzere Ahmet Haşim’in poetik tavrı da şiir ve anlam bağlamında ortaya çıkmış bir krizi çözmeye yöneliktir. Bu doğrultuda, şiir ve anlam sorununun bir miras gibi İkinci Yeni şiirinde de karşılık bulduğu açıktır ancak “anlam” mevzusu İkinci Yeni ve modernist sanat bağlamında İkinci Yeni şiirine özgü özellikler ve koşullar altında değerlendirilmelidir.

“Anlaşılmazlık” özellikle modernist sanat bağlamında değerlidir. Modernist bir sanat olarak İkinci Yeni özelinde anlaşılmazlığa sebep olan unsurlar ise bu noktada dil ve içerik düzeyinde ikiye ayrılabilir. Dil düzeyinde, İkinci Yeni şiirinin ilk bakışta gündelik dili kullandığı görülmektedir ancak bu dil “dil dışısal gerçeklikten kopar[ılarak]” (Kahraman, 2015, s.145) kendi içinde bir sistem olması suretiyle alışkanlıkları kırmaktadır ayrıca bu dil “anlamı hemen açık olmayan bir dil[dir]” (Koçak, 1990, s.27) ve bu hususlar modernist sanat bağlamında başat bir yerde durmaktadır. ⁹ Bu noktada İkinci Yeni şiiriyle de anılan¹⁰ “atonal müzik” özellikle alışkanlıkları kırmak bahsi etrafında bir örnek olarak değerlendirilebilir. Çünkü “bu müzikte alışılmış ses düzenini bozma önemli bir niteliktir” (Karaca, 2019, s.146). Ancak bu müziği değerli kılan ve İkinci Yeni ile anılmasını mümkün hale getiren tek özellik bu değildir. Bu müziğin kurucu figürlerinden Schörnberg’i değerlendiren Adorno, bu müziğin çağdaş piyasa koşullarına ve toplumsal alışkanlıklara da direndiğini (Adorno, 2019, s. 52-53) anlatmaktadır. Bu zaviyeden bakılınca, alışkanlıkları kırmayı poetikasının vazgeçilmez unsuru haline getiren İkinci Yeni’nin

⁸ Ahmet Haşim bu noktada en açık örneklerden birisidir ancak “anlamsızlık” ithamı modern Türk edebiyat tarihinde farklı biçimlerde muhtelif edebiyat hareketleri için de kullanılmıştır. Servet-i Fünun, Fecr-i Ati edebiyatları bu noktada örnek gösterilebilir.

⁹ Benzeri eleştiri ve yaklaşımların, T.S Eliot, Ezra Pound gibi modernist şiirin yapı taşları olan isimler üzerinden de yapılabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Daha açık bir ifadeyle, bu şairlerin şiirleri de anlaşılmazlıkla itham edilen ve dilsel alışkanlıkları kıran bir şiirdir.

¹⁰ Hüseyin Contürk ve Ece Ayhan İkinci Yeni şiiri ve atonal müzik arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır. (Karaca, 2019, s.146)

bu müzikle anılması yerinde ve anlamlıdır. Üstelik “atonal” müziğin modernist sanatın bir parçası olduğu düşünüldüğünde, İkinci Yeni’nin modernist tutumuna biraz daha yaklaşılmaktadır. İkinci Yeni şiirinin modernist veçhesini oluşturan bir diğer temel mesele ise içerik düzeyinde bu şiirin toplumsal normlar, makbul anlayışlar ile çatışma içerisinde olmasıdır. Ancak İkinci Yeni bu çatışmayı doğrudan söyleyişlerle değil dolaylı ve çağrışıma açık bir dille kurmaktadır. Bu zaviyeden bakılınca modernist sanata özgü “protest” tavrın İkinci Yeni şiirinde varlık gösterdiği açık hale gelmektedir.

İkinci Yeni şiirinin “anlamsızlığı” bağlamında sarf edilebilecek “sanat için sanat” tanımı bağlam dahilinde değerlendirilmesi gereken bir husustur. Türk şiirinin gelişim aşamasında da sürekli surette karşılaşılan bu ifade modernist sanat bağlamında farklı anlama biçimleri ile yorumlanmayı gerektirmektedir. Dahası, yukarıda değinilen “romantik öz” böylelikle daha anlaşılır hale gelecektir. Nietzsche (2011) sanatı “en yüce ve hakiki uğraş” (s.117) olarak tanımlamaktadır. Bu tanıma paralel olarak da “dünyanın ancak estetik bir fenomen olarak meşrulaştırılabileceğini” (aktaran Artun, 2015, s.26) ifade etmektedir. Bütün bu ifadeler ise sanatın kendi başına var olma istencini (estetik özerklik) ortak kanıların aksine hayli protest bir tavra dönüştürmektedir. Nitekim sanat alışılmış olan hayatın karşısında kendi gerçekliği ve dili ile var olmak arzusu içerisinde. İkinci Yeni şiirinin de (kendine özgü dinamikleriyle) benzeri bir tavır sergilediği söylenebilir. Bu tavrın ise en nihayetinde ideoloji ve metafizik ile ilişkili olduğu iddia edilebilir. Zira sanatı aşkınlaştırmaya çalışmak metafizikle ilişkilendirilebilecek bir çabadır ve bu aşkınlığı hayatın karşısına konumlandırmak ideolojik bir çaba olarak yorumlanmaya açıktır. Ancak böylesi bir çaba, modernist sanatın tarihinde olduğu gibi İkinci Yeni şiirinin tarihinde de yoğun itirazların yükselmesine neden olmuştur. Özellikle ideolojik atılım ve angajmanların yoğun olduğu dönemlerde bu itirazlar daha da yoğunlaşmıştır. Genel olarak İkinci Yeni özel olarak da Turgut Uyar şiiri için Türkiye’de bu bağlamda değerlendirilmesi gereken dönem 1960’lı yıllardır.

1.2. TÜRKİYE CUMHURİYETİ İÇİN YENİ BİR DÖNEM: 60'LARIN GETİRDİĞİ

Kuruluşunu 1923 yılında ilan eden Türkiye Cumhuriyeti, 1950 yılına kadar tek parti iktidarı olarak adlandırılan bir dönemde varlığını sürdürmüştür. Demokrat Parti (1950-1960), tek parti yönetimini sonlandırmış ve Türkiye’de yeni bir dönemin başladığını göstermiştir. İlk zamanlarında, ekonomik, sosyal ve siyasal bakımdan bir ferahlananın işareti olan Demokrat parti yani “bir ekonomik ve siyasal liberalleşme programıyla iktidara getirilen bu hükümet, 1954’ten itibaren ekonomik liberalleşmeyi kurtarmak için siyasal liberalleşmeyi geniş ölçüde feda etmişti(r)” (Zürcher, 2014, s.335). Bu feda, beraberinde baskıcı bir iktidarı getirmiş, bu baskı belli kesimleri (bilhassa TSK içerisinde bulunan bir grubu) rahatsız etmiş ve netice itibari ile, Demokrat Parti iktidarına, bir askeri müdahale ile son verilmiştir (27 Mayıs 1960).

Demokrat Parti’nin bir askeri darbe ile devrilmesi ile birlikte Türkiye Cumhuriyeti sosyal ve siyasal açıdan önemli bir değişim dönemi olan 1960’lı yıllara girmiştir. Bu yılların en önemli özelliği toplumsal çeşitliliğin ve kutuplaşmaların görünürlük kazanmasıdır. Çeşitliliklerin ve kutuplaşmaların merkezinde ise siyasi ve ideolojik konumlanışlar yer almaktadır. 60’lı yıllar denildiğinde dikkatleri çeken ilk husus Türkiye’de yükselişe geçen “sosyalist” düşüncedir. Bu düşünce etkin bir siyasi fraksiyon halinde de ortaya çıkmış ve Türkiye İşçi Partisi ile birlikte, parlamento da yer almıştır. Sosyalist düşüncenin 60’lar bağlamında aldığı konum fazlasıyla irdelenmiş ve tekrar edilmiş bir meseledir ancak bunun yanında 60’lı yıllarda güç kazanan ve varlığını kesin olarak hissettiren bir başka unsurdan; sağ-muhafazakâr düşüncenin toplumsal ve siyasal bağlamda tam anlamıyla varlık kazanmış olmasından bahsetmek elzemdir. Öyle ki sağ-muhafazakâr eğilim 1965’e gelindiğinde Süleyman Demirel öncülüğünde siyasal iktidarı ele almış ve sosyalist düşünce ile mücadele etmeye başlamıştır. Nitekim Süleyman Demirel; “partisinin İslami niteliğinin ve geleneksel değerlerden yana olduğunun altını çizen sürekli bir komünizm aleyhtarı propaganda ve sol hareketi hırpalama kampanyası sürdüren” (Zürcher, 2013, s. 364) bir liderdir. Bu durum da temelde 60’larda hem siyasal çeşitliliğin hem de siyasal kutuplaşmaların aynı anda görüldüğünün işaretidir. Ancak, “sağ” ve “sol” ayrımını 1960’lar bağlamında karmaşık hale getiren önemli bir husus söz konusudur zira rafine bir “sağ” ve “sol” tanımı yapmanın imkânı yoktur. Çünkü her biri kendi içerisinde de

farklılıklar arz etmektedir. Örneğin, “sol” düşünce içerisinde Doğan Avcıoğlu’nun başını çektiği bir grup Kemalist ve ulusalcı değerlere yaslanırken; Mehmet Ali Aybar ve Behice Boran’ın başını çektiği ve Türkiye İşçi Partisi etrafında toplanan oluşum daha demokratik ve evrensel değerlere inanmak eğilimindedir. Ayrıca, “sol” içerisinde varlık bulan Kemalist ve hümanist değerlerle bir sentez yapmak isteyen “Ortanın Solu” (Bora, 2020, s.595) yaklaşımı da 1960’lardaki sosyalizmden beslenen çeşitliliği görmek bakımından önemlidir. Benzeri bir durum “sağ” için de geçerlidir zira aynı anda hem radikal İslami değerleri savunanlara hem de daha ılımlı isimlere rastlanılmaktadır. Tüm bu unsurlar bir arada düşünüldüğünde 60’ların çoğulcu ve katmanlı yapısı ortaya çıkmaktadır.

1960’lar çoğulcu ve katmanlı yapısıyla belli kavram ve durumların sürekli gözden geçirilmesine olanak tanımaktadır. Bu noktada bir örnek olarak, İdris Küçükömer’in (2021) “Türkiye’de sağın solda, solun sağda olduğu” (s.85) yönündeki tespitine değinmek yerinde olacaktır. Bu tespit özellikle 1960’lar özelinde mevcut solun toplumun dilini yakalamaktan uzak olduğunu ancak sağın bu noktada daha fazla yol kat ettiğini göstermek istemektedir. Bu tespit içerik düzeyinde farklı tartışmalara kapı aralayabilir ancak tespitin bizatihi kendisi 1960’ların nasıl bir iklime sahip olduğunu göstermektedir zira çok temel toplumsal aktörlerin tasnifinde dahi sorun yaşanmaktadır.

1960’lar bağlamında önemli bir husus da tarihselleştirmenin nasıl yapılacağı hususudur. Bu doğrultuda, 1960’lı yılları iki askeri müdahale yani 27 Mayıs 1960 darbesi ile 12 Mart 1971 muhtırası arasında değerlendirmek 1960’lı yıllar bağlamında karşılaşılan, hareketliliği, çeşitliliği, sorunları, tartışmaları anlamak bakımından işlevsel olacaktır.

1960’larda özellikle “solun” yükselmesi ile paralel değerlendirilebilecek bir husus olarak Türkiye’de ekonominin seyrinden bahsetmek anlamlı olacaktır. “1960’lar, Türkiye’de sanayicilerin diğer sermaye gruplarına karşı güç kazanma ve ekonomik kaynaklar üzerindeki denetimini arttırmaya yöneldiği bir dönemdi[r].” (Özcan, 2017, 187). Sanayiciliğin gelişimi yanında 50’lerin sonu itibarıyla yasallaşmaya başlayan holdingleşme, “1963 yılından itibaren, 1970’lerde ise artan şekilde birçok alanda faaliyet yürüten büyük sermaye gruplarının örgütlenme biçimini oluşturdu.” (s.187).

Bu noktada; Sanayiciliğin ve holdingleşmenin gelişimi ile işçi sınıfının büyüüp örgütlenmesi arasında bir bağlantı kurmak yanlış olmayacaktır nitekim bu meselenin “sol” dolayımında karşılığının olması burayla alakalıdır. Tüm bu unsurlara bakılınca Türkiye modernleşmesinin ekonomik serüveni bağlamında da 1960’lar önemli bir yerde durduğu görülmektedir.

1960’lar bağlamında, entelektüel camianın devlet ile kurduğu ilişki de değinilmesi gereken bir ehemmiyete sahiptir. 27 Mayıs ile başlayan dönemin ilk zamanlarında, Menderes hükümetine karşı olan muhalifliğin etkisi ile, darbe birçok entelektüel, yazar, edebiyatçı tarafından olumlu karşılanmıştır. Nitekim ilk zamanlarda, “aydınlar kısa bir müddet için devletin ve/veya ordunun kendi saflarında” (Birkan, 2019, s.188) olduğunu düşünmüşlerdir. Ancak ilerleyen zamanlarda bu hava değişmeye başlamıştır zira “147’liler¹¹ başta olmak üzere bir dizi olayla bu yanlısamanın kısa zamanda dağılıp” (s.188) yok olduğu görülmektedir. Dolayısıyla 27 Mayıs ile başlayan dönemde devletle, otoriteyle kurulan ilişki de 1960’ların ruhunu uygun olarak katmanlı ve sancılı bir ilişkidir.

1960’lar bağlamında önem arz eden bir diğer husus ise bu dönemdeki kültürel yapıdır. Sosyalist hareketin yükselişe geçmesi ile birlikte bilhassa edebiyat dünyasına bakıldığında “dönemdeki pek çok yazar, aynı anda hem halkın dertlerine ilgi gösterecek kadar gerçekçi, hem de ruhsal dayanışmaya duyulan tutku ölçüsünde romantik” (Erkol, 2017, s.910) olarak tasnif edilebilir. Daha özel düzlemde bu yılların baskın edebiyat eğilimine bakıldığında, sosyalist şair ve yazarların sanatlarını sınıfsal örgütlenme için araçsallaştırdığı gerçeği ile karşılaşılmaktadır. Dolayısıyla edebiyatın “halk” için olması gerekliliği bu yılların en etkili sanat anlayışıdır. Özellikle basım yayın faaliyetlerinin yeni bir ivme kazanması ve “yayıncılık sektörünün temellerinin sağlamlaşması” (Erkol, 2017, s.910) ile kitap ve dergi¹² sayılarında hatırı sayılır bir

¹¹ 27 Mayıs sonrası üniversitelerden ihraç edilen akademisyenler için kullanılan ifade.

¹² Edebiyat dergileri 1960’lı yıllar bağlamında özellikle değerlendirilmeyi hak eden bir meseledir. Bu noktada bu yıllarda çıkan belli başlı edebiyat dergileri şöyle sıralanabilir: *Papirüs* (1960), *Yeni Dergi* (1964), *Devinim LX* (1965), *Değişim* (1961), *Dönem* (1963), *Şiir Sanatı* (1965). Ayrıca, doğrudan bir edebiyat dergisi olmamasına rağmen bilhassa ulusal-sol çizginin kalesi olan *Yön* (1961) ve Fethi Naci, Yaşar Kemal ve Doğan Özgüden’in çıkardığı *Ant* (1967) dergisi de bu yıllar için önem arz etmektedir. İkinci Yeni özelinde düşünülünce bilhassa *Papirüs* ve *Yeni Dergi*, İkinci Yeni şairlerinin varlık gösterdiği dergiler olarak öne

artış yaşanmış ve bu artış sol sağ fark etmeksizin ideolojik farkındalığı yaymak için işlevsel bir araç olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Bütün bu hususların yanında, edebiyatı ve özellikle şiiri ilgilendiren temel bir mesele olarak Nazım Hikmet'in 1960'lı yıllardaki rolüne değinmek gerekmektedir. Eserleri uzunca bir süre yasaklı olan Nazım Hikmet'in kitapları, 1965'ten itibaren yeniden basılmıştır. (Armağan, 2019, s.219-220). Bu durum da edebiyat ve kültür alanında büyük etkinlik kazanmış olan “sol”un zaten sahiplendikleri bir köken ile daha fazla ünsiyet kurmasını sağlamıştır.

1960'larda sol ve edebiyat ilişkisi noktasında mühim olan bir hususun daha altını çizmek anlamlı olacaktır. Bu yıllar özelinde, Sebahattin Eyüpoğlu ve Kemal Tahir¹³ özel bir konuma sahip isimlerdir. Bu iki isim etrafında oluşan edebiyat mahfilleri, 1960'lı yıllardaki farklılaşma ve kutuplaşmaları gösterir niteliktedir. Eyüpoğlu ve çevresi “Türk kültürünün temellerini eski Yunan ve Latin’de arayarak, bunların da kökeninde Anadolu’nun yattığını öne süren hümanist bir gruptu[r].” (Kongar, 2016, s.96). Kemal Tahir ve çevresi ise “Türk kültürünün temellerini İslam’da ve Osmanlı’da arayanların grubu” (s.96) olarak kabaca değerlendirilebilir.¹⁴ Bu iki grupla mücessem karşıtlık ise 1960'ların katmanlı ve kutuplaşmış zemini bağlamında iyi bir örnek olarak değerlendirilebilir hüviyettir.

İkinci Yeni'nin büyük eleştirilere maruz kaldığı 1960'ların iklimini, genel çerçevesi ile ideolojik ve bir o kadar da çok sesli olarak tanımlamak yanlış olamayacaktır. İdeolojik konumlanışların etkisinin büyük olduğu bu çok seslilik içerisinde, İkinci Yeni'nin durumuna bakmak ise gelinen noktada anlamlı olacaktır.

çıkılmaktadır. Yine sayılan dergiler içerisinde *Dönem*, Turgut Uyar'ın Hüseyin Contürk ile beraber çıkardığı bir dergi olması bakımından önemlidir.

¹³ Özellikle Kemal Tahir Turgut Uyar'ın şiirsel değişimi noktasında da özel bir yere sahip olması bakımından önemlidir.

¹⁴ Emre Kongar (2016) bu iki grup için “Eyyübiler” ve “Tahiriler” (s.96) isimlendirmesi yapmaktadır ve bu iki grubu “Türk kültürünün iki çağdaş ve birbirine rakip cemaati” olarak değerlendirmektedir.

1.3. 1960'LAR VE İKİNCİ YENİ

Bir çerçeve halinde belirtmek gerekirse, İkinci Yeni şiiri 1950'lerde ortaya çıkmış ve 1960'lara gelindiğinde yapılan eleştiriler ve yükselişe geçen “sosyalist sanat” anlayışının tesiri ile önemli bir duraklama evresine girmiştir. Ancak bu duraklama, akımın ürün vermeyişi ile alakalı değil, bu şiirin okurlar ve sanat çevreleri tarafından bir dışlanmaya tabi tutulması ile ilintilidir. Bu noktada İkinci Yeni şiirinin içerik düzeyinde toplumsal normlara, dil düzeyinde ise alışılmış dil pratiklerine karşı geliştirdiği estetik tavır yeniden göz atılması gereken meselelerdir zira 1960'larda toplumu önceleyen bir anlayış ile ortaya çıkıp, etki alanı yaratan “sosyalist” sanat için toplumsal normlarla ve alışılmış dille çatışma içerisinde olan bir şiirin kabul görmesi zordur.

İkinci Yeni şiirinin 1960'lı yıllara gelindiğinde sosyalist sanat çevrelerince nasıl değerlendirildiğini görebilmek adına, İkinci Yeni'nin karşısında konumlanan bir sosyalist eleştirmen olarak Asım Bezirci'nin sözlerine bakmakta yarar var nitekim Bezirci, İkinci Yeni için “Okurları umursamadığı gibi halkı da umursamaz” (Bezirci, 1987, s.36) ifadelerini kullanmaktadır. Buradan hareketle, İkinci Yeni'ye yöneltilen “anlamsızlık” eleştirisi ile paralel düşünülebilecek “halktan kopuk” olma meselesi önemli bir yerde durmaktadır. 60'lı yıllarda sanatın halka bilinç kazandırmak için bir araç olarak kullanılması yönündeki baskın eğilimin, toplumsal normlarla içerik düzeyinde çatışan bir şiiri bu şekilde yorumlaması kaçınılmazdır. Daha açık bir ifadeyle, İkinci Yeni şiirinin toplum tarafından makbul kabul edilen yargılara ve yaşam biçimlerine karşı mesafesi, kullandığı yeni “anlaşılmaz” dil, halktan kopuk olma eleştirisinin temel nedenlerinden sayılabilir.

Asım Bezirci dışında, İkinci Yeni şiirine getirdiği eleştiriler ile bilinen Attilâ İlhan İkinci Yeni'yi “Menderes diktasının” (İlhan, 2004, s.11) ürünü olarak nitelemektedir. Bu itham, 1960'larda vücut bulan yeni sistem dikkate alınarak düşünüldüğünde, İkinci Yeni'nin doğrudan mevcudiyetine yönelik bir saldırı olarak kodlanabilir. Bu yaklaşım her şeyden önce İkinci Yeni'nin bütün estetik tavrını, totaliter bir sistemin radarından uzaklaşma çabası olarak okumaktadır. Bu doğrultuda Turgut Uyar'ın ifadeleri İkinci Yeni'nin asıl tavrını göstermesi bakımından önemlidir:

Bu siyasal toplumsal, tutumbilimsel baskının ozanın yaşamasını etkilemesi bakımından şiire de geçmesi, şiiri de etkilemesi düşünülebilirdi elbet. Ama bunların şiiri doğrudan doğruya etkilediği, kapalılığa, soyuta götürdüğü yanlış bir düşünce idi bizce. Şiir bir yerde kendi kurallarına, kendi “*biologique*” kurallarına uygun olarak değişiyor yahut geliyordu. (Uyar, 2014b, s.322).

Bu ifadeler dikkate alındığında, 50’lerde doğan İkinci Yeni şiirinin “anlaşılmaz” olarak nitelendirilen yapısı, totaliter sitem karşısında bir manevradan fazlasıdır. Bu yapı, sanatı kendi dışında bir ölçü ile tanımlamayı reddeden bir yapıdır. Dolayısıyla reel politik bakışın ötesinde okunmayı gerektirmektedir. Ancak 1960’lara geldiğinde İkinci Yeni’nin tavrı, dönemin sanattan umduğu ile kesin bir zıtlık içerisinde.

İkinci Yeni’ye yapılan eleştirilere yakından bakıldığında, özellikle 1960’larla başlayan süreçte şiirden beklentinin İkinci Yeni tarafından karşılanmadığına dair bir tutumun olduğu aşîkârdır. Bilhassa “Nazım Hikmet’in şiirinden sonra Türkiye’de sol edebiyatın beklentisi, şiirde belli bir dünya görüşünün savunulması olmuştur.” (Armağan, 2011, s.138). Nazım Hikmet şiirinin 1960’larda yeniden dolaşıma girmesi ve bu şiirin Yalçın Armağan’ın (2019) belirttiği gibi “İkinci Yeni’nin meşruluğunu” (s. 226) tartışmak için kullanılması anlaşılması güç bir durum değildir zira Asım Bezirci ve Attilâ İlhan’ın temsil ettikleri fikir dünyası düşünüldüğünde, İkinci Yeni’nin zikredilen beklentiye karşılamaktan uzak olduğu görülmektedir.

İkinci Yeni’nin bilhassa “halktan kopuk” olarak nitelendirilmesi, İkinci Yeni şairleri içerisinde de bazı değerlendirmeleri beraberinde getirmiştir. Cemal Süreya’nın 1961 yılında yayınlanmış “Şiir Anayasaya Aykırıdır” yazısındaki şu ifadeler bu bağlam dahilinde değerlendirilebilecek özelliktedir:

Bugün şiirin bir ucu toplumsal planda insan haklarını kolluyor... Çünkü insan haklarındaki ilkeler daha yürürlükte değil. Çünkü o ilkeler, kurulu düzenle daha çatışma halinde. Ama onların bir gün toplumlarda geniş olarak uygulandığını, kurulu düzen içinde kaynaşarak ayrılmaz birer parça olduğunu düşünelim, o zaman şiir kollamayacak artık onları. (Süraya, 2017, s.276).

Süreya’nın ifadelerinde özel olarak “halk” geçmese de benimsenen tutum İkinci Yeni’nin genel tavrı ile özdeşleştirilerek bir yorum yapmayı mümkün kılmaktadır. 1960’larda “halk” vurgusu yoğunlaşsa da mevcut iklimde “halk” ile kastın ne olduğu

tam anlamıyla açık değildir yani köylüler, işçiler, şehirliler, dindarlar, sekülerler gibi birçok sınıfın tanımlandığı bu yıllarda halk tanımının kimleri kapsadığı konusunda henüz bir karara varılmış değildir. Bütün bu karmaşa aslında Süreya'nın zikrettiği kurulu düzenle uyumun kurulamaması bağlamında değerlendirilebilir. Ancak her şeye rağmen 60'lı yıllarda "halk" adına verilen bir insan hakları mücadelesi söz konusudur. Cemal Süreya'nın yakınlığı ise bu mücadelenin bizatihi kendisinedir ancak bu mücadele bir sonuca erip, "halk" sisteme entegre bir yapıya dönüşürse o vakit ona karşı bir tavır geliştirilmesi kaçınılmazdır. Bu tutum İkinci Yeni bağlamında değerlidir zira bu şiirin alışılmış olanla, makbul sayılanla arasındaki mesafeyi de göstermektedir. Bunun yanında Süreya'nın ifadelerinden, şiirin toplumsal mücadeleden bağımsız düşünülmemeyeceği sonucu da çıkmaktadır. Ancak Süreya'nın temsil ettiği şiir dönemin beklentisinin dışındadır ve günün baskın sanat eğilimi onun şiirini "halk" için yazılan bir şiir olarak değerlendirmemekte ve eleştirilerini bu bağlam dahilinde sürdürmektedir.

İkinci Yeni şiiri her ne kadar, Türk şiirinin modern seyrine uygun olarak kendinden önceki geleneklere yaslanmasa da kendisine yapılan eleştiriler içerisinde ortaya çıkan bir "gelenek" vurgusu dikkat çekicidir. Onat Kutlar'ın 1959 yılında *A Dergisi*'nde yayınlanan "Yeni Bir Divan Şiiri mi?" başlıklı yazısı bu noktada iyi bir örnektir. Tanzimat ile birlikte yadsınan bu gelenek sonradan gelen birçok baskın şiir anlayışı tarafından da kenarı itilmiştir. Bu tavrın altındaki temel saik ise Divan geleneğinin "anlamsız" ve "toplumdan kopuk" olması şeklinde özetlenebilir. Bu zaviyeden bakılınca İkinci Yeni şiirini tahkir etmek için kullanılan bu ifade daha anlamlı bir hale gelmektedir. Nitekim İkinci Yeni şiirine yöneltilen eleştirilerin merkezinde de görüldüğü üzere "anlamsızlık" ve "halktan kopukluk" nitelemeleri yer almaktadır. Bunun dışında İkinci Yeni'nin biçim içerik düzeyinde Divan geleneği ile bir bağlantısı olduğunu söylemek güçtür.

Estetik özerklikten yana tavrıyla devrimci duyguları yoğun kolektif bir bilinci arzulayan tavır arasındaki ilişki, 1960'ların baskın sanat anlayışını ve İkinci Yeni'nin 60'lar içerisindeki konumunu anlamak adına önemli bir yerde durmaktadır. Bu hususta, bir ayırım yapmak adına kesin sınırlar çizilse de bazı örnekler göz önünde bulundurulduğunda sınırların daha geçirgen olduğu fark edilecektir. Burada Ece Ayhan şiiri örnek olarak değerlendirilebilir. Onun güç okunan, kolayca nüfuz

edilemeyen şiirlerinde karşılaşılan “muhalif” ses, estetik özerklikten yana bir şiirin de ideolojik bir vizyona sahip olabileceğini göstermektedir. Dolayısıyla İkinci Yeni’nin, okurunu zorlayan şiirinin altında pek tabii ideolojik bir duruş tespit edilebilir. Ancak bu duruş sanatı ikinci plana itmeyen, onu araç kılmayı reddeden bir duruştur. Gelineen noktada modernist sanatın toplumsal vizyonuna yani ideolojisine dair önemli bir tartışmayı değerlendirmek ve akabinde İkinci Yeni şiirinin “ideolojisini” saptamak konuyu genişletmek bakımından önemlidir.

1.4.MODERNİST SANATIN İDEOLOJİSİ

Modernist sanatın ideoloji bağlamında nereye konumlandırılacağı bilhassa Marksist düşünürler için önemli bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Georg Lukacs ve Theodor Adorno bu noktada önemli iki figür olarak belirmektedir. Bu iki ismin modernist sanat ve bu sanatın ideolojisi bağlamında yaptıkları tartışma, belli kalıpları, yargıları gözden geçirmeye yardımcı olacak bir konumdadır. Tartışma her ne kadar kurmaca bağlamında vücut bulsa da modernist edebiyatın özüne dair farklı anlam kapıları açmaktadır. Dolayısıyla modernist şiir bağlamında da düşünülebilir bir bağlam sunmaktadır.

Marksist eleştirmen Lukacs, modernist sanata karşı yaptığı sert eleştiriler ile bilinmektedir. Nitekim onun için “sahici” edebiyat 19. yüzyılın gerçekçi edebiyatıdır (romanı). Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı yapıtında bu tercihinin sebeplerini ayrıntıları ile belirtmektedir. Onun nezdinde “gerçekçi edebiyat gerçekliği eleştirisi ne denli sert olursa olsun, betimlediği dünyanın birliğini her zaman varsaymış ve bu dünyayı insanın kendisinden ayrılmayan bir bütün olarak görmüştür.” (Lukacs, 2000, s.45). Dolayısıyla Lukacs için gerçekçi edebiyat çağını (Lukacs bağlamında bu çağ, bozulmaya yüz tutmuş burjuva yaşantısının görüldüğü bir çağdır) açık bir biçimde tüm bileşenleri ile sunmasından ötürü değerlidir nitekim bu bozulmanın görülmesi “proletaryanın” direniş göstermesine olanak sağlayacaktır. Ayrıca Lukacs nazarında bu edebiyat toplumsal varlığın ontolojisini anlamak açısından da büyük önem arz etmektedir. 19. yy. gerçekçiliğini tercih eden Lukacs için modernist edebiyat ruhsal anlamda parçalanmış karakterler yaratarak “psikopataloji”ye sığınan (s.34) bir

edebiyattır. Psikopatolojiye sığınan bu edebiyatın en bariz özelliği ise “biçimci” olmasıdır ve Lukacs’a göre “Kafka, Musil, Joyce, Beckett ve Camüs’nün yabancılaşmış sözcüklerinde, insan, kendi tarihinden mahrum edilir” (aktaran Eagleton, 2016, s.46). Zikredilen bu isimler modernist sanatın öncü şahsiyetleridir ve Lukacs bu isimlerin, eserleri ile tarih dışı özneler yarattığını vurgulamaktadır. Tarih dışı özneler ise “çağın” panoramik görüntüsünü vermekten uzaktır ancak Lukacs için gerçekçi roman tam olarak bu görüntüyü vermesi dolayısıyla, “çağ” karşısında sınıfsal ve toplumsal anlamda farkındalık yaratmaktadır. Lukacs’ın modernist edebiyatı “kerih” kabul ettiği noktada Adorno, Lukacs’ın “gerçekçiliğine” saldırmakta ve modernist estetiği incelemektedir.

Adorno’nun Lukacs’a yönelttiği itirazların içerisinde, “gerçekçilik” bahsi önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim Adorno, Lukacs’ın önemseydiği “gerçekçilik” için “yalanın suç ortaklığı” (aktaran Dellaloğlu, 2018, s. 98) tanımını getirmektedir. Daha açık bir ifade ile “realist romanın” gerçekçilik ve bütüncüllük vurgusunun bir yanılsama olduğunu, bu anlayışın sanatın biricikliğine halel getirdiğini iddia etmektedir Adorno. Bunun yanında modernist sanatın “hakiki” olana daha yakın olduğunu vurgulamaktadır. Bu meselenin temelinde ise “biçim” vardır zira Lukacs’a göre modernist sanat biçim özellikleri ile (şiir özelinde parçalı ve kurlsız bir dil) yani üslûba ağırlık vererek “yabancılaşmayı” arttırmaktadır. Ancak tam da bu noktada James Joyce edebiyatını değerlendiren Adorno (2016) şunları söylemektedir:

Joyce’ta... Lukacs’ın ona yamamak istediği zamandışı insan imgesini değil, tarihin ürünü olarak insanı buluruz. Bütün o İrlanda folkloruna rağmen Joyce, tasvir ettiği dünyanın ötesinde hayali bir mitoloji kurgulamaz, bugünkü Lukacs’ın hor gördüğü üsluplaştırma tekniği aracılığıyla o dünyayı mitolojikleştirerek, özünü veya özündeki dehşeti göstermeye uğraşır. (s.234-235).

Bu zaviyeden bakınca Adorno’nun modernist sanata yüklediği anlam açık hale gelmektedir. Bu sanat onun nezdinde “çağın” yozlaşmışlığını, parçalanmışlığını biçimin yardımıyla gösterirken, aynı zamanda bir karşı koyuş ile bu çağın “kanıksanmış gerçekliklerine” de direnmektedir. Bu husus onun meşhur makalesi “Lirik Şiir ve Toplum”da daha açık görülmektedir. “Lirikte sesi işitilen ben, kendini kolektife karşı, nesnellığe karşı tanımlayan ve dışa vuran bir bendir...” (Adorno, 2012, s. 119). Bu alıntıda lirik şiir üzerinden yapılan yorum, modernist edebiyatın tamamına

teşmil edilebilir zira bu edebiyat alışılmış gerçekliklerle, kitlesel ortaklıklarla uyuşmayı ve anlaşmayı reddedip, kendisine ait “özerk” bir bilgi yaratmaktadır ve bu yapısı nedeni ile yaşanan dünyaya karşı ötsel olarak “protest” bir tavır sergilemektedir. Bu tavır ise modernist sanatın ideolojik bir veçheye sahip olduğunu gösterir niteliktedir.

Adorno ve Lukacs arasındaki farklılık aslında bir “anlama” farklılığıdır zira ikisi de modernist sanatı hemen hemen aynı özelliklerle tanımlamaktadırlar ancak biri bu özelliklerinden dolayı ona karşı çıkarken diğeri aynı özellikler dolayısıyla bu sanatı benimsemektedir. Neticede varılan yer modernist sanatın “toplumsallık” noktasında ne anlam ifade ettiği yönündedir zira Lukacs bu sanatı “toplumsallık” bakımından zararlı kabul ederken, Adorno, bu sanatın “özü itibariyle toplumsal” (s.118) olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla her iki isim de modernist sanata dair ideolojik bir yaklaşım geliştirmektedir. Bu yaklaşımlar içerisinde Adorno’nun tavrı modernist sanatı, kabullenilmiş yargıların dışında değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Modernist bir şiir olarak İkinci Yeni bu tartışma odağında değerlendirilebilir bir şiirdir. Öyle ki 1960’lı yıllar dolayımında İkinci Yeni’ye yapılan “halktan kopuk” olma ve “anlamsızlık” gibi birçok ideolojik eleştiri bu tartışma bağlamında değerlendirildiğinde, İkinci Yeni’nin aslında temsil ettiği şiirsel tavrıla birlikte ideolojik bir tutumdan bağımsız olmadığını göstermektedir. Ancak 1960’ların baskın sanat eğilimi şiirde ve genel olarak edebiyatta, doğrudan ve gerçekçi bir dili önelemektedir. Bu doğrultuda, parçalı, anlaşılması zor bir dille yazan İkinci Yeni’nin bu yıllarda dışlanmış olması konjonktür gereği şaşırtıcı değildir. Ancak özellikle Adorno’nun yaklaşımı İkinci Yeni’yi anlamak adına kıymetli bir yerde durmaktadır.

İçerik ve biçim düzeyinde alışkanlıkları yıkmaya dönük bir şiir anlayışını benimsemiş İkinci Yeni için bir alışkanlık haline gelme potansiyeline sahip ideolojik angajmana doğrudan dahil olmanın pek de mümkün olmadığı söylenebilir. Dolayısıyla İkinci Yeni şiiri ideolojik-politik konumlanışını şiirine yansıtırsa dahi bunu 1960’ların ruhuna uygun olarak doğrudan yapmayı reddeder yahut şiiri alışılmış ideolojik angajmanlardan uzak tutarak ideolojik tavrını belirgin kılar. Bu doğrultuda, İkinci Yeni şiirinin özellikle Türkiye’deki resmi ideoloji (ki buna kanıksanmış bir gerçeklik de denebilir) olan Kemalizm karşısındaki tutumu dikkat çekicidir. Üstelik bu husus,

modernist sanatın ideolojisi meselesini Türkiye'ye özgü koşullar altında değerlendirmeyi mümkün kılabilen bir kapı aralayabilir.

İkinci Yeni şiirinin ideolojik tavrını değerlendirmek adına ilk olarak Ece Ayhan'ın (2002) şu ifadelerine bakılabilir:

Biz, 'İkinci Yeni' şairleri olarak, yeni bir dilbilgisi ve yeni bir sözdizimiyle, yeni bir istifle de kuşanmıştık. Ve sözgelimi, Prof. Suut Kemal Yetkin'lere (yani Prof. İhsan Doğramacı'lara); Yaşar Nabi Nayır'lara (yani Prof. Orhan Aldıkaçtı'lara); Atatürkçü bir kadın hareketi olan Mavi Yolculara, bir tekkenin postnişini gibi 'Prens Sabahattin' Eyüboğlu'lara, yani altı oklu devlet memurlarına; Oktay Rifat'lara, Melih Cevdet'lere, yani öksüz belediye memurlarına; Osmanlıyla iki kaşık gibi iç içe duran işbu cumhuriyete; Baylan'cı statükoculara, arabeskçilere, Orhan Gencebay'lara, CHP'li Âtilâ İlhan'lara, İrfan takma'sına sığınan Tataratitiri'lere, vb. ne kesinkes ve açıkça karşıydık. (s.15).

Alıntıdaki gönderme ve isimler her ne kadar pek anlaşılır olmasa da Ece Ayhan devletçi, statükocu, Atatürkçü olarak değerlendirdiği isimler ve akımların karşısına İkinci Yeni şiirini konumlandırarak, bu şiirin varlığını ideolojik bir zeminden okumaktadır. Nitekim Aynı Ece Ayhan için İkinci Yeni şairi olmanın kaidelerinin başında “hiç Atatürk şiiri yazmamış olmak” (aktaran Koçak, 2009, 407) gelmektedir. Benzeri bir yaklaşım Cemal Süreya'da da bulunmaktadır. “Edip, Ece, ben, hiç Atatürk şiiri yazmamışız.” (Cemal Süreya, 1996, s.325). Görüldüğü üzere Atatürk şiiri yazmamış olmak Cemal Süreya için de bir mesele olarak belirlemektedir. Böyle bir şiiri neden yazmadığını ise şöyle açıklamaktadır: “Bizim kuşak ve bizden sonrakiler Atatürk'e, özellikle de Atatürkçülüğe karşıydılar. Ya da kendilerini öyle görüyorlardı. Nihilist bir yanları vardı.” (s.338). Atatürk ve Atatürkçülük ile nihilist tavrın ilişkilendirilmesi bu noktada dikkat çekicidir. Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra gelişen edebiyatta yaratılan Atatürk portresi göz önünde bulundurulduğunda, “kutsal”, “aşkın”, “peygamberane” bir figür ile karşılaşılmaktadır İkinci Yeni ise özü ve modernist tavrı itibarıyla buna karşı bir mesafe geliştirmiş ve “söylenmeyen şey ne söyler?” (Macherey, s.116, 2019) sorusuna bir cevap vermiştir. Daha açık bir ifade ile hiç Atatürk şiiri “söylememiş” olmak doğrudan doğruya ideolojik bir reaksiyondur. Bu reaksiyonun “kutsallaştırılmış” bir portreye karşı gösterilmiş olması ise konunun metafizik ile ilişkilendirilmesini mümkün kılmaktadır. Burada Cemal Süreya'nın

“nihilist bir yan” dediği tavır yeniden hatırlandığında, bu ilişkilendirme daha sarıh bir boyuta ulaşabilir.

İkinci Yeni şiirinin “Atatürk şiirleri” ve dolaylı olarak resmi ideoloji karşısında aldıkları tavır 1960’lar özelinde de ayrıca önemlidir. Nitekim bu yıllarda İkinci Yeni’ye karşı cephe alan isimlerin önemli bir kısmı ulusal-Kemalist değerlere bağlı bir sosyalist anlayışla hareket etmektedir. Buradan bakılınca İkinci Yeni’nin zikredilen ideolojik tavrı daha anlamlı hale gelmektedir. Bu minval üzere 1960’lı yıllar bağlamında İkinci Yeni’nin ideolojisini göstermesi bakımından Cemal Süreya’nın “Şiir Anayasaya Aykırıdır” yazısı da tartışma bağlamında iyi bir örnektir. Dikkatle bakıldığında ““anayasa’ o dönemde solun kutsalı[dır]” (Bora, 2020, s.596). Ayrıca, 27 Mayıs ile iktidarı ele geçirenler de ilk olarak en önemli gördükleri husus olarak “anayasa” hazırlatmış ve bunu yürürlüğe sokmuştur (1961 Anayasası).¹⁵ Tüm bunlar dikkate alındığında Cemal Süreya’nın poetik önermesi aynı anda protest bir tavrın varlığını göstermektedir. Cemal Süreya ve Ece Ayhan örnekleri dışında İkinci Yeni şiirinin protest tavrına genel olarak bakıldığında Mehmet H. Doğan’ın (2021) şu ifadeleri dikkat çekicidir: “Şiiri kolaycı kalabalıkların, yüzeysel duyarlılığın elinden kurtarışıyla, niteliksiz şiir okuruna sırt çevirişiyle, onun bir tepkiden yola çıkan bir şiir olduğu söylenebilir” (s.191). Benzeri bir yaklaşımı, İkinci Yeni’e dair bir tespit olarak Memet Fuat’da benimsemektedir zira onun için “çoğunluğa sırt çeviren, yoğun bir şiirdi[r]” (2021, s.241) İkinci Yeni. Bu ifadeler İkinci Yeni’nin protest tavrını daha geniş bir zeminde değerlendirme fırsatı sağlamaktadır. Nitekim ifadelere yakından bakıldığında İkinci Yeni’nin modernist yüzü ile karşılaşılacaktır ve bu yüzün özü itibariyle ideolojik olduğu yukarıdaki tartışmalarda gösterilmiştir. Bu noktada Türkiye bağlamında bu husus biraz daha açıklanmaya muhtaçtır. İkinci Yeni’nin kitleye sırtını dönen tavrı, bir araç olarak kullanılan sanatın anlamını sorgulamasından ileri gelmektedir. Nitekim kitle için, bir ideolojiye angaje olmuş sanat, bir gün kitle bir güce dönüşürse eğer, doğal olarak o gücün aracı olacaktır ama özerk sanat, bağımsızlığını her daim diri tutmak sureti ile tüm alışkanlıkların karşısında durabilecektir. Bu

¹⁵ 61 Anayasasının çeşitli özgürlükler bakımından değeri sürekli vurgulansa da bu özgürlüğün “devlet” eliyle ikame edilmek istenmesi, devlete, otoriteye şüphe ile yaklaşan İkinci Yeni anlayışına uygun düşmediği söylenebilir.

zaviyeden bakıldığında İkinci Yeni hem özü hem de bu özün etkisiyle gelen tarihsel konumlanışı itibariyle ideolojiden bağımsız değerlendirilebilecek bir şiir değildir.

İkinci Yeni şiirinin kapı araladığı tartışmaları daha geniş bir yelpazeye yaymak mümkündür. Ancak, 1960'lar özelinde İkinci Yeni'ye getirilen ve temelinde ideolojik konumlanışlar olan eleştiriler, İkinci Yeni'nin modernist sanatla birlikte değerlendirilebilecek ideolojik tavrı ve bu tavrın içerisinde beliren metafizikle ilişkilendirilebilecek yaklaşımlar dikkate alındığında, tartışma odağında bir daraltma yapmak kaçınılmazdır. Bu noktada bilhassa ideoloji ve metafizik dolayımında İkinci Yeni'nin önemli şairlerinden Turgut Uyar özelinde bir okuma yapmak konuya daha ayrıntılı ve derin bir yaklaşım getirmek adına anlamlıdır. Üstelik Turgut Uyar İkinci Yeni şiiri etrafında değinilen birçok hususu yakından değerlendirebilmek adına da önemli bir yerde durmaktadır.

BÖLÜM II

TURGUT UYAR VE ŞİİRİ

2.1. TURGUT UYAR VE İLK DÖNEM ŞİİRLERİ

Turgut Uyar¹⁶ şiirinin merkezinde sürekli bir değişim ve değişim isteği yer almaktadır. Bu sebeple Uyar şiirinin belli periyotlarla biçim ve içerik düzeyinde bir değişim yaşadığı şiirleri incelendiği vakit ortaya çıkmaktadır. Bu noktada ilk olarak onun şiir serüveninin başlangıç ve kırılma noktalarına göz atmak önem arz etmektedir.

Turgut Uyar'ın ilk şiiri "Yad" 1947 yazında *Yedigün* dergisinde yayınlanmıştır. (Akbayır, 2014, s.40). "Güzel günlerim vardı yağmurlarla ıslanan, / Ve güzel gecelerim masallarla dopdolu" (Uyar, 2014a, s.17) dizeleri ile başlayan bu şiir, hece ölçüsü ile yazılmış bir şiirdir. Yayınlanan ilk şiiri "Yad" olsa da Uyar'ın üne kavuşması bu şiirle olmaz. 1949 senesinde açılan bir şiir yarışmasında Uyar, "Arz-ı Hal" isimli şiiri ile ikinci olur ve bu şiiri dönemin önemli eleştirmenlerinden Nurullah Ataç öne çıkarır. Ataç, Turgut Uyar'ın 1952'de *Türkiyem* adlı kitabına yazdığı ön sözde hadiseyi şöyle açıklar:

Üç yıl mı oluyor? Dört yıl mı? Ankara'da ufacık *Kaynak* dergisi bir şiir yarışması açmıştı. Dergiyi çıkaran Dökmeci kardeşler beni de düşünmüşler, yargıcılar kurulunda, yani hakem heyetinde bulunmamı istediler. Güzelleri vardı gelen şiirler içinde... Okuduğum şiirlerden birini Arz-ı Hal adlısını beğenmiştim... Turgut Uyar'ınmış... Bu şiire birincilik verilmesine çalıştım. Kurulda üç kişiydik, öteki üyeleri kandıramadım. (Ataç, 1985, s.11).

¹⁶ "1927 yılında Ankara'da doğdu. Bursa Askeri Lisesi'ni (1940), Askeri Memurlar Okulu'nu (1947) bitirdi. Yirmi yaşındayken baba oldu. Ailesiyle birlikte gittiği Posof'ta, Terme'de, sonradan döndüğü Ankara'da subay olarak, ordudan ayrılınca da (1958) sivil görevlerde çalıştı. Kendi isteğiyle emekli olunca (1967), İstanbul'a yerleşti." (Haz. Uyar ve Nezir, 1985, s.4).

Turgut Uyar'ın ünlenmesinde bu hadisenin ve tabi Nurallah Ataç'ın yaklaşımının önemi büyüktür. Bunun ardından Uyar'ın sırasıyla 1949'de *Arz-Hal* ve 1952'de *Türkiyem* şiir kitapları yayınlanır.

Turgut Uyar'ın ilk iki kitabında biçim düzeyinde hecenin etkisi görülmektedir. İçerik düzeyinde de “Anadolu halk şairlerinin yolundan giderek yeni bir şiir yaratmaya” (Enginün, 2020, s.41) çalışan Milli Edebiyat mirasının izleri görülmektedir. Bu doğrultuda, içerik hece ölçüsü ile paralel seyreden, memleketi tasvire dönük bir anlayış ile kurulmaktadır. Bu noktada “Uyar'ın bu şiirlerini yazdığı yıllarda, bir askerî memur olarak bulunduğu küçük Anadolu ilçelerinde gördüğü insan manzaralarını anlattığı” (Sümer, 2015, s.127) hususu da ilk iki kitabı bağlamında değerlidir. Bütün bu hususlar dikkate alındığında, Turgut Uyar'ın ilk iki kitabının İkinci Yeni şiiri ile (tarihsel olarak da) bir ilişkisi söz konusu değildir. Nitekim, onun İkinci Yeni şiirine dahil olması, daha önce de gösterildiği gibi 1950'lerin ortasından itibaren, başta *Pazar Postası* olmak üzere muhtelif dergilerde başlayan bir sürecin devamında *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959) kitabının yayınlanması ile gerçekleşir. Bu kitap Turgut Uyar şiirinin radikal bir dönüşüm yaşadığının, kesin göstergesidir öyle ki “*Türkiyem* ile *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nı peş peşe okuyan kişinin alacağı ilk izlenim bu iki metnin sadece farklı kişiler tarafından farklı çağlarda değil, ayrı gezegenlerde yazıl[dıkları]” (Koçak, 2014, s.33-34) yönünde olacaktır. Bu doğrultuda, Turgut Uyar şiirinin en büyük değişim eşiklerinden olan *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nı ayrı bir parantez altında değerlendirmek anlamlı olacaktır.

2.2. DÜNYANIN EN GÜZEL ARABİSTANI

İlk baskısı 1959 yılında Açık Oturum yayınlarından çıkan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* yukarıda değinildiği üzere Turgut Uyar şiiri için bir dönüm noktasıdır. Biçim ve içerik düzeyinde İkinci Yeni poetikası bağlamında değinilen temel özellikler bu kitapta kendini göstermektedir. Daha açık bir ifade ile bu kitaptaki şiirler biçim ve içerik düzeyinde birçok alışkanlığı yıkan bir özelliğe sahiptir. Turgut Uyar'ın şiir serüveni bağlamında ise bir öz arayışı içerisindeki ilk büyük değişimdir *Dünyanın En Güzel Arabistanı*. Bu hususu bizzat Turgut Uyar, *Türkiyem* ile *Dünyanın En Güzel*

Arabistanı arasındaki büyük fark sorulduğunda; “yaşayan bir şiirin gelişmesi bu değişim. İkincisi, kendime uygun birtakım özler (muhtevâlar) aramak zorunda kalmış olamamdır.” (Uyar, 2014b, s.259). Zikredilen bu muhtevaların öne çıkan tarafı ise, toplumsal ve dinsel normların sorgulandığı bir metafizik gerilimdir.

Turgut Uyar şiirinin, içerik düzeyinde metafizik bağlamında değerlendirilmeyi mümkün kılan hususlara *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabında sıkça rastlanılmaktadır. Bu noktada “(Bir Kantar Memuru İçin) İncil” şiiri iyi bir örnektir. Yeni Ahit’in bir şekilde yeniden yazımı¹⁷ olarak okunabilecek bu şiir, sadece bu özelliği ile birlikte doğrudan metafizik ile ilişkilendirilebilecek bir hüviyettir. Biçim düzeyinde çift katmanlı bir yapısı olan bir şiir olarak kurgulanan “(Bir Kantar Memuru İçin) İncil” ana dizeler ve birçok dizeye düşülen dipnotlarla ilerlemektedir. Bu durumda, ana dizelerin “kutsal metin”, dipnotların ise bu metne düşülmüş şerhler (tefsir) olduğu söylenebilir. Böylesi bir tarzla, romantik şiirle başlayan ve modernist şiirle devam eden gelenek içerisinde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Nihayetinde bu tarz için iki farklı motivasyondan söz edilebilir: Kutsal bir metin yazma arzusu yahut kutsal metni tahrip etme isteği. Her iki motivasyonda da metafizik bir gerilimin merkezi konumda olduğu ise aşikârdır. Bu gerilimin de değişim sürecindeki Uyar şiiri için etkili olduğu pekala iddia edilebilir.

Dünyanın En Güzel Arabistanı ve Uyar şiirinin değişimi bağlamında bir örnek olarak “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur” şiirine değinilebilir. Bu şiir özellikle İkinci Yeni şiirinin toplumsal normlar karşısındaki tutumunu göstermesi bakımından değerlidir. İkinci Yeni’nin 1950’li yıllarda içerik düzeyinde getirdiği farklılaşmada, Yalçın Armağan’ın (2011) belirttiği üzere cinselliğin yerleşik formlarına karşı olmak (s.143) önemli bir yerde durmaktadır. Söz konusu şiirde bu husus belirgindir. Şiirde Yekta ve Gülbeyaz’ın yasak aşkı bir hikâye olarak yer tutmaktadır. Bu aşkı yasak kılan şey ise Gülbeyaz’ın Sinan ile evli olmasıdır. Bu noktada, şiirde bu yasak ilişkiye biçilen ve metafizikle ilişkilendirilebilecek aşkın anlamlar olması ise dikkat çekicidir zira ilişkinin sonunda

¹⁷ Bu noktada yapı bozum ifadesi de kullanılabilir zira daha şiirin başlığındaki “İncil’e düşülen dipnotta, “Müjde anlamında değildir” (Uyar, 2016, s.35) dizesi ile karşılaşılmaktadır.

yakalanan ve insanlar tarafından yargılanan Yekta'nın ağzından şu dizeler dökülmektedir:

Biz o zaman yaptıklarımızın günahını değil, yüceliğini biliyorduk. Bu, iki gücün bir yeniye varması, bir yeni yaratmasıydı. Bu çiftleşme değil tekleşmeydi. Tekleşmenin bir yönüydü. Yazık bize. O zaman bütün insanlar inanıyorduk. Yıkamak istediler yıktılar. Yazık bize. Herkesin bir gün ağlayabileceği, herkesin varamadığı için kutsallığını bulamadığı bir yere götürüp, yüreksizleri güldürdüler, bizi alçaltıp ağlattılar. Yazık bize. Olsun yaptılar şimdi kime sığınaım.

Nereye gitsek o yıkıntı bizimle artık.

Yeniden kursak korkarız.

Bu yıkıntı toz duman. Donumuzu gösterdiler.

Yazık bize şimdi nereyi tutalım.

Hangi yolu belleyip oraya düşelim.

Önceleri onlardan iyi yüz görürdüm

Bana elmadan sıkılmış sular sunarlardı.

Serin minderleri vardı, Ben, Akçaburgaz'lı Yekta, Cahil,

çocuksuz, bunları pek hoş bulurdum.

Yanılmadım pişman değilim bu da vardı. (Uyar, 2016, s.32).

Yüceliğine inanılan ve en nihayetinde pişman olunmayan bu aşk hikâyesi, toplumsal ve dinsel normlar karşısında Uyar şiirinde karşılaşılan metafizik gerilimi göstermesi bakımından değerlidir. Bu şiir özelinde, Uyar şiirinin kendine özgü bir yücelik tanımıyla, makbul kabul edilmesi güç olguları aşkınlaştırdığı görülmektedir. Yücelik ve aşkınlaştırma bu noktada metafiziğin konusu kılınabilecek kavramlardır.

Yukarıda örneklendirilen şiirler bağlamında, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* Uyar şiirindeki metafizik gerilimleri, bu gerilimle birlikte değerlendirilmesi muhtemel etik sorunları göstermesi bakımından mühim bir yerde durmaktadır. Üstelik mezkur gerilimlerle kurulan bu şiir Uyar şiirindeki değişiminin başat veçhesini

oluşturmaktadır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* Uyar şiirinde önemli bir eşik olsa da Uyar şiirindeki değişim bu kitapla nihayete ermemiştir zira Hüseyin Contürk'ün (2016) ifadesiyle “O, kendi kişisel destanını yazan, her şiirle bu destanı biraz daha bütüne götüren bir şair[dir].” (241). Bu minvalde 1960'lı yıllara gelindiğinde metafizik gerilimlerin yanında baskın ideolojik gerilimlerle Uyar şiirinin, bilhassa içerik düzeyinde, ciddi değişimler geçirdiği görülmektedir.

2.3. TURGUT UYAR ŞİİRİ VE 1960'LAR

1960'ların karmaşık, çok kutuplu siyasal, toplumsal ve kültürel yapısı içerisinde düşünüldüğünde, Turgut Uyar'ın bu dönemde yazdığı şiirlere özel bir önem atfetmenin anlamı sorgulanabilir, zira bu atmosferden dönemin tüm İkinci Yeni şairleri için bir paye çıkarılabilir. Ancak, Uyar'ı mezkur tarihsel bağlamda özgün kılan şey; onun şiirini İkinci Yeni'ye eklemleyen poetik dönüşümün, 60'ların arifesinde 1959'da *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ı ile başlamasıdır. Bu dönüşümün ardından 1960'ların sonuna gelindiğinde, şairin yayınlanmış iki şiir kitabı (*Tütünler Islak, Her Pazartesi*) ve yazmaya başladığı bir başka şiir kitabı (*Divan*) vardır. Dolayısıyla Uyar şiiri için 1960'ları özel bir tarihsel hat olarak belirtmek yanlış olmayacaktır.

Turgut Uyar şiirinin 1960'larda yaşadığı değişimi daha iyi kavramak adına Turgut Uyar'ın geçirdiği fikri değişime özel bir yer ayırmak anlamlı olacaktır. 1959 yılı öncesinde Turgut Uyar'ın fikir dünyasına bakıldığında, Cumhuriyet'in tipik Kemalist-ulusalcı bir aydın figürü ile karşılaşılmaktadır. Bu husus, onun ilk dönem şiirlerinde de karşılık bulmuştur nitekim İkinci Yeni için bir ölçü olma noktasına gelen “Atatürk Şiirleri” yazma meselesi göz önünde bulundurulduğunda, Uyar'ın ilk şiirleri arasında “Atatürk Şiirleri” bulunması mühim bir yerde durmaktadır. “Gazi Mustafa Kemal Paşa” “Gazi Paşaya Ağıt” adlı şiirler bahsi geçen şiirlerdendir ancak Uyar'ın bu şiirleri daha sonradan kitaplarına almadığı dikkatlerden kaçmamaktadır. Bu noktada Turgut Uyar şiiri için Ece Ayhan'ın (2016) yaklaşımı önem arz etmektedir: “Turgut Uyar, - ki eski şiirin yörüngesinde Atatürk şiirleri ve iki kitabı vardı ama- İkinci Yeni adı bulunduğu 29 yaşında genç bir şairdi ve giderek de İkinci Yeni'nin en önemli şairlerinden biri oldu. Belki de birinci” (s.16). Tespite yakından bakıldığında Uyar

şairinin olgunlaşması ile Atatürk şiiri yazmayı bırakması arasında bir ilişki kurulduğu görülmektedir. Dolayısıyla Turgut Uyar şiirini belirleyen ideolojik zemin *Dünyanın En Güzel Arabistan*'ı akabinde farklılaşmaya başlamıştır ve 1960'lı yıllara gelindiğinde bu fark daha belirgin hale gelmiştir. Bu noktada Murat Belge'nin ifadeleri dikkat çekicidir: “27 Mayıs'la birlikte sol ve özellikle Marksizm entelektüel hayatımıza girdi. Sanırım o zaman başka birçoklarıyla birlikte Turgut'ta Kemalist ilericiden sosyalist devrimciye döndü” (Belge, 2018, s.515). Bu dönüşüm noktasında, Turgut Uyar'ın 1960'ların ortasında, Ankara'da bulunan ofisine gelen bazı misafirlerden bahsetmek, örnek sunması bakımından önemlidir. Nitekim, Tomris Uyar'ın da ifade ettiği üzere, bu ofisi sıkça ziyaret eden sosyalist genç şairler İsmet Özel ve Ataol Behramoğlu Uyar'a kendi şiirlerini göstermekte ve şiir hakkında Uyar'la fikir alışverişinde bulunmaktadırlar (Uyar, 2022, s.25). Bu örnek Uyar'ın sosyalist devrimciliğe kendini yakın hissetmesi bakımından önemlidir zira gençliğe, dirime olan düşkünlüğüyle Uyar'ın bu genç simaların enerjisini önemseydiği söylenebilir. Bu önemseme ise Uyar'ın geçirdiği düşünsel değişimden bağımsız değerlendirilemez.

Turgut Uyar'ın geçirdiği düşünsel değişim ve bu değişim içerisindeki gerilimlerin, şiirine etki etmediğini söylemek mümkün değildir zira özellikle 1960'lı yıllar dolayımında değerlendirildiğinde, “Turgut Uyar'ın şiiri, Türkiye'nin ekonomik/politik/ ideolojik düzeylerde değiştiği bir dönemde, o dönemin özgül sorunsalları bağlamında biçimlen[miş] ve dönem boyunca gelişip değiş[miştir]” (Oktay, 1999, s.127). Dolayısıyla, Uyar şiirindeki değişimin, düşünsel bir değişim ile paralel seyrettiği ve ortada mutlak manada bir dönüşüm olduğu açıktır ancak sorun bu dönüşümün mahiyetini kavramak noktasında ortaya çıkmaktadır. Bu noktada Uyar'ın, *Papirüs* dergisinde yayınlanan “Ben” başlıklı şiirsel denemesini incelemek, söz konusu mahiyeti anlamak için faydalı olacaktır.

Ben hep sıkıntılıyım. Yani bir adamın canı sıkılır, o Ben'im. Çünkü bana en yaraşan durumdur sıkıntılı olmak. Ben silahsız bir askerim de ondan. Törenler askeriyim ben. Cumartesi ve Pazar askeri. Aslında karışık bir şey, kime ne söylenebilir? Bir sıkıntıyı ısrarla büyüterek, asıl büyük sıkıntıya ısrarla giden tümün attığı çekirdek. Pis bir köleliğe ve sonsuz çılgınlığa varacak bir oluşumu sıkıntıyla bekleyen bölünmez varlık'ın Ben'i.

Ondan severim sıkıntıyı. Sevincin o amansız, o aşağılayıcı bönluğünden korur beni. Ne söylenmişse ve ne söylenmemişse ne yapılmışsa ve ne yapılmamışsa, ne düzeltilmişse ve ne düzeltilmemişse ondan sıkılan biri. Belki, söylenmemişin, yapılmamışın ve düzeltilmemişin telaşı içinde biraz. O kadar. Ve sıkıntılı. Ve sıkıntılı. İşte böyle başlıyordu her yerde mutsuzluk. Ve mutsuzluk büyük bir umut gibi çekiyor kendine beni. Değişiyorum ve çoğalıyorum gibi. Tek büyük doğrunun yarım dilimi o. Kim bilebilir işe yaramamanın değişmesini ha? Ha!.. Cumartesi ve Pazar günlerinde. Yorgun, izinli ve silahsız bir asker. Sonra kim döneniyor ortalarda benden başka. Şiir yazdığım söyleniyor ortalarda. Değil. Ben, kutsal bir bahaneyim, belki de bir sığınağım kendime. (Uyar, 1966, s.53).

Gerek Turgut Uyar'ın bütün bir şiirsel dönüşümünü gerekse de 1960'lı yıllar bağlamındaki gerilimini anlamak açısından bu yazı önemli bir yerde durmaktadır. Mutlak bir sıkıntının içerisinde mevcut gerçeklikler ile yetinmek istemeyen, hep “dahasını” arayan, değişimi arzulayan, kendisini bir “kutsal bahane”, “bir sığınak” olarak gören şair benliğinin yansımaları yukarıdaki ifadelerde açıkça görülmektedir. Uyar şiirinin, sürekli bir değişimi arzulayan yapısının da bu benliğin bir parçası olduğu ifade edilebilir. Bu minvalde Uyar şiirinin içerik düzeyinde yaşadığı değişime yakından bakıldığında, 1960'lı yıllarda adeta kurtarıcı bekleyen, bütün bir karmaşanın içerisinde faillik arzusu taşıyan bu doğrultuda ideolojik ve metafizik gerilimleri iç içe geçiren bir Uyar şiirinin varlığından bahsetmek mümkündür. Bu husus ayrı bir parantez altında kuramsal bir çerçeve ile değerlendirilmeyi gerektirmektedir.

2.4. KURTARICI BEKLEYEN ŞİİR VE FAİLLİK ARZUSU

Turgut Uyar'ın 1960'lı yıllardaki değişiminde başat bir yerde duran ideolojik ve metafizik gerilimlere yakından bakmak adına Uyar'ın “yüce suskunluk gel artık beri” dizesinden hareketle, Orhan Koçak'ın (2014) kullandığı şu ifadeler dikkat çekicidir:

... Sünni köklerden gelip ateizmle “laiklik” arasındaki huzursuz bir bölgede yer tutmayı seçmiş bir şairin Mehdi'yle ne işi olabilir! Ama bu “daha neler” tepkisinden sonra durup şunu da düşünmeliyiz: Uyar'ın ülkesinde, bir yanda neredeyse resmi ibadet olan Kemalist laiklikle öte yanda Sünni- Hanefilik arasında bir üçüncü kitlesel

inanç yolu daha vardı: on iki imam ve Mehdi fikirlerini iki tarafın da baskısına karşı sürdürmeye çalışan alevilik... Uyar Alevi miydi? Gizli alevi bile değildi... Ama Uyar şiirinin, tam da bu dönemde, bir gizlenmiş, beklenen, henüz gelmemiş ama sürekli gelmekte olan kurtuluş tasarısına ihtiyacı vardı. (s.171- 172).

Koçak'ın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, kanıksanmış düşünsel sistemlerin berisinde durmak isteyen bir Uyar portresi söz konusudur ve bu portre özellikle 1960'ların çok katmanlı, kutuplu yapısı içerisinde bir arayış sürecindedir. Mezkur arayış ise, özellikle zikredilen tarihin getirdiği çıkmazlardan kurtulmak ve hatta belirsizliklerden arınmak isteyen bir kurtarıcı fikrinin ön plana çıkmasına imkân vermektedir. Bu noktada söz konusu edilen kurtarıcı fikri için teorik bir zemin sunması bakımından Walter Benjamin istifade edilecek bir konumdadır.

Walter Benjamin (2013) “her kuşağa olduğu gibi, bize de Mesih gücü verilmiştir” (s.38) der. Benjamin'in bu tezinin mahiyetini kavramak adına, Michael Löwy'nin şerhi açıklayıcı olacaktır. Benjamin'in zikrettiği gücün ortaya çıktığı düzleme yakından bakıldığında; “tanrı ortada yoktur ve mesiyanik görevi yerine getirmek tümüyle insan kuşaklarına düşer. Olası tek Mesih kolektiftir: Bu bizzat insanlıktır.” (Löwy, 2007, s.41). Bu minvalde, Turgut Uyar'ın şiirinde karşılaşılan “yüce” ile Benjamin'in Mesih tasavvuru arasında bir paralellik kurulabilir. Nitekim 60'ların sol “kolektif” yapısından da etkilenen Uyar şiiri, geline nokta bu kolektif yapıya metafizik gerilim bağlamında bir anlam yüklemeye çalışmaktadır iddiası abes olmayacaktır. Bahsedilen metafizik gerilim dahilinde, Uyar'ın yine 1960'lı yılların ürünü olan “Ay Ölür Yılgınlıktan” (Uyar, 2014, s.217) adlı şiirindeki şu dize kıymetli bir yerde durmaktadır: “En gerekli yapısı tanrıların, Ben!..” Zikredilen bu “benlik” sadece şair benliği değil, 1960'lı yılların o çoğulcu ve katmanlı yapısı içerisinde arzulanan, öz arayışının bir parçası olan metafizik ve kolektif bir benliktir. Nihayetinde, Turgut Uyar'ın 1960'ları, bu yılların katmanlı, çoğulcu yapısına uygun olarak olasılıkların çokluğu ile birlikte anlamlandırdığı ve şiirini de bir bakıma bu olasılıkların sınırında konumlandığı ortaya çıkmaktadır. Bu noktada aşkın bir kolektif benlik ideali, Uyar şiirinin kurtuluş umudunu gösterir mahiyettedir. Bu husus ise doğrudan metafizik gerilim ile alakalıdır ve buradaki metafizik gerilimin merkezindeki ideolojik gerilim yadsınamayacak bir yerde durmaktadır.

Turgut Uyar ve 1960'lı yıllar bağlamında söz konusu edilen aşkın benlik ideali ile kurulan kurtuluş umudunun yanında yine bu yıllar dahilinde Uyar şiirinde özellikle ideoloji bağlamında değerli bir faillik arzusunun da söz konusu olduğu görülmektedir. “En gerekli yapısı tanrıların, Ben!..” (s.219) dizesi bu noktada da değerlidir. Nitekim bu benliğin kendine özgü bir eyleme biçimi geliştirmek istediği iddia edilebilir. Bu noktada, “Yavaşça Oluyor Ellerime şiirinde geçen” “-hiçbir şey eski açıklığında değil ki-” (s.205) dizesi bu kendine özgü eylem fikrinin motivasyonunu gösterir mahiyettedir. Ayrıca bu dize 1960'lı yıllar bağlamında ayrıca değerlidir zira çoğulcu, katmanlı yapının Uyar şiirine yansımaları bir “bulanıklık” olarak okumaya elverişli bir dizedir. Bu noktada, bazı şeyleri açıklığa kavuşturmak isteyen bir benliğin varlığı, Uyar şiirindeki faillik arzusu dolayımında önemli bir yerde durmaktadır. Bu arzuyu açıklamak ve derinleştirmek adına şiir dışından örneklerle başvurulması anlamlı olacaktır. Tomris Uyar (2013), kendisi ile yapılan bir söyleşide Turgut Uyar'ın “hayal kırıklığını” şöyle açıklamaktadır: “Aksiyon adamı olmamak, militan ve aksiyon adamı olmamak” (s.18). Tomris Uyar'ın ifadesiyle birlikte düşünülebilecek bir örnek olarak Murat Belge'nin, 12 Mart (1971) dönemi bağlamında aktardığı bir anı Uyar ve aksiyon adamı olmak bağlamında dikkate değerdir:

O günlerde Turgut'ların Büyükdere'deki evine akşam uemeğine gittik. Bunu bir “lisan-ı münasip”le açacak oldum. Tabii örgüt ilişkisi filan, hiç sözünü etmeden. “Bizim sosyalist arkadaşlar böyle şeylere ihtiyaç duyabilir” filan diye. Turgut yutmadı. “Beni örgüte götür,” diye tutturdu. İçerilere gitti, elinde bir tabancayla geldi. “Ben banka da soyarım,” dedi, “Kimse benden şüphelenmez” (Belge, 2018, 514).¹⁸

Örnekten anlaşılacağı üzere Uyar, biraz çocuksu bir tavırla da olsa aktif bir eyleme biçimi olarak militanca bir tutum bile taşıyabilecek bir özelliktedir. Ancak bu örnek bilhassa 1960'ların politik iklimi bağlamında anlamlıdır. Bunun yanında Uyar'ın 1960'lı yıllarda ürettiği şiirlerinde “isyan” ve “militanlık” ile özdeşleştirilebilecek bir aksiyonun izlerine de rastlanılmaktadır lakin bu şiir düzleminde kalan bir izdir. Dolayısıyla, 60'larda yaşadığı değişimle Uyar şiiri, ideolojik gerilimlerle paralel bir

¹⁸ Bu anının devamında Murat Belge, 12 Mart döneminde THKP'nin maddi olarak ayakta kalabilmesi için bazı yazarlardan nakdi destek aldığını aktarır. Nakdi destek veren bu yazarlar içerisinde Edip Cansever'in olması (s.514-515) İkinci Yeni ve sol bağlamında ayrıca değerli bir örnektir.

aksiyonu içerik düzeyinde işleyerek faillik arzusunu göstermektedir. Bu doğrultuda Turgut Uyar'ın (2014b) 1963 yılında yayınlanmış “Çıkmazın Güzelliği” (s.351) yazısındaki şu ifadeler kıymetlidir:

Şiir çıkmazdadır. Bütün şiir yazarlara, edebiyat yazarlara hatırlatmak gerekir: Şiir çıkmazdadır. Çünkü insan çıkmazdadır, sorunlar çıkmazdadır, Toplum değişiyor, insan değişiyor, insanın yeri değişiyor, insanın ilişkileri ve sorunları değişiyor. Ülkemizde en azından birtakım kavramlarla yeni yeni karşılaşılıyor. Şiirin en azından artık bir avunma, oyalanma değil, bir saptama, belki bir önerme olduğu anlaşılıyor.

Şiirin dinamizmine, değişimine olan bu bakış Uyar şiirinin mihenk taşı olarak okunabileceği gibi, bu ifadelerde şiire biçilen rolün bir eyleme biçimi ile özdeşleştirilmek istendiği de görülmektedir. Buradan hareketle şu çıkarsama yapılabilir: Uyar şiirindeki faillik arzusu doğrudan şiirin kendisi olarak vücut bulmaktadır yani şiir eylemin bir nesnesi değil bizatihi eylemin kendisidir. Bunun en büyük sebebi olarak Uyar şiirinin metafizik gerilimini dikkate almak gerekmektedir. “Metafiziğin arzuda oynadığı rol önem kazandıkça fiziğinki azalır.” (Girard, 2013, s.83). Uyar şiiri bağlamında, faillik arzusunun yanında, kurtarıcı umudunun durduğu dikkate alındığında; 1960'lar bağlamında yaşanan aksiyon ile kifayet etmek istemeyen bir şiir benliğinin, metafizik gerilimlerle ideolojik gerilimleri harmanladığı ve böylece mevcut gerçekliğin ister istemez dışında konumlandığı sonucuna varılabilir. Daha açık bir ifadeyle 1960'ların eylem ile mücessem yapısı Uyar şiirinde bir karşılık bulsa da bu eyleme yüklenen birtakım metafizik anlamlar, Uyar şiirindeki faillik arzusunun farklı bir istikamette seyretmesine neden olmaktadır. Bu husus ise İkinci Yeni ve modernist sanat anlayışının dil ve anlamla kurduğu, alışkanlıkları yıkmaya dönük tavrı dikkate alındığında, poetik bir zemine oturmaktadır. Nitekim modernist sanatın, sanatı, edebiyatı herhangi bir ideolojik angajmana tabi kılmak istemeyen duruşu; bu sanatın kendine özgü bir eyleme biçimi kurgulamasını sağlamıştır. Bu noktada, varlığıyla (özü itibarıyla) ideolojik ancak mevcut ideolojik aksiyonların dışında bir sanatın ortaya çıktığı görülmektedir.

Bütün bu hususlar dikkate alındığında 1960'lar odağında Turgut Uyar şiirinin yaşadığı değişim daha açık hale gelmektedir. Bu yılların katmanlı, çok kutuplu yapısı içerisinde Uyar'ın birtakım metafizik gerilimlerle, kurtarıcı bekleyen bir şiirin örneklerini vermesi bu noktada karşılaşılan hususlardan biridir. Bunun yanında, Uyar fikrinsel

olarak sosyalist düşünceden etkilense de sol ile özdeş bir eyleme biçiminden ziyade şiirle birlikte eylemeyi tercih eden bir faillik arzusu içerisindedir ve bu durum Uyar ve 1960'lar bağlamında temel bir meseledir. Ayrıca bu yıllarda ürettiği şiirlerde, isyan, eşkıyalık, öldürme gibi daha somut ve radikal eyleme biçimleri de bulunmaktadır Uyar şiirinde ve bu unsurlar bilhassa ideoloji ve eylem bağlamında ayrıca önemli bir yerde durmaktadır. Bu noktada, Uyar'ın bu yıllarda ürettiği bazı şiirler üzerinden bir yakın okuma yapmak, zikredilen tüm bu meseleleri detaylandırmak adına anlamlı olacaktır fakat buna geçmeden evvel son bir hususun altını çizmek gerekmektedir. Turgut Uyar'ın 1960'lı yıllar bağlamında karşılaşılan eserlerini, ideoloji ve metafizik üzerinden okumaya çalışırken, bu yıllara ait şiirlerdeki değişimin farklı veçhelere sahip olduğu dikkate alınmalıdır. Dahası bu yıllar bağlamında değerlendirilen *Tütünler Islak* kitabındaki bazı şiirlerin 1959 yılı itibarıyla yayınlandığı da görülmektedir ve kitap 1962'de yani 1960'lı yılların, gerilimleri tırmandıran, karakteristik yapısı henüz tam anlamıyla oluşmadan önce yayınlanmıştır. Böyle olmasına karşın, bu kitapta 1960'lı yıllar odağında gözlemlenen ideolojik ve metafizik gerilimlerin ilk nüveleri ile karşılaşılmaktadır. Yukarıda “Ay Ölü Yılgınlıktan” şiirinden yapılan alıntı zikredilen ilk nüveler arasındadır. Üstelik bu alıntıya daha yakından bakıldığında kurtarıcı umudunu hazırlayan bir arayışın izlerine rastlanılmaktadır yani henüz kurtarıcı umudunun tam anlamıyla şekillenmediği görülmektedir. Bu minvalde, ideoloji ve metafizik bağlamında bir değerlendirme yapıldığında, Uyar şiirinin sosyalizm etkisinde yarattığı kurtuluş umuduyla, Orhan Koçak'ın da (2014) gösterdiği üzere 1960'lı yılların ikinci yarısından 1970'lerin başına kadar geçen sürede karşılaşılmaktadır. (s.104).¹⁹

¹⁹ Orhan Koçak söz konusu yıllarda Uyar şiirini “mesihyanik coşku” kavramsallaştırması ile değerlendirmektedir.

BÖLÜM III

1960'LARDA TURGUT UYAR ŞİİRİNİN GERİLİMLERİ

3.1. GERİLİMİN KIYISINDA YAHUT AREFESİNDE: *TÜTÜNLER ISLAK*

Turgut Uyar'ın şiirinin değişimi bağlamında önemli bir eşik olan *Tütünler Islak* ilk kez 1962 yılında Dost yayınlarından çıkmıştır. Bu kitapta, Turgut Uyar ve 1960'lı yıllar odağında değerlendirilen gerilimlerin birçok veçhesi tespit edilebilmektedir. Ancak bu noktada, bir önceki bölümde de düşünülmüş bir şerhi, biraz daha genişletmek suretiyle hatırlamak faydalı olacaktır. *Tütünler Islak* içerisinde yer alan şiirler 1959 yılından itibaren farklı dergilerde yayınlanmış şiirlerdir. Dolayısıyla tekil şiirler üzerinden değerlendirildiğine, *Tütünler Islak*'ı 1960'lı yıllar bağlamında doğrudan bir yere konumlandırmak mümkün değildir. Ancak kitapta, Uyar şiirinin 60'lar itibariyle artan gerilim hatlarının ilk nüveleri ile karşılaşılmaktadır. Dolayısıyla bir bütün halinde *Tütünler Islak* kitabını 1960'lı yıllarda Uyar şiirindeki gerilimler etrafında değerlendirmek mümkündür. Nitekim bu şiirler en nihayetinde 1960'lı yılların başında bir bütün halinde yayınlanmıştır ve bu bütünlük 1960'lı yıllar içerisinde konumlandırılabilir bir hüviyettir. Bu doğrultuda, kitabın girişi epigrafı ile bir değerlendirmeye başlamak faydalı olacaktır: “Bütün mümkünlerin kıyısında” (Uyar, 2014a, 202). 1960'lı yılların, 27 Mayıs sonrasında görülmeye başlanan çok katmanlı, çok kutuplu yapısı dolayımında düşünüldüğü takdirde bu epigrafın anlamı daha sarıh bir hale gelecektir. Bu minvalde, Uyar şiirinde 1960'ların birçok ihtimali içerisinde barındıran bir dönem olarak vücut bulduğu sonucuna varılabilir. Bu ihtimaller ise hem ülkenin hem de şiirin kıyısında olduğu bir konumlanışa işaret eder zira bu yıllarda ideolojilerin etkisiyle bir yandan ülkenin gideceği istikamete dair birçok farklı ses yükselirken, bir yandan da şiirin nasıl kurulacağı ve anlaşılacağı üzerine de yine ideolojik çözümler sunulmak istenmektedir ancak iki meseleye dair de bir kesinlik söz konusu değildir. Zikredilen bu vaziyetin “Bütün mümkünlerin kıyısında” biçiminde

formüle edilmesi ise Uyar şiirinin bütün bunların farkında olduğunu ve bu farkındalığın bir gerilimler toplamı olarak bu şiire etki ettiğini göstermektedir. Bu etkinin bir göstergesi olarak bir önceki bölümde değinilen ve *Tütünler Islak* kitabındaki “Yavaşça Oluyor Ellerime” şiirinde geçen “-hiçbir şey eski açıklığında değil ki-” (s.205) dizesi, “bütün mümkünlerin kıyısında” bir anlam kazanmaktadır.

Tütünler Islak, kitabın henüz başlangıcında Uyar şiirinin gerilimlerini göstermektedir. Bu minvalde kitaptaki şiirlere bakıldığında gerilimin devam ettiği görülmektedir. Bilhassa, kurtarıcı umudu ve faillik arzusu etrafında gelişen ideolojik ve metafizik gerilimler *Tütünler Islak*’ da kendisine ciddi bir yer edinmektedir. Bu doğrultuda bir örnek olarak kitapta yer alan “Akabakan” şiirinden bir bölüm örnek olarak gösterilebilir:

Yakıntısı

Ey kahraman deniz, ne zaman düşünsem karşımdasın ölçüsüz
yalvaçlığını!.

Ey en tatlı sevilisi yaşamış kadınların!..

Büyük karanlık çöküyor ve hâlâ eksiklerim var benim.

Bu uçurumsuz ve deneysiz gidip gelmelerde.

"bacağıma bıçak sokuyorum. etimin ağır ağır düzelmesini, yenilenmesini,
onun o gizli ve kutsal savaşını hazla izliyorum. sonra bir daha."

Yabancı bir canın yaşarlığı hep köşebaşlarında,

doğumum, durmadan doğumum başlıyor benim...

Ey bilene bilene tükenen bıçak!.

Bir şeyler yap,

Eskimeden gökyüzünün kutlu maviliği...

Dizelere yakından bakıldığında, özellikle kurtarıcı bekleyen ses dikkatlerden kaçmamaktadır. Son üç dizede, keskinleştikçe varlığını yitiren bıçak bu noktada, eylem, aksiyon, üzerinden okunmaya müsait bir yerde durmaktadır. Bu zaviyeden bakıldığında, tükenen ama yine de kendisinden bir şey beklenen bıçak aynı zamanda

kurtuluş umudunun önemli bir unsuru haline gelmektedir. Bu kurtuluş umudunun epik bir sesle (Ey!) talep edilmesi ise Uyar şiirini faillik arzusuyla birlikte okumayı mümkün kılmaktadır zira talep edilen bu kurtuluştaki şiirdeki ben kendisini dışarıda bir yerlerde konumlandırmamaktadır bilakis sürekli bir doğum halinde bu kurtuluşun parçası olmak istemektedir. Dahası “bıçağı” kendi bedenine sokan bu ses zaten bu bıçağı yani o kurtuluşu tutan ve bununla bir şeyler gerçekleştirmek isteyen bir sestir.

Uyar şiirinin gerilim hatlarını tespit etmek adına *Tütünler Islak* kitabında bulunan “Terziler Geldiler” (Uyar, 2014a, s.223) şiiri de önemli bir yerde durmaktadır. Bu şiirde bilhassa “eylem” bahsinin ayrı bir yer edindiği görülmektedir. Şiire yakından bakıldığında iki katmanlı bir yapı ile karşılaşılmaktadır. Bir yanda belli bir eylemin öznesi olan terziler; diğer tarafta ise terzilerin odağında “ölmüş olan bir at” için yakılan ağıtlar bu katmanlı yapıyı kuran temel unsurlardır. Ölmüş olan bu atın ise bizatihi şiirin varlığına dair bazı anlamlara kapı aralaması mühim bir yerde durmaktadır. Bu noktada, “ölmüş at” için Orhan Koçak (2014) şu soruyu sormaktadır: “Mitolojinin şiir atı Pegasus mudur bu?” (s.103). Yunan mitolojisinde, Hippokrene adı verilen pınarın ilham perilerini besleyen pınar olduğuna inanılır ve bu pınarı yaratan tanrı Pegasus adlı kanatlı attır (Grimal, 2012, s.283). Bu doğrultuda, Koçak’ın sorusunun daha anlamlı hale geldiği söylenebilir üstelik modernist bir şiir olan Uyar şiirinin okurundan böylesi bir entelektüel sermaye beklemesi şaşırtıcı değildir. Dahası Uyar’ın sonraki şiirlerinde doğrudan Pegasus’a yer verdiği de görülmektedir. Örneğin; “Atları Seven Bir Çocuk” (Uyar, 2014a, s.252) adlı şiirde, “Gel al güzel deniz aygırı, yaman pegasus / sonsuz kargaşamı” dizesiyle doğrudan Pegasus’a ve onun temsil ettiği şiirsel anlama yer verilmektedir. Bu doğrultuda, “ölmüş olan ata” bakıldığı takdirde, Uyar şiirinin, şiirin bizatihi varlığına dair bir endişeye sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu doğrultuda, eyleme haline dair şüpheli olarak nitelendirilebilecek bir yaklaşımın şiirde yer bulması dikkat çekicidir:

Terziler geldiler. Durgunluktan 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;

'Ey artık ölmüş olan at! -dediler-

En güzeli oydu iste, yüzünün

savaşla ilişkisi.

Boydanboya bir karşıkoyma, denge

ve istekli bir azalma. Onu bilirdik.

O ağaç senin kanınla beslenirdi,

hepimizi besleyen.

Bir ülkeyi yeniden yaratırdı şaşkınlığımız

senin karşında,

alışverişin, alfabenin, iplik döküntülerinin ve

her şeyi düzeltmeye kalkışmanın yok ettiği...' (Uyar, 2014a, s.228-229).

Özellikle, şiirin son dizesine bakıldığında, eyleme haline dair şüpheli yaklaşım görünür hale gelmektedir. Bu noktada, “her şeyi düzeltmeye kalkışmanın yok ettiği...” zaman olarak 1960’lı yıllar önemli bir konumdadır. Nitekim, böylesi bir düzeltme isteği ve arzusu 1960’ların karakteristik özelliklerinden biridir. Ancak, daha önce de belirtildiği üzere bu şiirin içerisinde bulunduğu kitabın yayınlandığı tarihte bu karakteristik henüz tam anlamıyla vücut bulmuş değildir. Buna rağmen şiirde kontrolsüz bir eyleme haline mesafe alındığı açıktır. Dahası bu eyleme hali, bilhassa şiirin varlığını yıkıcı bir boyuta ulaşabilecek bir potansiyele sahiptir. Dolayısıyla, bir eylem haline mesafeli durarak “ölmüş olan ata” yakılan ağıt aslında şiire yakılan ağıttır.

3.1.1. Aşkın Bir Benlik: “Ay Ölür Yılgınlıktan”

Bir önceki bölümde, tek bir dizesi üzerinden değinilen “Ay Ölür Yılgınlıktan” (Uyar, 2014a s.215), *Tütünler Islak* kitabının dikkat dikkat çekici şiirlerinden biridir. Şiirin bütününe bakıldığında, “kent” vurgusunun yer aldığı kısımlarla karşılaşılmaktadır.

“Sülünlerin soğuk akşamlara döküldüğü o ovalarda / Kent uygarlığının akşamı otlara döner...” (Uyar, 2014a, s.217). Kentin ve taşranın zıtlığı böylece şiirde karşılaşılan ilk unsurlardan biridir. Şiirin sonraki kısımlarına bakıldığında taşranın şehir karşısında yitişi farklı boyutlarıyla aktarılmaktadır. Bu doğrultuda şiirin son bölümüne gelindiğinde, aşkınlık dolayımında sesini yükselten bir “ben” ile karşılaşılmaktadır.

Gel dur önüme, sen benim sahiliğimsin! Isırdığım,
bir kauçuk düşmanlığıdır!..
Yaşamamız baştanbaşa senin övgündür,
Ey kutsal bencillik!.. Seni
bırakmak niye?.. suları ve seni bırakmak,
Niye?..
Aşkın akan suları, doyurgan ve yabanılığı savaşların ve büyük
utkular geçer onarıcı gölgenden.
Ey en gerekli yapısı tanrıların, ben!..
Nem varsa sanadır!.. yıkılmış birlikler, kırılmış bardaklar
Ölen kadınlar,
Kan... (Uyar, 2014a, s.217).

Uyar şiiri bağlamında konu edilen kurtuluş umuduna ve faillik arzusuna uzanan süreçte, Uyar şiirinde kurulan aşkın benlik ideali bu dizelerde açık bir şekilde görülmektedir. Daha yakından bakıldığında ise bu benlik tüm yıkıntıların, kentin yani yeni dünyanın tükettiği her şeyin kurban edildiği bir sahiciliğe yahut bir hakikate işaret etmektedir. Mezkur benlik daha detaylı incelendiğinde ise bir önceki bölümde gösterildiği üzere tekil değil kolektif bir benlik anlayışı ile karşılaşılır zira bu ben pekala yıkılmış bir halkı yeniden yaratmaya muktedir bir ben olarak okunmaya açıktır. Bu zaviyeden bakıldığında Uyar şiirindeki metafizik gerilimin bir parçası olarak okunmaya açık bir şiire dönüşmektedir “Ay Ölümlü Yılgınlıktan” şiiri.

Bütün bu hususlar dikkate alındığında, *Tütünler Islak* kitabında iç içe geçen gerilimler arasında metafizik ile ilişkili hususların daha ağır bastığı söylenebilir. Kurtuluş

umudu, eylemeye karşı alınan mesafe, aşkın benlik kitapta karşılaşılan ana unsurlardır. Ancak mezkur gerilimlerin ideoloji ile daha fazla yakınlaşmasını ve özellikle kurtarıcı umudunun farklı bir yöne doğru seyretmesini Tütünler Islak akabinde aramak gerekmektedir. Bu doğrultuda, gerilimlerin daha fazla tırmandığı ve kompleks bir hale geldiği bir başka kitaba, *Her Pazartesi*'ye bakmak önem arz etmektedir. Nitekim bu kitap Uyar şiirinin 1960'lı yıllardaki halini tartışmak için hayli velût bir alan açmaktadır.

3.2. YENİ BİR EŞİK: *HER PAZARTESİ*

Turgut Uyar'ın "62-67 notları" alt başlığıyla 1968 yılında Gerçek yayınlarından çıkan *Her Pazartesi* kitabı, şairin en hacimli eserlerinden biridir. Kitaptaki şiirlere panoramik bir bakışla yaklaşıldığında, Turgut Uyar şiirindeki gerilimin artarak devam ettiği görülmektedir. Kitapta özellikle ideolojik gerilim noktasında, yeni ve radikal birtakım içerikler dikkatlerden kaçmamaktadır. Bu noktada "Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma" ve "Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir" adlı şiirler özel olarak değerlendirilmeyi hak etmektedir ancak bu şiirlere geçmeden önce daha genel bir okuma yapmak faydalı olacaktır.

Kitabın ilk şiiri olan "Öndeyiş" de (Uyar, 2014a, s233) "Bir odada, azıcık!.. günlükten ve grevden / Nüfus kâğıdı, terazi ve peynir beklemekten" (s.233) dizelerinde beklemenin nesnelere dönüşen unsurlara bakıldığında, grev dikkatlerden kaçmamaktadır. İşçi direnişinin ana unsuru olan greve kitabın henüz başında yer verilmesi bu noktada Uyar şiirinin 1960'lar ilerledikçe ideolojik olarak daha fazla sosyalizmden yana bir tavır almaya başladığını gösterir mahiyettedir. Bu noktada, "Bağlı Kalmanın Yeri" (s.234) adlı şiirde geçen şu dizeler Uyar şiirinin ideolojik tavrını daha açık hale getirmektedir:

Akıyor şarkısı büyük bedenini,

Kovuşturulan şarkısı. Bir meydana

Hep meydanlara. Meydanlara

Nasıl bakıyorsa bir koltuk bir duvara,

Başkaldırmanın sınırlandırıldığı bir dünyada

Akıyor... (s.234)

Bu dizler 1960'lardaki sol ideolojik hareketliliğin birtakım temel unsurlarını barındırması bakımından önemlidir. Kitle olarak okunabilecek büyük bedenini yani kolektif benliğin şarkısının yani marşlarının, sloganlarının meydanlara akması Uyar şiirinde coşkunu bir tavırla birlikte kendisine yer bulmuştur. Dolayısıyla Uyar şiirinin ideolojik tavrını gösteren bir şiirdir.

Her Pazartesi ideolojik gerilimlerin yanı sıra metafizik gerilimlerin de yer bulduğu bir kitaptır. Bu noktada "Ahd-i Atik" (Uyar, 2014a, s.245) şiiri iyi bir örnektir. Şiir; "tekvin", "göç", "levililer", "sayılar" ve "tesniye" olmak üzere beş bölüme ayrılmıştır. Şiir daha önce "Bir Kantar Memuru İçin İncil" şiirinde görülen kutsal metnin yeniden yazımı bağlamında mühim bir yerde durmaktadır. Şiirin sayılan bölümleri, Eski Ahid'in yani Tevrat'ın bölümleridir. Tevrat'taki bu bölümler incelendiğinde ise "dünyanın başlangıcından Hz. Musa'nın ölümüne kadar geçen döneme ait tarihi kronolojik bilgileri ve Musa öğretisini oluşturan dini, hukuki, etik hükümleri ihtiva ettiği" (Gürkan, 2021, s.51-52) görülmektedir. Bu doğrultuda, şiire yakından bakıldığında, ilk bölümde belirsiz bir geçmişte "Tanrının Bahçesinde" geçirilen bir yaz (Uyar, 2014a, s.245) ile karşılaşmaktadır. Ardından şiirin ikinci bölümü olan "göç" de (s.247) bir sürgünün izlerine rastlanılmaktadır. Dolayısıyla Tevrat bu şiirde bir jest olarak değil doğrudan bir etkilenme ile yer almıştır. Bu noktada, genel olarak şiirin hikâyesinin kent imgeleriyle, yalnızlık, aşk gibi unsurlarla kurulduğu görülmektedir dolayısıyla kadim bir kutsal metin Uyar şiirinde kendi geriliminin bir parçası olarak varlık bulmuştur. Bu gerilimin kutsal bir metne referansla yapılması ise Uyar şiirinin metafizik bağlamına işaret etmektedir.

Her Pazartesi kitabında bulunan "Yenilgi Günlüğü" şiiri de Uyar şiirinin gerilim hatlarını gösterir mahiyettedir. Şiirde bulunan "yenilmenin tohumunu taşır her pazartesi" (Uyar, 2014a, s. 274) dizesi bu noktada başlangıçların yenilgiyi beraberinde getirdiğine dair bir tutuma işaret etmesi bakımından önemlidir. Ancak şiirin sonuna gelindiğinde, "kutsal yenilgi" (s.284) diye övülen bir yenilgidir bu. Sonunda kazanma arzusunun olduğu eylemlerin çoğaldığı 1960'lı yıllarda, böylesi bir tutum Uyar şiirinin eylemek karşısındaki tutumunu anlamak bakımından değerlidir. Özellikle, "Terziler

Geldiler” şiiri ile eylemeye dair şüpheli bit tavır takınan Uyar şiiri, bu noktada daha farklı bir konumdadır. Bu konuma dikkatli bakıldığında şüpheli bir yaklaşımdan ziyade eylemin değerini bizatihi eylemenin kendisinde görme eğilimiyle karşılaşmaktadır.

Her Pazartesi kitabında yer alan ve sonraları Turgut Uyar’ın bütün şiirlerini topladığı kitabına adını veren “Büyük Saat” (Uyar, 2014a, s.290) şiiri de Uyar şiirini değerlendirmek adına önemli kapılar aralamaktadır. Şiirin ilk kısmında karşılaşılan dizeler bilhassa Uyar şiirindeki faillik arzusu bağlamında okunmaya açıktır:

Ben çocukları sevdim yaşadım. Dünyaya alışmadım.

Kuru güller gibi yersiz ve incedim biraz. Hep

bunu duydum. Bunu yaşadım. Pastanelerde şurda burda.

Oturdum emekli konsoloslarla iskambil oynadım,

Emekli konsoloslar, kutu yapımcıları büyük pastanelere,

hamurkârlar, papuççular, polis hafiyeleri, kesekağıtçılar

Saraçlar, kurşun dökücüler, muhasebeciler, su yolcuları

Şarkı düzenleyenler, saat tamircileri!..

Şimdi tarihte saat kaç? (Uyar, 2014a, s.290)

Dünyaya alışmadığını beyan eden şiirdeki “ben”, bu beyanın ardından toplumun birçok kesimini panoramik bir şekilde sunmakta ve bu kesimlerle ilişkisini aktarmaktadır. Son dizede ise bu ben “tarihte saat kaç” diye sorarak bir bakıma bu tarih içerisinde kendisinin yerini sorgular gibidir. Ya da kurtarıcı umudunun “tarihi yapacak” (Oktay, 2008, s.283) failliği aramasının bir tezahürü olarak değerlendirilebilir bu dize. Şiirin ilerleyen kısımlarında özellikle tarih ile olan ilişki daha karmaşık bir hale gelmektedir. “Ölmüş bütün babaları suçluyorum” (s. 291) dizesi bu doğrultuda tarih ile kurulan faillik ilişkisini daha görünür kılmaktadır. Nitekim, Tarihle hesaplaşma fikri aslında zamanın faili olarak “ben”i, tarihin karşısına konumlandırmak ile mümkün hale gelmektedir.

Her Pazartesi'inde metafiziğin doğrudan konusu olan “ölüm” ile sıklıkla karşılaşmaktadır öyle ki “Ağıtlar Toplamı” (s.313) şiirinde Uyar'ın 1960'larda hayatta olan, dostlarına, yakınlarına ağıtlar yazdığı görülmektedir. Dahası bu şiirinde, kendisine de bir ağıt yazmıştır. Ancak metafiziğin konusu olan ölümün ideolojik bir bağlamda da değerlendirilebileceği söylenebilir. Bu doğrultuda Uyar'ın “Biraz Daha” (s.336) şiirinde geçen şu dizeler dikkate değer bir yerde durmaktadır:

Kullanmam ucuz özgürlüğü sana sığınırım

Azarladığım bir dünyayı suya bırakıp

Günlük dövüşü en uygun yerinde keserek

Ve kan biraz daha akar durur, akmalıdır

Bir çaresizlik sanırım, öfkem büyür uğunurum

Oysa bir çiçek bir güzel dünyaya bakmalıdır

Ve kuytulardan, unutulmaktan tek tek

Ölülerimiz toplanacaktır

Ne kadar hüznü geçmişse dünyadan

Ne kadar acı geçmişse yaşayacağız

Hepsini yeniden, bir bir dünyada

Dünyadan ve dünyayla sana sığınırım

Acılardan ve hüznlerden değil

Kaçmalardan ve korkulardan değil

Çünkü bir güçtür sıcaklığın kollarıma

Çünkü kanları, kanları, kanları hatırlarım

Çünkü ölülerimiz toplanacaktır

Ve yüceltilecektir bir mavide. (s. 336).

Şiirin dilsel alışkanlığı kıran ve kime seslendiği açıkça belli olamayan yapısı yok sayıldığı takdirde, bu şiirin dönemin devrimci şiiri ile birlikte anılması bile mümkün olabilir nitekim şiirde ölüme, kana biçilen değer devrimci şiirin biçtiği değerle benzerlik göstermektedir. Ancak zikredilen yapıyı yadsımak mümkün değildir. Bu doğrultuda, şiirin, Tanrı'ya yakarmayı andıran bir tonla açıldığı görülmektedir. Yakarılan “şey” tanrı olmasa bile duyuların ötesindedir yani metafiziğin konusu kılınabilecek bir konumdur. Üstelik yakarıшта bulunan sesin dünyayı benimsemediğini beyan etmesi, yakarılanın dünyada ve dünyadan olmadığını gösterir mahiyettedir. Bu doğrultuda, Uyar şiirinin kurtarıcı bekleyen özelliği ile yeniden karşılaşıldığı sonucuna varılabilir zira şiirde aynı zamanda kolektif bir eyleme hali, bir mücadele de vardır ve bu mücadele ölümler yani kurbanlar vermektedir. Dolayısıyla şiirin bu mücadeleyi daha fazla anlamlı kılacak kurtuluş umuduna yakardığı sonucuna dahi varılabilir zira yakarma ve sığınma akabinde “mavilik” içerisinde bir umdun ihtimali de şiirde söz konusu edilmektedir. Hasılı metafizik ve ideolojik gerilimlerin yine iç içe olduğu bir şiirdir “Biraz Daha”. Bu doğrultuda, *Her Pazartesi* kitabından örnekleri çeşitlendirmek ve detaylandırmak, Uyar şiirindeki gerilimlerin mahiyetini kavramak noktasında önemlidir.

3.2.1. “Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir”

İspanyol şair, oyun yazarı, müzisyen Federico Garcia Lorca, 1899'da Granada'da doğmuştur ve 1936 yılında Madrit'de Frankocu faşist ihtilalciler tarafından, kurulmak istenen düzene bir tehdit olarak algılanmış ve kurşuna dizilerek öldürülmüştür. Kısa ömrü içerisinde, ciddi eserler vermiş bir yazardır Lorca. Eserleri o daha hayattayken, farklı coğrafyalarda ses getirmeyi başarmıştır. Bu coğrafyalardan biri de Türkiye'dir. Özellikle 1950'li yıllardan itibaren muhtelif çevirilerle, tanınmaya başlanan Lorca, 1960'lı yıllara gelindiğinde Türkiye özelinde popüler bir şaire dönüşmüş ve birçok yayın organında şiirleri yer almıştır.²⁰ Bu zaviyeden bakılınca Lorca'nın Türk şiirinde yer edinmesi şaşırtıcı değildir. Ancak Uyar şiirinin Lorca'ya yaklaşımı noktasında karşılaşılan özdeşlik dikkat çekici bir yerde durmaktadır. Bu minvalde mezkur özdeşliği Lorca'nın ideolojik duruşunda aramak yanlış olmayacaktır.

²⁰ Örneğin *Yeni Dergi*'nin, Şubat 1966'da yayınlanan 17. sayısı Lorca özel sayısıdır.

Lorca'nın ideolojik pozisyonu ile Uyar'ın ideolojik duruşu arasında bir benzerlik olduğu söylenebilir. “Şair, politikacı olmaya kalkışmadıktan başka, birçok yazar gibi sol kanat gruplarına da yanaşmamış ve hiçbir partiye girmemişti.” (Gibson, 1976, s.51). Dolayısıyla, aktif bir politik zeminin parçası olmayan bir şairdir Lorca. Bu doğrultuda o “her gerçek şair gibi ben de devrimciyim ama asla politikacı değilim” (alıntılayan Gibson, 1976, s.51) diyerek, kendine ait bir duruşu olduğunu ifade etmiştir. Turgut Uyar'ın Lorca ile kurduğu özdeşliğin, Lorca'nın bu duruşu ile birlikte değerlendirilmesi mümkündür. Bu özdeşliğin yanında Uyar'ın Lorca şiiri aslında Lorca'nın “Atlının Şarkısı” adlı şiirine yazılmış bir nazire olma özelliğini de taşımaktadır.²¹ Bu minvalde ilk olarak Lorca'nın şiirine göz atmak anlamlı olacaktır:

Kurtuba

Uzak, yalnız.

Yağız at, kocaman ay.

Heybemde zeytinler.

Bütün yolları biliyorum ama

Hiç varamayacağım Kurtuba'ya

Ovada, rüzgarda,

Yağız at, kırmızı ay.

Kulelerinden Kurtuba'nın

ölüm bakıyor bana.

Ah, yol ne uzun!

²¹ Bilge Karasu'nun 50'li yıllarda, Ülkü Tamer'in 60'larda yaptığı Lorca çevirileri dışında 1962 yılında Galata Şiir Yayınları tarafından yayınlanan ve çevirisi Sabri Altınal tarafından yapılan, *Seçme Şiirler* kitabı, Uyar'ın Lorca'yı tanımasında aracı olmuştur denilebilir. Dahası, Uyar'ın “Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir”i ile Altınal'in çevirdiği “Atlının Şarkısı” şiiri arasında bahsi geçen “nazireyi” mümkün kılacak bir ortaklık bulunmaktadır.

Ah, yiğit atım

Ah, ölüm bekliyor beni

varamadan Kurtuba'ya

Kurtuba

Uzak, yalnız. (Lorca, 1962, s.16).

Şiire yakından bakıldığında, derin bir umutsuzluk hali dikkatlerden kaçmamaktadır. Umutsuzluğa neden olan şeyse en temelde ölüm düşüncesi olarak yorumlanabilir. Şiirde bu düşüncenin tesiri ile mesafeler uzamakta ve varılmak istenen yer beraberinde imkânsızlıkları getirmektedir. Şiirin öznesi bu vaziyette, eyleme gücünü yitirmekte ve o derin umutsuzluğu sonuna kadar hissetmektedir. Uyar'ın söz konusu şiiri ise bu umutsuzluktan bir umut devşirmektedir. Bu umutsa şiirdeki kişiyi, eyleme geçme arzusunda olan bir kurtarıcıya dönüştürmektedir. Burada, bir karşılaştırma yapabilmek ve okumayı derinleştirebilmek adına Uyar'ın söz konusu şiirine göz atmak faydalı olacaktır:

Ah işte her şey orda...

Ben severim omuzlarımı bir gün

Sırmaları, apoletleri olmasa da.

Ben severim omuzlarımı bir gün

Göçen bir maden direğinin altında

...

Yol uzun, hava sıcak

Kırbaçlarım atımı varırım Kurtuba'ya...

...

Sevişirim ölürüm, savaşırım ölürüm

Doldururum çantama kara ekmek ve peynir

Varırım Kurtuba'ya...

...

Artık katiyen biliyoruz;

Halk adına dökülen kan

Sapı güldalı güzelliğinde bir bıçaktır.

Dışlerin arasında...

İspanya'da

ve her yerde... (Uyar, 2014a, s.301).

Sırmaları ve apoletleri olmasa da sevilen omuz, sivil bir omuzdur. Lorca'yı öldürenler, omuzlarında apoletler taşıyan kimselerdi oysa Lorca bir sivildi yani omuzları sırmasız ve apoletsizdi. Şiirin başı gerçekleşmemiş bir zamandan ve ne zaman olacağı belirsiz bir “bir günden” oluşmaktadır yani sırmasız ve apoletsiz omuz aslında o “bir gün” de sevimlidir. Ancak daha sonra, bir eylem hali olarak “kırbaçlarım atımı varırım Kurtuba'ya” dizeleri ile karşılaşmaktadır ve Uyar şiiri burada, Lorca'ya göre, özgüveni yüksek bir tona sahiptir zira Lorca şiiri, “hiç varamayacağım Kurtuba'ya” umutsuzluğu içerisindedir. Aslında, bu şiir, Lorca ile karşılaşmak isteyen bir şiirdir ve “doldururum çantama kara ekmek ve peynir” dizesi bu isteğin bir tezahürüdür zira Lorca'nın heybesinde “zeytinler” bulunmaktadır. Dolayısıyla kara ekmek ve peynir aslında paylaşma, bütünleşme isteğinin göstergesidir.

“Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir”e bir bütün olarak bakıldığında, sınırları aşmak ve Kurtuba'ya varmak isteyen bir özne ile karşılaşmaktadır. Dolayısıyla bir eyleme arzusu bu şiir özelinde söz konusudur. Bu noktada şiirin öznesi ise, Uyar şiirinde karşılaşılacak aşkın öznenin ziyade, yine faillik arzusu ile motive olan somut bir öznedir. Mezkur öznenin Lorca ile bütünleştiği yerde ise artık devrimci diye adlandırılacak bir aydınlanma hali söz konusudur zira “halk adına dökülen” kana dair kesin bir yargıya varılmaktadır.

3.2.2. “Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma”

Her Pazartesi kitabının en hacimli şiirlerinden biri olan “Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma” (Uyar, 2014a, s.306) şiiri, 1960'lı yıllar bağlamında Uyar şiirinde görülen

tüm gerilimleri bünyesinde taşıyan bir şiir olarak yorumlanmaya müsaittir. Şiir biçimsel olarak, bir tahkiye etrafında iki katmanlı bir yapıda kurulmuştur. İlk katmanda, “-ruhculara göre şaşkın/zevcelere göre alkolik” (s.306) ve şehirli olduğu anlaşılan bir ses yer almaktadır. İkinci katmanda ise bu sesin hikâye ettiği “Malatyalı Abdo” bulunmaktadır.

Bilmem yetkim var mıdır söylemeye onun

anadan doğma mutsuz olduğunu.

Mutluluk evrenseldir kolayca bölüşülür

Kolayca hazırlanır kendiliğinden

(Kimine bir kadın kimine bir başkaldırma) – (Uyar, 2014a, s.306).

Mutsuzluğu ile tanımlanan Abdo’nun başkaldırı ile birlikte anılması, şiirin eylemek noktasında verdiği ilk işaretlerden biridir. Ancak bu işaret şiir ilerledikçe farklı formlara bürünmektedir. Nitekim şiirde “şehirli” ses kendisini de tanıtmakta ve “Abdo” karşısındaki konumunu düşünmektedir.

hakedilmemiş bir akşam

dürüst ve islam kalmamışsam

yeter kendimi yargılamama

bir şey yapmam

biraz daha beklerim (s.307).

Yegâne arzusu dürüst ve islam kalmak olan bir sesin, bunu başaramayınca, kendisini yargılamaktan vazgeçip beklemeyi tercih etmesi, Uyar şiirinin kurtarıcı umudu bağlamında değerli bir yerde durmaktadır. Kendi eylemlerinin arzuladığı şeye erişmede yetersiz kaldığı noktada şiirdeki özne, kendini yargılamadan beklemeyi tercih ederek aslında bir hükme varmaksızın, bir arzuyu umudun konusu kılmaktadır. Dahası bu dizeler, toplumda, sanatta, siyasette, meydanlarda sürekli bir yargılamanın görüldüğü bir zamana aittir. Bu noktada, kurtarıcı umudunun yanında ideolojik düzlemde karşılaşılan eyleme biçimlerinin yetersizliği de şiir bağlamında vurgulanmaktadır demek yanlış olmayacaktır. Zikredilen yetersizliği gören ve

beklemeyi tercih eden özne şiirdeki şehirli sestir ve bu ses için “Abdo” aslında bir umudun ifadesidir. Şiirin devamında, bu ses kendisini daha fazla anlatmaktadır:

Her şey akıp gider, bir katı hüznün kalır

Her zaman geceleyin kalır o, bazen gündüzün kalır

Beyaz gömleklerin ve kayıt defterlerinin

banka sıralarının ve sıra beklemelerin

Ve bir düzenle yüzyüze gelmenin anısı

Bugün başka şey ve başka bir şeydir yarın

Ah! İşte öyle bakmayın

Bir geçmişî anmaya var mısınız

Biraz benimle, biraz benimle, biraz uzak ama yarın

Geçer gidersiniz uzaklardasınız.

Ben de bu dünyaya geldim geleli

Benden böylece işte ne umarsınız. (s. 308).

Şehirli, hüznölü ve belli bir düzenle yüzleşen sesin, dünyada kendisinden beklenen bir şey kalmadığı yönündeki umutsuz tavrı, bu dizelerde dikkat çekici bir yerde durmaktadır. Bir akışın, öznenen bağımsız bir eylemin neticesinde gelen bu umutsuzluk tonu, şiirin ilerleyen kısımlarında “Abdo” ile karşılaşılınca farklılaşmaya başlamaktadır:

Banka bağışsı sıralarda oturdular oturdular

ürkek ve şaşkın girdiler röntgen odasına

fakülte hastanesinde ikiyüzbir sıra numarasında

o kız çocuğuyla kucağında
kocaman gözleri, babasının
kocaman bıyıklarını yadırgatmayan,
öyle dağlı aşklara alışkın öyle müslüman
kocaman bir kız çocuğu
şöyle ki
vilâdî kalça çıkığından daha kahraman.

İnsan tükenir sanırım bir çiçeğe durmadan baksa bile
bir güzel aşk okusa bile.
Biz nerden tükeniriz adımız saydam
hele akşam oldu muydu çok daha saydam,
kapanır gideriz sözlükteki bir aşk anlamına
ve tabancamız yok.
Bilmeyiz silâhı yerinde kullanmayı
Kimbilir silâhı yerinde kullanmayı
dağlı aşklardan ve kan davalarından başka?
ve kadını bir alet gibi güzel kullanan
kucağında iki yaşında bir çocuk
kocaman bıyıklı adam. – (s.310).

“Abdo” ve onun dünyasıyla karşılaşan şiirdeki ses için umutsuzluğun yerini alan duygu, isyandır. Bu isyanda ise “Abdo”da görülen kahramanlığın etkisi vardır ancak bu kahramanlık, “dağlı” bir kahramanlıktır ve şehir tarafından yadırganacak bir yerde durmaktadır. Ancak silahı yani kavgayı yani eylemi yerli yerinde kullanmayı bilen dolayısıyla eylemeyi bilen yine bu “dağlı” kahramanlıktır ayrıca bu kahramanlık “dürüst ve islam kalmayı” başarabilmiştir. Bu noktada Uyar şiirinde daha sonraları da

görülecek olan bir isyan hali ile karşılaşilmektedir. Şiirin son dizeleri bu noktada iyi birer örnektir:

Ben de bu dünyaya geldim geleli

Ölmezsem öldürmezsem

Kim benim farkıma varır?- (s.313).

Turgut Uyar ve İkinci Yeni şiirinin toplumsal normlara karşı olmasının yanında, bu şiirin daha kati normlara sahip devlete de mesafeli olduğu bilinmektedir. Ancak bu dizelerde mesafe iyice aşılmış ve bir isyana dönüşmüştür zira bir şekilde eşkıyalık övgüsü dahilinde bile okunabilecek dizelerdir bunlar. “Dağlı” olmaya, eşkıyalığa ve akabinde öldürmeye var olmak noktasında bir imkân olarak bakan bu dizeler, Uyar şiirinin, ideolojik gerilimi bağlamında önemli bir yerde durmaktadır. Bu hususun yanında, Uyar şiiri ve bu şiirin 1960’lardaki gerilimlerini görmek açısından bu şiirde yer alan şu dizelere mercek tutmak anlamalı olacaktır:

Senin sonun çamaşırlar asılı bir balkona varırdı

bir sokağın en güzel adına varırdı

biraz islâm, biraz yaban ve cünüp

ve batı ve para en güzel kurtuluştı (s.311).

Bu dizler Uyar şiirinin 1960’lı yıllar bağlamında, mevcut gerçekliklerle kurduğu ilişkideki eleştirel tutumunu gösterir mahiyettedir. Nitekim şiirde sıralanan unsurlar aslında, 1960’lar bağlamında karşılaşılan ve bu yılları “bütün mümkünlerin kıyısında” konumlandıran unsurlardır. Dahası bu unsurlar, Türkiye’nin modernleşme tecrübesi dahilinde birer çözüm olarak da düşünülmüş unsurlardır yani batı, İslam; yaban ve cünüp ile temsil edilen doğallık; gücü temsil eden para, tarih sahnesinde yeniden var olmak adına işlevsel araçlar olarak kullanılmaya çalışılmış unsurlardır. Ancak şiirde tüm bu unsurların ironisi ile karşılaşilmektedir. Daha açık bir ifade ile mezkur unsurların sentezi ile arada kalmışlığın, tüm seçenekleri birden tercih etmeye varan çaresizliğin, ironisi yapılmaktadır. Bu doğrultuda, isyan ile özdeşleştirilen “Apdo” sentezlerden uzakta daha hakiki ve aranılan özü bulmaya daha yakın bir yerde durmaktadır. Dolayısıyla “Abdo” bazı şeyleri “eski açıklığına” kavuşturacak bir

potansiyelin, bir kurtuluş umudunun ifadesidir. Ayrıca bu şiirde karşılaşılan “Abdo” özellikle 1960’lar bağlamında kurucu bir yerde duran “halk” meselesi bağlamında da değerlidir. Nitekim “Abdo” Uyar şiirinin yakınlaşmak istediği bir halk fikrini bünyesinde bulundurmaktadır. Bu noktada, Uyar’ın *Divan* kitabı hem bu meselede derinleşmek hem de Uyar şiirinin gerilim hatlarına daha fazla yaklaşmak adına önemli bir işleve sahiptir.

3.3. 1960’LARDAKİ DEĞİŞİMİN SON DURAĞI: *DİVAN*

Turgut Uyar’ın 1970 yılının Nisan ayında Bilgi Yayınevi bünyesinde çıkan kitabı *Divan*’ı 1960’lı yıllar bağlamında değerlendirmeyi mümkün kılan şey, kitaptaki şiirlerin 1960’ların sonunda yazılmaya başlamasıdır. Nitekim kitap yayımlandıktan sonra yaşanan tartışmalar aslında 1960’lı yıllardan miras kalan tartışmalardır. Kitabın adının *Divan* olması, mezkur tartışmaları başlatan bir yerde durmaktadır. Bu doğrultuda *Divan*’ın yayınlanması akabinde yaşanan bir tartışmaya değinmek ve ardından *Divan*’ı incelemeye koyulmak anlamlı olacaktır.

3.3.1 *Divan* ve Kemal Tahir

Turgut Uyar’ın *Divan* kitabını yayınlamasının ardından, Kemal Tahir, bu kitabı öven bir yazı kaleme almıştır.²² Kemal Tahir’in böyle bir yazı kaleme alması ile onun 1960’lı yıllardaki konumu arasında sıkı bir ilişki söz konusudur.

Kemal Tahir, 1960’ların sonunda peş peşe yayımlanan romanları ve dahası siyasal kamplaşma açısından aykırı fikirleriyle geniş bir yankı bulur. Kültürel ortamda sosyalist dünya görüşünün baskın olduğu bu yıllarda, Kemal Tahir kendine özgü Marksist yorumuyla öne çıkar (Armağan, 2017, s.13).

Kemal Tahir’in kendine özgü Marksist yorumuna bakıldığında ise “Osmanlı-Türk toplumsal yapısını özgün bir tarihsel miras olarak yüceltmek ve bunun üzerine bir ‘bize özgü sosyalizm’ tahayyülü inşa etmek” (Bora, 2020, s.602) olduğu görülmektedir.

²² Bu yazıyı ve *Divan* kitabı bağlamında karşılaşılan tartışmaları ayrıntılı bir şekilde göstermesi ve incelemesi bakımından, Yalçın Armağan’ın Kitaplık dergisinin, Turgut Uyar özel dosyasına (2017) yazdığı “Niçin Divan? Çünkü Divan.” makalesi önemli bir yerde durmaktadır.

Kendine özgü bir ideolojik tavır geliştirmeye çalışmak Turgut Uyar şiirinde de karşılaşılan bir durumdur. Bu noktada dikkate alınması gereken husus ise Turgut Uyar ile Kemal Tahir'in 1960'ların sonunda ve 1970'lerde çeşitli vesilelerle bir araya gelmiş olmasıdır (Armağan, 2017, s. 17- 19). Üstelik Turgut Uyar Kemal Tahir'in yazısına olumlu olumsuz bir cevap vermemektedir. Tomris Uyar (2022) bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Bir usta kalkmış seni öyle gördüğünü söylüyor. ‘Hayır ben böyle değilim’ diyemezsin” (s.27). Nitekim Turgut Uyar Tahir'in yazısı için bir şey dememektedir. Bütün bu örnekler elbette Uyar'ın Kemal Tahir'den doğrudan etkilendiğini söylemeye kafi değildir. Ancak 1960'larda Kemal Tahir'in yakalamak istediği özgün ideolojik tavırla, Uyar'ın kendi kitabına yani *Divan*'a yaklaşımı arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Bu doğrultuda, Uyar'la *Divan* üzerine yapılan bir söyleşide geçen şu ifadeler önemlidir: “Divan yapmakta asıl amacım, geçmişte, bir mutlu azınlığın kullandığı aracı, halk adına, halk yararına kullanmaktı” (Uyar, 2014b, s.500). Buradan bakılınca Uyar Kemal Tahir'den ayrı bir noktadadır. Zira Kemal Tahir'e göre “Divan edebiyatımız için ikinci daha haksız kötüleme, onun, halktan ayrı, bir saray sanatı olduğu yargısıdır.” (Tahir, 1970, s.29). Asım Bezirci'nin kitap ve bu tartışma bağlamında söyledikleri ise dönemin sosyalist kültür dünyasındaki çeşitliliği gösterir mahiyettedir: “Divan şiiri de Atatürk'ün yıktığı Osmanlı sarayı ve düzeniyle birlikte tarihe karışmıştır.” (Bezirci, 1997, s25). Bezirci bu noktada özellikle Kemal Tahir'i yermek misyonu ile hareket etmektedir ve doğrudan Turgut Uyar'a saldırmamaktadır ama genel olarak “eski edebiyat” dolayımında gerçekleşebilecek herhangi bir arzunun doğrudan karşısında bir konum almaktadır Bezirci. Bu minvalde, Uyar ile Kemal Tahir'in tam olarak uzlaştığı bir hususu gözden geçirmek gerekmektedir. “Tanzimat'la girdiğimiz büyük aldanış, şimdi buluyor tepkisini bana kalırsa” (Uyar, 2014b, s.502) demektedir Uyar *Divan*'ın konumunu tartışırken. Kemal Tahir de ilgili yazısına bakıldığında Uyar'ın *Divan*'ını Batılılaşan edebiyat içerisinde yeni bir soluk ve imkân olarak görmektedir (s.36-38). Dolayısıyla o güne kadar gelen seyre bir itiraz olarak kabul etmektedir Kemal Tahir, Turgut Uyar'ın *Divan* kitabını. Kabaca özetlenen bu ilişki ve tartışma aslında Uyar şiirindeki ideolojik gerilimin bir veçhesini oluşturması bakımından değerlidir üstelik gerilim bu kez metin içinde sınırlı bir gerilim değildir kitabın alımlanması da ideolojik gerilimin bir parçasını oluşturmaktadır. Söz konusu alımlamada, Uyar'ın Pozisyonu ise bu gerilimi destekler

niteliktedir. Uyar Kemal Tahir'in ifadelerine doğrudan bir cevap vermemektedir lakin 1960'lı yılların şartları ve kendisinin sosyalizmden yana olan dönüşümü dikkate alındığında, Uyar'ın muhafazakârlıkla anılmak istemeyeceği sonucuna varılabilir. Bu sebeple kendisinin mezkur tartışmanın dışında kalmak istediği söylenebilir. Kemal Tahir sosyalist bir entelektüel olmasına rağmen, “Sol” içerisinde Asım Bezirci'den yapılan alıntılarda da görüldüğü üzere “muhafazakâr” ve “gerici” olarak yaftalamaktadır. Bu doğrultuda Uyar'ın neden bu tartışmadan uzakta durmak istediği daha anlaşılır hale gelmektedir. Buradan, metin içi okumaya geçmek faydalı olacaktır. Nitekim gerek ideolojik gerekse de ideolojiyle iç içe geçen metafizik gerilimleri sunması bakımından *Divan* velût bir içerik sunmaktadır.

3.3.2. *Divan*'ın Gerilimleri

Uyar şiirinde karşılaşılan ve aynı anda hem ideolojinin hem de metafiziğin konusu olan “kurtuluş umudu” *Divan*'ın henüz başında karşılaşılan bir husustur. Kitabın ilk şiiri olan “münacat” bu noktada önemli bir yerde durmaktadır:

birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri
gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri
kentleri ve kasabaları ve köyleri çevirdik senin adına
kapıları tutmaktan artık herkesin nasır oldu elleri
...
kendin karşı koydun yaptığın saraylara zindanlara tellere
yine kendin kullan artık kendi yaptığın tüfekleri

bozgun bir şubat sensin, ekmek ve kan senden, ekim sensin
nerende taşır büyütürsün nerende sonsuz gelecekleri
...
hatırla, karada büyük taşları üstüste kodun, hatırla
yürüttün canalcı denizlerde cesur gemileri
...
sen yarattın, sendeyiz, suyumuz, toprağımız kanımız
senden ey yüce bekleyiş, sanki bu kalın eller kimin elleri

artık bize soluk ver, bizi besle, kendini hatırla
ey biraz yavaş, biraz kutsal, beklerken az sevinçli

...

biz bir aşk nedir biliriz seninle, biz biliriz

ey kim varsa orda o tek olanın adına çekin kürekleri (Uyar, 2019, s.9).

Daha önce kurtuluş umudu bağlamında Orhan Koçak'ın yorumuyla tek bir dizesi üzerinden değinilen bu şiire, yakın bir okuma yapıldığında, şiirin başında gerçekleşmemiş bir umudun çağırıldığı ve bu umudun “yüce suskunluk” biçiminde aşkınlaştırıldığı görülmektedir. Daha sonra bu “yüce suskunluğun” farklı özellikleri ve meziyetleri şiirde kendisine yer bulmaktadır. Bu hususiyetlere bakıldığında ise Uyar şiirinde görülen kurtarıcı umudunun ve failiik arzusunun iç içe geçtiği fark edilmektedir. Bunun sebebi ise “yüce suskunluğun” tarih içerisinde kurucu bir fail olarak şiirde yer bulmasıdır zira karşı koyan, direnen bir sestir bu ses. Bu noktada, şiirdeki sesin çok daha ideolojik ve protest çağrışımları mümkün kıldığı da dikkate değer bir husustur. Bu zaviyeden, özellikle; “bozgun bir şubat sensin, ekmek ve kan senden, ekim sensin” dizelerine bakılınca zikredilen çağrışımlar vuzuha kavuşmaktadır. “Bozgun şubat”ın Sovyetler Birliği'nin kurulmasında önemli bir yapı taşı olan “Şubat Devrimi”ni; “ekim”in ise “Ekim Devrimini” çağrıştırdığı dikkate alındığında şiirin ideolojik tavrı ve genel olarak Uyar şiirindeki ideolojik tavır görünür hale gelmektedir. Bu noktada, Uyar'ın, *Divan* yayımlandıktan çok sonra bir söyleşide kullandığı şu ifadeler hem bu şiirin hem de genel olarak *Divan*'ın ideoloji bağlamında konumlandırılmasına imkân vermektedir: “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 seslenilen özne halktır.” (Uyar, 2014b, s.560). İfadelerde Uyar şiiri bağlamında değerli olan gerilim unsurları dikkat çekicidir. Bir yanda sömürüldüğüne inanılan bir kavram olarak “halk”ı doğrudan kullanmaya imtina eden bir tavır söz konusuysa, diğer tarafta bu kavramı bir gizli özneye dönüştüren bir tavır bulunmaktadır. Bu doğrultuda Uyar şiirindeki kurtarıcı umudu ve failiik arzusuna yeniden bakıldığında “halk”ın kurtarıcı umuduna karşılık veren bir faile dönüştüğü görülmektedir. *Divan*'ın gizli öznesi halkın yakarılan aşkın bir konuma yerleştirilmesi ise Uyar şiirindeki ideolojik ve metafizik gerilimlerin iç içe geçmişliğini göstermektedir.

Divan, Uyar şiirindeki keskin ideolojik gerilimleri görmek adına önemli örnekler sunmaktadır. Kitaptaki “yokuş yol’a” şiiri bu örnekler içerisinde mühim bir yerde durmaktadır.

güllerin bedeninden dikenlerini teker teker koparırsan

dikenleri kopardığın yerler teker teker kanar

dikenleri kopardığın yerleri bir bahar filan sanırsan

Kürdistan’da ve Muş - Tatvan yolunda bir yer kanar (Uyar, 2019, s.15).

Şiirde geçen “Kürdistan” ifadesi dikkat çekicidir. Her ne kadar, 1960’lar itibariyle, “Türkiye İşçi Partisi (TİP) içerisinde örgütlenmeye başlayan Kürt öğrenci ve aydınlar” (Güneş, 2017, s.702) olsa da bu tarihlerde “Kürdistan” edebiyat dünyasında pek karşılaşılan bir ifade değildir. Bu ifadenin, Uyar şiirinde yer edinmesi hususuna bakıldığında ise daha önceki şiirlerinden aşinalık yaratan örnekler ile karşılaşılmaktadır. Nitekim 1960’ların ortalarından itibaren, isyan, başkaldırı, eşkıyalık gibi unsurlar Uyar şiirinde kendine yer bulmaya başlamıştır. Bu noktada Uyar şiirinin “doğuyu” bu unsurlar etrafında değerlendirdiği ve zaten “halka seslenen” bir kitapta bu coğrafyaya değinmek gereksinimi hissettiği sonucuna varılabilir.

Divan, etrafında dönen tartışmalarla, biçim ve içerik düzeyinde farklılaşmasıyla birlikte değerlendirildiğinde 1960’lı yıllarda Turgut Uyar şiirinin son eşiği olarak değerlendirilebilecek hüviyettir. Bu son eşikteyse ideolojik ve metafizik gerilimlerim iyice tırmandığı ve iç içe geçtiği görülmektedir. Nitekim *divan* şiirinin İslam metafiziğinden ve öğretilerinden beslenerek kurduğu bir şiir, *Divan*’da yapı bozuma uğratılmıştır. *Divan* şiirinin Allah’a, Hz. Muhammed’de seslenerek, yakararak kurduğu şiirlerin nesnesi Uyar şiirinde değişmiş, Uyar’ın ifadesiyle “halka” dönüşmüştür. Biçim düzeyinde ise Uyar’ın aruz ölçüsünü kullanmadığı görülmektedir. Dolayısıyla, *Divan*’da içerik ve biçim düzeyinde *divan* şiirinin taklidi söz konusu değildir.

Tütünler Islak, *Her Pazartesi* ve *Divan* kitapları gösterilmeye çalışıldığı üzere Turgut Uyar şiirinde karşılaşılan iç içe geçmiş ideolojik ve metafizik gerilimleri okumayı mümkün kılmaktadır. Bu noktada, *Tütünler Islak*, 1960’lı yılların başında bir eşik

olarak durmaktadır. Zira, kitap 1960'lı yıllar bağlamında değerdendirilen toplumsal, kültürel, siyasal yapının olgunlaşmasından önce yayınlanmıştır. Dolayısıyla, ideoloji ve metafizik gerilim bağlamında ortaya atılan, aşkın benlik ideali, kurtarıcı umudu ve faillik arzusu bu kitapta, daha bireysel bir tonda kurulmaktadır. Ancak *Her Pazartesi* kitabına gelindiğinde, sosyalizm etkisiyle Uyar şiirinin daha politik bir tonda özellikle kurtuluş umudunu ve faillik arzusunu işlediği görölmektedir ve bu hususun *Divan*'a gelindiğinde daha fazla olgunlaştığı söylenebilir. Böylece, bu üç kitap, 1960'lı yıllar özelinde, Uyar şiirindeki ideolojik ve metafizik gerilimlerin farklı basamaklarını oluşturmaktadır.

SONUÇ

Şiir serüvenine 1940'ların sonunda başlayan Turgut Uyar'ın, 1950'lerin başına gelindiğinde *Arz-ı Hal* (1949) ve *Türkiyem* (1952) adlı iki kitabı vardır. Bu kitaplarda yer alan şiirlere yakından bakıldığında, o dönemde, resmi ideolojinin beklediği tarzda, heceyle yazılmış, memleket tasvirinin yoğun olduğu, şiirler olduğu fark edilmektedir. Ancak Uyar şiiri söz konusu edilen şiirlerle değerlendirilmemektedir çünkü 1950'lerin ortasından itibaren Turgut Uyar'ın geçmişte benimsediği şiir anlayışından uzaklaştığı görülmektedir. 1959 yılında yayınlanan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* bu uzaklaşmanın ardından Uyar şiirinin artık bambaşka bir şiir anlayışına dahil olduğunun en belirgin göstergesidir. Bu anlayış ise modern Türk şiirinin yapı taşlarından olan İkinci Yeni şiiridir. Değişimi şiirinin merkezine koyan Uyar için, İkinci Yeni'nin parçası olmak yine "değişim" üzerinden değerlendirilebilir. Nitekim, dil ve içerik düzeyinde alışılmış kalıpların ve yargıların karşısında duran İkinci Yeni, şiirsel düzlemde değişimi diri tutan bir potansiyele sahiptir. Bu doğrultuda, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* akabinde Uyar şiirinde sürekli bir değişimin görülmesi söz konusu potansiyele bir örnektir. Bu örneğe yakından bakıldığında, değişime neden olan unsurlar içerisinde ideolojik ve metafizik gerilimlerin ciddi bir yer edindiği fark edilmektedir. Uyar şiirinde bulunan mezkur gerilimlerle, İkinci Yeni şiirinin ağır eleştirilere maruz kaldığı 1960'lı yıllarda sıklıkla karşılaşılması bu noktada başlı başına önemli bir tartışma alanı açmaktadır. Bu tartışma alanını genişletmek için, ilk olarak modern Türk edebiyatının ve özel olarak şiirinin, 1960'lara kadarki seyrini ideoloji ve metafizik bağlamında anlamaya çalışmak gerekmektedir.

Tanzimat edebiyatı ile başlayan sürece şiir özelinde bakıldığında ideolojik ve metafizik gerilimlerin başat bir yerde durduğu dikkatlerden kaçmamaktadır. Tanzimat'la birlikte bir proje olarak İmparatorluk topraklarında karşılık bulan Batılılaşma hamlesi, ideolojik ve metafizik gerilimlerin ilk aktörlerinden biridir. Batılılaşma her şeyden önce dönemin entelektüel ve yazarlarının, büyük oranda İslam

metafizikinden beslenen gelenek ile yenilik arasında bir kriz yaşamalarına sebep olmuştur. Bu kriz de kültürel ve düşünsel anlamda arafta kalmış bir toplumsal yapıyı doğurmuştur. Söz konusu edilen bu krizin derinlerine inildiğinde, gelişmiş, güç kazanmış Batı uygarlığı ile gücünü ve failliğini yitirmiş Doğu'nun ve tabii olarak Osmanlı'nın bir kıyasa tabi tutulduğu görülmektedir. Dolayısıyla, kriz iki farklı epistemolojik temele sahip anlayışın karşılaşması neticesinde neşet etmiştir. Bu doğrultuda şiire bakıldığında, söz konusu edilen krizin farklı veçheleri ile karşılaşılmaktadır. İçerik düzeyinde gelenekten yani "Eşar-ı Kadim"den uzaklaşan yeni şiir anlayışı, şiiri toplumun aydınlatılmasında bir araç olarak kullanmış yani şiiri işlevselleştirmiştir. Şiir ve işlevsellik bahsi bu noktada ideolojik gerilimin bir parçasını oluşturmaktadır. Nitekim sanatın toplum yararına kullanılması gerektiği yönündeki motivasyon doğrudan ideolojik bir tavidir. Tanzimat'tan 1960'lara doğru gelindiğinde bu tavır farklı çehrelerde, farklı şekillerde tezahür etmiştir. Bu doğrultuda, İkinci Yeni şiirine yöneltilen itiraz ve eleştirilerin modern Türk şiirinin tarihinde görülen ideolojik ve metafizik gerilimlerin bir parçası olarak okunabileceği belirtilmelidir.

1950'li yılların ilk yarısında ortaya çıkan ve gelişen İkinci Yeni şiiri, 1960'lı yıllara gelindiğinde sert eleştirilere maruz kalmıştır. Modernist sanat anlayışına uygun tarzda, dil ve içerik düzeyinde toplumsal, kültürel, tarihsel alışkanlıkları kıran bir şiir olarak İkinci Yeni'nin bu yıllarda hedef tahtasına oturtulması şaşırtıcı değildir. Çünkü bu yıllarda sanat anlaşılır bir dille kitlelerin yararına kullanılmak istenmektedir ve kültür dünyasını elinde tutan sosyalist çevreler sanatı bir araç olarak kullanma eğilimindedir. İkinci Yeni şiirine getirilen ilk eleştirilerden "anlamsızlık" vurgusu bu bağlamda değerlidir. Bu vurgu en temelde İkinci Yeni'yi ideoloji dışı bir yere konumlandırmaktadır. Ancak bu husus tartışmalıdır zira modernist sanat bağlamında değerlendirilebilecek kuramsal tartışmalara bakıldığında, modernist sanatın a-politik ve ideolojilerden uzakta nitelendirilen tavrının aslında ideolojik bir tavır olduğu görülmektedir. Çünkü modernist sanat ideolojik-politik angajmanların uzağında konumlanarak, bağımsızlığını kurmak isteyen, "özü itibarıyla ideolojik" bir sanattır. Modernist sanatın bir parçası olan İkinci Yeni'yi ideolojik angajmanların ve kutuplaşmaların ayyuka çıktığı 1960'lar özelinde incelemek bu doğrultuda daha anlamlı bir hale gelmektedir.

İkinci Yeni 1960’larda yoğun eleştirilere maruz kalsa da akımın şairleri şiirsel üretimlerine devam etmişlerdir. Nitekim, bu çalışmanın merkezinde bulunan Turgut Uyar 1960’larda iki şiir kitabı yayınlamış ve bir başka şiir kitabını da yazmaya başlamıştır. Bu kitaplar yayın sırasıyla; *Tütünler Islak*, *Her Pazartesi* ve *Divan* kitaplarıdır. Kitaplara yakından bakıldığında ise ideolojik ve metafizik gerilimlerle yoğun bir biçimde karşılaşılacaktır. Bilhassa 1960’lı yılların katmanlı yapısının, Uyar şiirinde arafta kalmışlık hali olarak yorumlanması bu noktada dikkat çekici hususlardan biridir ve bu durum modern Türk şiirinin seyri açısından da önemlidir.

Uyar’ın 1960’lı yıllarda ürettiği şiirlerde ideolojik ve metafizik gerilimlerin etkisiyle bir kurtarıcı umudu ve faillik arzusunun belirgin hale geldiği görülmektedir. Bu noktada, altmışlı yıllarda sosyalizmden etkilenen Turgut Uyar’ın kendine özgü bir ideolojik anlayış geliştirmek istediği ve bu anlayış için birtakım aşkınlaştırma girişimlerinde bulunduğu görülmektedir. Örneğin “halk” doğrudan Uyar şiirinde geçmese de aşkın bir anlatının kurucu ögesidir. Ya da isyan, ayaklanma gibi unsurlar yine bir kutsama dolayımında Uyar şiirinde yer almaktadır. Dolayısıyla sosyalizmden etkilenen Uyar şiiri dönemin mevcut sosyalist tavrı ile yetinmek istememektedir. Bunun yerine sosyalist terminolojinin sıkça kullandığı kavramları, içerik düzeyinde aşkınlaştırarak bir kurtarıcı umudu yaratmıştır bu umutsa en nihayetinde tarihin faili olmak gibi bir arzu ile şekillenmektedir. Bu noktada, söz konusu hususların Uyar şiirindeki ideolojik ve metafizik gerilimler etrafında şekillendiği sonucuna varılabilir.

Bu çalışma tarihsel olarak 1960’lı yıllarla sınırlı olsa da Uyar şiirinin 60’larda yaşadığı dönüşümün etkisi sonraki kitaplarında da devam etmiştir. *Toplandılar* (1974) kitabında yer alan “Acının Tarihi”, “Acının Coğrafyası” “Açlık Çoğunluktur” gibi şiirler, bu doğrultuda örnek olarak gösterilebilir. Nitekim söz konusu şiirlerde Uyar şiirinde görülen kurtarıcı umudu ve faillik arzusunun izlerine rastlanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2012). *Edebiyat Yazıları*. (Çev. S. Yücesoy ve O. Koçak.). İstanbul: Metis.
- Adorno, T. (2016). *Estetik ve Politika*. (Çev. E. Gen vd.) İstanbul: İletişim.
- Adorno, T. (2019). *Müzik Yazıları*. (Çev. Ş. Öztürk). İstanbul: İletişim.
- Ahmet Haşım (2019). *Bütün Şiirleri*. A.İ. Kolcu (haz.). Erzurum: Salkımsöğüt.
- Akbayır, S. (2014). *Bir Turgut Uyar Portresi: Biz Ki Bir Sahipsiz Hatırayız*. Ankara: Bence Kitap
- Akün, Ö.M. (2014). *Divan Edebiyatı*. İstanbul: İSAM.
- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Armağan, Y. (2011). *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim.
- Armağan, Y. (2017). Niçin Divan? Çünkü Divan. *Kitaplık*, 194, s.12-20.
- Armağan, Y. (2019). Nazım Hikmet İkinci Yeni'ye Tokat Attı mı? O. Akyıldız ve M. Gülsoy (der.) *Şiir Dünyadan İbaret: Nazım Hikmet Üzerine Yeni Çalışmalar* içinde (s.218-236). İstanbul: Boğaziçi.
- Armağan Y. (2021). Melih Cevdet Anday'ın etkilenme arzusu ve kanon. *Birikim*. 387, 6-12.
- Ataç, N. (1985). Türkiyem'e Önsöz. T. Uyar ve S. Nezir (haz.), *Sonsuz ve Öbürü* içinde (s.11-14). İstanbul: Broy Yayınları.
- Artun, A. (2021). *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu*. İstanbul: İletişim.
- Baudelaire, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. A. Berktaş). İstanbul: İletişim.
- Belge, M. (2018). *Şairaneden Şiirsele: Türkiye'de Modern Şiir*. İstanbul: İletişim.

- Benjamin, W. (2013). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal.). İstanbul: YKY.
- Berk, İ. (2019). *Poetika*. İstanbul: YKY.
- Berman, M. (2017). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev. Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim.
- Bezirci, A. (1987). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Gözlem.
- Bezirci, A. (1997). *Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat*. İstanbul: Evrensel.
- Birkan, T. (2019). *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri: 1930-1960*. İstanbul: Metis.
- Bloom, H. (2008). *Etkilenme Endişesi*. (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Metis.
- Bora, T. (2007) Peygamberane ve “geveze”? Ernst Bloch ve Eleştirel Teori. *Toplum ve Bilim*. 110, 132-152.
- Bora T. (2013). Ernst Bloch’ta Sosyalizm, Metafizik Din ve Ateizm: Başka Bir Anlamda Sofu. K. Özdoğan ve D.A. Akkoç. (der.). *Sol İlahiyat* içinde (s. 171-192). İstanbul: Birikim.
- Bora, T. (2020). *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim.
- Bultman, R. (2006). Tarih ve Eskatoloji: Sonsuzluğun Mevcudiyeti. (Çev. E. Kuşcu). Ankara: Elis.
- Cemal Süreya. (1996). *Günler*. İstanbul: YKY.
- Cemal Süreya. (2017). *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (2007). *Felsefeye Giriş*. Bursa: Sentez.
- Cöntürk, H. (2006). *Çağının Eleştirisi*. Cilt, 1. İstanbul: YKY.
- Dayanç, M. (2020) İkinci Yeni’ye Çerçeve Çizmek. *Türk Edebiyatı*, 563, 24-31.
- Dellaloğlu, B. (2018). *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say.
- Doğan, M.H. (2021). Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci. M.H. Doğan (haz.), *İkinci Yeni Şiir* içinde (s.189-200). İstanbul: İkarus.

- Eagleton, T (2016). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. (Çev. U. Özmakas). İstanbul: İletişim.
- Eagleton, T. (2020). *İdeoloji*. (Çev. M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı.
- Ece Ayhan (2016). *Bir Şiirin Bakır Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Enginün, İ. (2020) *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.
- Erdost, M. İ. (2015). *İkinci Yeni*. Ankara: Onur.
- Erkol, Ç. G. (2017) *Altmışlı Yıllarda Edebiyat: Kaliban'ın Öfkesi*. M. K. Kaynar (haz.) *Türkiye'nin 1960'lı Yılları içinde* (s. 909-933). İstanbul: İletişim.
- Gibson, İ. (1976). *Lorca'nın Öldürülüşü*. (Çev. Murat Belge). İstanbul: Cem
- Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. (Çev. A. E. İldem). İstanbul: Metis.
- Grimal, P. (2007). *Mitoloji Sözlüğü: Yunan Roma*. (Çev. S. Tamgüç). İstanbul: Kabalıcı
- Gürbilek, N. (2016). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis
- Gürkan, S.L. (2021). *Anahatlarıyla Yahudilik*. İstanbul: İSAM.
- İlhan, A. (2004). *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis.
- Kahraman, H.B. (2015). *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul: Kapı.
- Kaplan, M. (1998). *Şiir Tahlilleri I*. İstanbul: Dergâh.
- Karaca, A. (2019). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece.
- Karakoç, S. (2016). *Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı*. İstanbul: Diriliş.
- Karpat, K. (2020). *Osmanlı Modernleşmesi: Toplum, Kurumsal Değişim ve Nüfus* (çev. C. Elitez). İstanbul: Timaş.
- Kemal Tahir. (1999). Turgut Uyar'ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz. T. Uyar (haz.). *Şiirde Dün Yok Mu* içinde (s.35-39). İstanbul: Can.
- Kıvılcımlı, H. (2008). *Metafizik Sosyolojiler*. İstanbul: Sosyal İnsan.

- Kierkegaard, S. (2013). *Korku ve Titreme*. (Çev. N. Beier). İstanbul: Pinhan.
- Koçak, O. (1990). Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra. *Defter*. 14, 20-36.
- Koçak, O. (2009). 1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları. M. Gültekingil ve T. Bora (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm içinde* (s.370-425). İstanbul: İletişim.
- Koçak, O. (2014). *Bahisleri Yükseltmek*. İstanbul: Metis.
- Kongar, E. (2016). *Yazarlar, Eleştiriler, Anılar*. İstanbul: Remzi.
- Küçükömer, İ. (2021). *Düzenin Yabancılaşması: Batılılaşma*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kutlar, O. (1959). Yeni Bir Divan Şiiri mi? *A Dergisi*. 2, 2.
- Lukacs, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (Çev. C. Çapan.) İstanbul: Payel.
- Lorca, F. G. (1962). *Seçme Şiirler*. (Çev. S. Altınel.) İstanbul: Galata Şiir Yayınları.
- Löwy, M. (2007). *Walter Benjamin: Yangın Alarmı*. (U. Aydın, Çev.). İstanbul: Versus.
- Macherey, P. (2019). *Edebi Üretim Teorisi* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: İletişim.
- Mardin, Ş. (2017) *Türk Modernleşmesi*. T. Önder (der.). İstanbul: İletişim.
- Memet Fuat. (2021). İkinci Yeni'de Buluşanlar. M.H. Doğan (haz.). *İkinci Yeni Şiir* içinde (s.226-250). İstanbul: İkarus.
- Nietzsche, F. (2007). *İşte Böyle Dedi Zerdüşt*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Kabalcı.
- Nietzsche, F. (2011). *Tragedyanın Doğuşu*. (Çev. M. Tüzel). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Okay, M.O. (2020). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.
- Oktay, A. (1999). Zamanla Göz Göze: Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir'in Arka Fonu. T. Uyar (haz.). *Şiirde Dün Yok Mu* içinde (s.121-144). İstanbul: Can.
- Oktay, A. (2008). *İmkânsız Poetika*. İstanbul: İthaki
- Özcan, F.C. (2017) *Altmışlı Yıllarda Türkiye Ekonomisi*. Mete Kaan Kaynar (haz.) *Türkiye'nin 1960'lı Yılları* içinde (s.179-205). İstanbul: İletişim.

- Özel, İ. (2016). *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: TİYO.
- Parla, J. (2009) Tanzimat Edebiyatı'nda Siyasi Fikirler. M. Gültekingil ve T. Bora (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* içinde (s.223-234). İstanbul: İletişim.
- Parla, J. (2016). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim
- Paz, O. (1997) *Öteki Ses*. (Çev. M. Varlı). İstanbul: İnkılap.
- Popkin, R. (2001). Metafiziğin Kısa Tarihi. A. Cevizci. (haz.). *Metafiziğe Giriş* içinde (s. 121- 246). İstanbul: Paradigma.
- Rowland, C. (ed.). (2011). *Kurtuluş Teolojisi*. (Çev. M.F. Karakaya ve Sevinç Altınçekiç). İstanbul: Ayrıntı.
- Safranski, R. (2013). *Romantik: Bir Alman Sorunsalı*. (Çev. A. Nalbant). İstanbul: Kabalcı.
- Shayegan, D. (2012). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. (Çev. H. Bayrı). İstanbul: Metis.
- Shayegan, D. (2013). *Melez Bilinç*. (Çev. H. Bayrı) İstanbul: Metis.
- Şulul, C. (2003). Metafiziğin Tarihsel Evrimi *HRO. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, V, 57-69.
- Tanpınar, A.H. (2007). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. A. Uçman (haz.). İstanbul: YKY.
- Tanpınar, A.H. (2020). *Edebiyat Üzerine Makeleler*. İstanbul: Dergâh.
- Tural, S. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Din Duygusu*. İstanbul: Kitabevi.
- Uyar, T. (1966) Ben. *Papirüs*. 4, 53.
- Uyar, T. (2014a). *Büyük Saat*. İstanbul: YKY.
- Uyar, T. (2014b) *Korkulu Uсталık*. İstanbul: YKY.
- Uyar, T. (2016). *Dünyanın En Güzel Arabistanı*. İstanbul: YKY.
- Uyar, T. (2019). *Divan*. İstanbul: YKY.

Uyar, T. (2022). *Ben Koşarım Aşağılara, Koşarım*. (söyleşen E.Altan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Weber, A. (2014). *Felsefe Tarihi: Felsefe, Metafizik ve Bilim*. (Çev. H. V. Eralp). İstanbul: Kabalcı.

Zürcher, E. J. (2014) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev. Y. Saner.). İstanbul: İletişim.

