

THE SECOND NEW POETRY AND TURGUT UYAR'S *DİVAN*
IN THE CONTEXT OF THE TRADITION'S SPECTRALITY

MERT TUTUCU

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2022

THE SECOND NEW POETRY AND TURGUT UYAR'S *DİVAN*
IN THE CONTEXT OF THE TRADITION'S SPECTRALITY

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Mert Tutucu

Boğaziçi University

2022

GELENEĞİN HAYALETİMSİLİĞİ BAĞLAMINDA
İKİNCİ YENİ ŞİİRİ VE TURGUT UYAR'IN *DİVAN'I*

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Tezi

Mert Tutucu

Boğaziçi Üniversitesi

2022

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Mert Tutucu, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature

Date

ABSTRACT

The Second New Poetry and Turgut Uyar's *Divan* in the Context of the Tradition's Spectrality

The purpose of this thesis is to show that the spectre of tradition in the domain of literature is constantly haunting, specific to the Second New poets and his poetry, the modern poet and poetry; in this context the purpose is to examine that traditional verses, genres of verses and how he uses, changes and transforms the proposition of tradition in the book named *Divan* of Turgut Uyar. To express the tradition as a spectre haunting modern Turkish poetry, Jacques Derrida's concept of spectrality will be utilized in the thesis. The modernist mentality dominating Turkish literature history ignores tradition by dividing Turkish literature into old and new literature through denial of inheritance. The most significant feature of the strategy of ignoring tradition is marking the tradition with death. The tradition always comes back as a spectre, though how many times it is attempted to be killed and haunts modern Turkish literature. In modern Turkish poetry, the most visible domain of spectrality is the Second New Poetry. The New Second poets both matriculate the tradition's spectre of the inheritance and conflict with it in their poems and writings.

Undoubtedly, Turgut Uyar is the name that pushes the relationship established with the spectre of tradition over the top among the poets of the Second New. Turgut Uyar puts forward a modern *Divan* both by feeding off tradition and transforming the tradition.

(See the Appendix for an extended abstract)

ÖZET

Geleneğin Hayaletimsiliği Bağlamında İkinci Yeni Şiiri ve Turgut Uyar'ın *Divan*'ı

Bu tezin amacı edebiyat alanında geleneğin hayaletinin İkinci Yeni şairleri ve şiiri özelinde modern şaire ve şiirine sürekli musallat olduğunu göstermek; bu bağlamda Turgut Uyar'ın *Divan*'da (1970) geleneksel nazım biçimlerini, türlerini ve geleneğin mazmunlarını nasıl kullandığını, nasıl değiştirdiğini ve dönüştürdüğünü incelemektir. Tezde geleneğin bir hayalet olarak modern Türkçe şiire musallat olmasını ifade etmek için Jacques Derrida'nın "hayaletimsilik" kavramından faydalanılacaktır. Türkçe edebiyat tarihi yazımına egemen olan modernleşmeci anlayış Türkçe edebiyatı eski ve yeni edebiyat olmak üzere ikiye ayırarak reddi miras yoluyla geleneği yok sayar. Geleneği yok sayma stratejisinin en belirgin niteliği geleneğin ölümle işaretlenmesidir. Oysa gelenek ne kadar öldürülmeye çalışılırsa çalışılsın bir hayalet olarak sürekli geri gelir ve modern Türkçe şiire musallat olur. Modern Türkçe şiirde geleneğin hayaletimsiliğinin en görünür olduğu alan İkinci Yeni şiiridir. İkinci Yeni şairleri yazılarında ve şiirlerinde geleneğin hayaletinin mirasını hem benimsemişler hem de onunla çatışma içine girmişlerdir. İkinci Yeni şairleri içinde geleneğin hayaletiyle kurulan ilişkiyi zirveye taşıyan isim ise kuşkusuz Turgut Uyar'dır. Turgut Uyar hem gelenekten beslenerek hem de geleneği dönüştürerek modern bir *Divan* ortaya koyar.

TEŞEKKÜR

Öncelikle Boğaziçi Üniversitesi'nin değerlerini korumak adına ellerinden gelen desteği tek bir an dahi esirgemedi sunan, özgür akademinin özgür ve onurlu hocalarının her birine sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Lisans öğrenimim boyunca bilgilerinden istifade ettiğim, üzerimde emeği olan bütün bölüm hocalarıma teşekkür ediyorum. Ayrıca lisans öğrenimimde almış olduğum seçmeli derslerde bana yeni bakış açıları kazandıran hocalarım Aylin Vartanyan ve Ebru Işıklı'nın isimlerini anmadan geçmek istemiyor ve kendilerine teşekkürlerimi iletiyorum. Tez yazım sürecinde bana sürekli destek olan, tezimi sabırla okuyan ve geri dönüşleriyle tezim için büyük emek sarf eden değerli danışmanlarım Zeynep Uysal'a ve Gülşah Taşkın'a teşekkür ediyorum. Değerli görüşlerini benimle paylaşan, vermiş olduğu tavsiyeler, göstermiş olduğu ilgi ve alâka sebebiyle bu tezin ortaya çıkmasında emeği yadsınamaz olan değerli hocam Veysel Öztürk'e şükranlarımı sunuyorum. Tez jürimde yer almayı kabul eden değerli hocalarım Halim Kara, Olcay Akyıldız ve Yalçın Armağan'a teşekkürü bir borç biliyorum. “Adalet Ağaoğlu Halim Ağaoğlu Bursu” desteği sebebiyle Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne de teşekkür ediyorum.

Hayatta her daim yanımda olan, tez yazım süreci özelinde ise kaygılarımın ve endişelerimin hafıflemesi için gayret sarf eden sevgili anneme ve babama; yalnızca tezimi değil tüm yazılarımı sabırla okuyup görüşleriyle katkıda bulunan sevgili kardeşim Berfin'e; öğrenim hayatım boyunca göstermiş oldukları desteklerinden ötürü teyzelerime; tez sürecinde tüm heyecanıma ortak olan, yazdığım her satırı defalarca okuyan, gözlerinin gölgesini üzerimden bir an olsun eksik etmemesini dilediğim hayat arkadaşım, ruh eşim Nergis'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak tezim boyunca beni yalnız bırakmayan Jacques Derrida ve Turgut Uyar'ın hayaletlerine, gelecekte kendi ölümümü ölererek dönüşeceğim hayalete teşekkürlerimi iletiyor, kulaklarımda bir hayaletin kahkahası gibi çınlayan Max Stirner'in hayaletinin şu ünlü cümlesiyle kapanışı yapmayı bir vefa borcu telakki ediyorum: “Yahu, sen kaçıksın! Kafayı üşütmüşsün sen! Hayaletler görüyorsun.”

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: GELENEK ÖLDÜ VE BİR HAYALET OLARAK GERİ DÖNDÜ	7
2.1 Geleneğin doğumu	10
2.2 Tanzimat dönemi ve gelenek: Hasta adamın ölüm döşeğindeki şiiri.....	15
2.3 Millî edebiyat dönemi ve gelenek: Hasta adamın ve şiirinin ölümü.....	19
2.4 Cumhuriyet dönemi ve gelenek: Hasta adamın ve şiirinin kamusal ölümü	23
2.5 Tekinsiz bir miras olarak geleneğin hayaleti.....	28
2.6 Modern Türkçe şiir ve gelenek: Bir hayalet taşı olarak musalla[t]	31
BÖLÜM 3: GELENEĞİN HAYALETİNE “MERHABA” DEMEK: İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN GELENEKLE İLİŞKİSİ	39
3.1 Cemal Süreya ve geleneğin hayaleti	43
3.2 Ece Ayhan ve geleneğin hayaleti	48
3.3 Edip Cansever ve geleneğin hayaleti	52
3.4 İlhan Berk ve geleneğin hayaleti	56
3.5 Sezai Karakoç ve geleneğin hayaleti.....	62
3.6 Turgut Uyar ve geleneğin hayaleti	69
3.7 Geleneğin hayaletinin çift yönlü mirası karşısında İkinci Yeni	74
BÖLÜM 4: HAYALETLERE KARŞI HAYALETLERLE YAZMAK: TURGUT UYAR’IN <i>DİVAN</i> ’I	78
4.1 Divanın hayaleti: Özel isimle tertip edilen bir Divan ya da özel ismin poetikası/politikası	87
4.2 Münâcâtın hayaleti: Bir karşı-itiraf ritüeli olarak “Münacat”	91
4.3 Naatın hayaleti: Gülün saltanatının yıkılışı olarak “Naat”	105

4.4 Gazelin hayaleti: Yok[ol]uş yolu olarak “Yokuş Yol’a”	112
4.5 Maktel-i Hüseyin’in hayaleti: Kerbelâ kompleksinin dışavurumu olarak “Susuzluk’a”.....	118
4.6 Kasidenin hayaleti: Nedîm’in Sâdâbâd övgüsüne bir karşı-nazire olarak “Sâdâbâd’a Kaside”.....	125
4.7 Fahriyenin hayaleti: Hayaletimsi bir mürekkeple yazılan şiirlere övgü olarak “Bomboş Bir Sayfa’ya Fahriye”	132
BÖLÜM 5: SONUÇ.....	138
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)	143
KAYNAKÇA.....	147

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Türkiye’de edebiyat tarihi yazımına egemen olan düalist anlayış Türkçe edebiyat tarihini eski edebiyat ve yeni edebiyat olarak keskin bir şekilde ikiye ayırmaktadır. Söz konusu anlayış edebiyatı “eski” ve “yeni” şeklinde imleyerek -diğer bir ifadeyle imleneni kapatarak- kendi resmî ideolojisine ve kültürel iktidarına uygun olacak çerçevede bir edebiyat kanonu meydana getirmeye çalışır. Bu çabanın neticesinde geçmişin şimdide görünür olması ve şimdinin geçmişi yeniden kurması kasıtlı bir şekilde göz ardı edilir. Geçmişin izi silinirken aynı zamanda reddi miras yoluyla şimdinin geçmişle olan bütün bağı kopartılır.

19. yüzyılda Osmanlı siyasetinde, toplumunda, kültüründe etkisini gösteren modernizasyon -yaygın tabirle Batılılaşma- hamleleri; modernleşme tahayyüllerinin 20. yüzyılla birlikte modern bir ulus-devlet anlayışına evrilmesinin kültürel alandaki temsili haline gelen Genç Kalemler hareketi ve Genç Kalemler hareketinin misyonunu siyasi arenaya taşıyarak sınırları içinde yaşayan herkesi Türk olarak işaretleyen ve bu işareti zedeleyecek tüm tarihsel, sosyal, kültürel izlere yönelik bir silme faaliyetine girişen Cumhuriyet ideolojisi göz önünde bulundurulmadan geçmiş ile şimdi, eski ile yeni arasındaki ilişkiyi yadsıyan anlayış tam manasıyla idrak edilemez. Bu yüzden Türkçe edebiyattaki düalist anlayışı çözümleyebilmek için önce “modernleşmenin” düşünce sistemi üzerine birkaç şey söylemek gerekmektedir.

Svetlana Boym (2021) modernleşme sürecinde gerçekleştirilen en büyük hamlenin Paganların döngüsel zaman fikrinin yerine Hristiyanlık ve Yahudiliğin çizgisel zaman anlayışının yerleştirilmesi olduğunu yazar. Bu değişimin sonucu

olarak 17. yüzyıldan itibaren zamanın geleneksel metaforlarla algılanma biçimi de değişir:

On yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla uzanan süreçte zaman temsili kendisi de değişmişti; alegorik insan figürlerinden -yaşlı adam, elinde kum saati tutan kör bir genç, Kader'i temsil eden göğüsleri çıplak bir kadın-rakamların kişisel olmayan diline -yani sınai ilerlemenin geldiği son nokta olan tren tarifelerine- geçilmişti. Zaman artık akan kum değildi; vakit nakitti. (s. 34)

Döngüsel zamanın yerini alan ve süregelen bir ilerleme fikrine dayanan çizgisel zaman anlayışı sanayi kapitalizminin teknolojik gelişmelerine eklenerek geçmişten kopuşu ve geleceğe bakışı imler hale gelir. Böylece deneyim yerini beklentilere bırakır. Hristiyanlık ve Yahudilik kaynaklı çizgisel zaman anlayışının sekülerleşmesi ile birlikte ilerleme fikri zaman, mekân, birey, ulus gibi yaşamın tüm alanlarına uygulanır (s. 35). Bu açıdan çizgisel zamanın ilerlemeci yapısı mekânsal bir genişlemeye de işaret eder. Örneğin; modern gezginler Batı'nın güneyini ve doğusunu farklı bir zaman algılayışına sahip oldukları için barbarlıkla nitelendirirler. Böylece ilerlemeci çizgisel zaman küresel bir hakikat halini alırken, bu hakikate uymayan diğer algılayış biçimleri yerel, marjinal, barbar toplulukların geri kalmış düşünme biçimi olarak yaftalanır (s. 36). Bu durum yaftalananın kimi zaman gerçek ölümünün -sömürgeci devletler tarafından barbar olarak yaftalanan toplumlara karşı uygulanan katliamları düşünün- kimi zaman da simgesel ölümünün -geçmişin tüm izlerinin silinmeye çalışılması- bir göstergesidir. Diğer taraftan hiçbir ölüm nihai bir son anlamı taşımaz çünkü her ölüm ölenin bir hayalet olarak geri gelme ihtimalini içinde barındırır. Öyleyse *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal* (2019) eserinde bir ölünün her zaman bir hayalet olarak geri gelme ihtimalini görünür kılan Jacques Derrida'nın hayaletimsilik kavramı “modernleşme” tahayyülünün içinde barındırdığı çelişkileri, boşlukları ve başarısızlıkları göstermesi açısından yol gösterici olabilir. Peki bir hayalet nedir? Richard Kearney (2018)

hayaletin tanımını Derrida'dan ilhamla şöyle yapar: “En iyi ihtimalle bir hayalet; bir an şurada, bir an sırta kadem basmış; şurada ve yok, mevcut ve namevcut, şimdi olarak geçmiş[tir]” (s. 175). Kearney'e göre hayaletler sürekli geri gelirler çünkü babalar ile evlatları arasında her zaman kapanmayan bir mesele vardır (s. 179).

Buraya kadar ortaya koyduğum modernleşme, ölüm, hayalet ve Kearney'in baba ile evlat benzetmesi birlikte düşünüldüğünde çalışmamın ana izleği ortaya çıkmaktadır.

19. yüzyılda Osmanlı'da meydana gelen modernleşme hareketlerinin Türkçe şiire etkisi 13. yüzyıldan itibaren gelişimini sürdürerek bir gelenek oluşturan klasik şiirin Osmanlı Devleti'nin geri kalmışlığının bir metonimisi olarak ölümle işaretlenmesidir. Geleneğe yönelik bu tutum 1900'lerin başında Genç Kalem hareketi ile radikalleşirken Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen harf reformu ile birlikte son şeklini alır ve geleneğin tüm izleri kamusal alandan silinir. Ne var ki gelenek öylece çekip gitmez, bir hayalet olarak geri gelir ve modern Türkçe şiire musallat olur.

Geleneğin hayaletinin modern Türkçe şiire musallat olmasına değinen en önemli isim kuşkusuz Walter G. Andrews'tur. “Eğrilmiş Zaman: Attilâ İlhan'ın Saydam Duvarı” (2006) başlığını taşıyan makalesinde Türkiye modernleşmesinin dış-merkezli olduğuna dikkat çeken Andrews Türkiye'de modernleşmenin bir kopuş anlatısı sunduğunu ileri sürer. Modern Türkiye kendisini var etmeye çalışırken kendisinden önce var olan olguların birçoğunu bastırma yoluna -ki her ölümün aynı zamanda bir bastırma olduğu akılda tutulmalıdır çünkü ölen sürekli bastırılır: toprağa, bilinçaltına vb.- gider. Eski dil ve kültür bastırılırken modern Türkiye tarihsel olarak “radikal bir süreksizlik” içinde kendisi kurmaya çalışır. Andrews'a göre geçmişten kendimizi yalıtılabileceğimize, yeni eserler ortaya koyarken geçmişten etkilenmeyeceğimize inanmak bir yanılsamadır çünkü geçmiş hiçbir zaman “son

derece ölü değildir” (s. 266-268). Böylece Andrews Türkiye’ye özgü bir hayalet

öyküsüyle karşılaşır:

Bu, Türkiye’nin kendine özgü hayalet öyküsüdür – bastırılmış, karanlığa itilmiş, aşılmış bir geçmişin derin, müphem bir sessizlik içinden varlığını hissettirmesinin, geçmişin hayaletlerinin kol gezmesinin öyküsüdür. (...) İmparatorluğun hayalete benzeyen izleri her yerde kendini göstermektedir. (...) Konya’da mimari anıtlarda, adeta her zaman ney sesi yankılanmaktadır, sanki bir yandan da Mevlânâ ilahi aşkın sırrını dile getirmektedir (...) Mimar Sinan’ın büyük eserleri, İstanbul’un muhteşem sarayları zamanın düzenini altüst etmekte, geçmiş, bu dünyadan çoktan göçmüş olanların seslerini bugüne getirmektedir. Bir de tabii şiirler, divan şairlerinin eserleri. (s. 273)

Geleneğin hayaletimsiliğine değinen bir diğer isim “Ölülerin Temsil Hakkı” (2006)

başlıklı yazısıyla Hayriye Ünal’dır. Ünal’a göre ölüler her zaman temsil edilmek

isterler ve edebiyat ölülerin temsil edilme haklarını korur. Bu yüzden şair hiçbir

zaman özgür değildir (s. 49). Şair geleneğin oluşturduğu dil ve söylem şekilleri

vasıtasıyla eserini verir ki bu durumda şair her zaman gelenekle diyalog kurmak

zorundadır. Şair ister geleneği olumlasın isterse de onu yıpratmaya çalışsın hiçbir

şekilde gelenekle diyalog içinde olmaktan kurtulamaz. Gelenekle kurulan bu iki

yönlü ilişki şiirin devingenliğini sağlar. Söz konusu devingenlik süresince bazı

değerler korunurken bazıları değiştirilir. Yeni olan her şey bir seçkinler grubu olan

yenilikçilere vakfedilirken tüm eskiler geleneğin hayaletinin sırtına yüklenir (s. 52-

53).

Hem Andrews’un ve Ünal’ın dikkat çektikleri hem de bu çalışmada benim

üzerinde durduğum geleneğin hayaletinin en görünür olduğu alan 1950 modernist

şiiri diğer bir ifadeyle İkinci Yeni’dir. İkinci Yeni şiirinde geleneğin hayaleti o denli

görünürdür ki İkinci Yeni şiiri dönemin eleştirmenleri tarafından ölmüş bir geleneği

diriltmekle, divan edebiyatı muhipliği yapmakla suçlanır. İkinci Yeni şairleri

içerisinde Turgut Uyar modern bir divan tertip ederek geleneğin hayaletiyle ilişkisini

farklı bir boyuta taşır.

Tezimin amacı edebiyat alanında geleneğin (geçmişin veya eskinin) hayaletinin İkinci Yeni şairleri ve şiiri özelinde modern şaire ve şiirine (şimdiye veya yeniye) sürekli musallat olduğunu göstermek, şimdinin içindeki geçmişin izini görünür kılmaktır. Bir Cumhuriyet şairi olan Turgut Uyar'ın tertip ettiği ve ilk olarak 1970'te yayımlanan modern *Divan*'ı geleneğin izini görünür kılmak için başvurulabilecek en iyi kaynaktır. Geleneğin öldüğüne ve tüm simgeleriyle siyasi, sosyal, kültürel alandan çekip gittiğine inanılan bir dönemde Turgut Uyar eserini geleneğin hayaletine teslim eder.

Tezimde yukarıda genel hatlarıyla sunulan bağlamı takip edecek olup “Gelenek Öldü ve Bir Hayalet Olarak Geri Döndü” başlığını taşıyan giriş bölümünde hayaletimsilik kavramı ile geleneğin ölümü arasında bağlantı kurarak geleneğin hayaletimsiliğinin modern Türkçe şiirle ilişkisini irdedeceğim. Geleneğin ölümü hususunda Nâmık Kemal'in *Tasvîr-i Efkâr*'da yayımlanan “Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmilidir” makalesinin, *Celâleddin Harzemşah* oyununun ikinci baskısı için yazmış olduğu “Celâl Mukaddimesi” başlıklı önsözünün; Ömer Seyfettin'in “Yeni Lisan” makalesinin ve 1 Kasım 1928'de gerçekleştirilen alfabe değişikliğinin birer kırılma noktası olduğunu iddia edeceğim. Geleneğin hayaletinin modern Türkçe şiire nasıl musallat olduğunu göstermek için Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Hâlet Çelebi, Nâzım Hikmet, Behçet Necatigil ve Attilâ İlhan'dan kısa örnekler sunacağım. Ayrıca bu bölümde Derrida terminolojisindeki “hayaletimsilik” kavramını açıklayacak, bu kavramın gelenek ve modern şiir ilişkisi hakkındaki okumalarda önümüzde hangi kapıları açtığını göstermeye çalışacağım. “Geleneğin Hayaletine ‘Merhaba’ Demek: İkinci Yeni Şiirinin Gelenekle İlişkisi” başlığını taşıyan ikinci bölümde Cemal Süreya, Ece Ayhan, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç ve Turgut Uyar gibi İkinci Yeni

şairlerinin gelenek hakkındaki görüşlerine ve gelenekle ilişkileri bağlamında ortaya koydukları eserlere odaklanacak, söz konusu şairlerin geleneğin izini taşıyan şiirlerinin kısa bir bibliyografyasını sunacağım. Tezimin “Hayaletlere Karşı Hayaletlerle Yazmak: Turgut Uyar’ın *Divan*’ı” başlıklı üçüncü bölümünde Turgut Uyar’ın *Divan* eserinde gelenekle kurduğu ilişkiyi inceleyecek, Turgut Uyar’ın *Divan*’ının biçimsel ve biçimsel niteliklerinin klasik divan tertip etme geleneğiyle benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyacak, *Divan* eserinin kapağında mahlas yerine özel isim kullanmasının özgünlük ve hayaletimsilik arasında yarattığı çatışmayı açımlayacak; *Divan*’dan seçilen “Münacat”, “Naat”, “Yokuş Yol’a”, “Susuzluk’a”, “Sâdâbâd’a Kaside” ve “Bomboş Bir Sayfaya Fahriye” şiirlerinin yakın okumasını yaparak söz konusu şiirlerin geleneksel nazım biçimleri, türleri ve klasik mazmunlar ile zaman zaman uzlaşma zaman zaman çatışma temelinde bir diyalog kurduğunu görünür kılmaya çalışacağım.

BÖLÜM 2

GELENEK ÖLDÜ VE BİR HAYALET OLARAK GERİ DÖNDÜ

Octavio Paz (2020) modern şiir tarihini Roman ve Germen dillerine, Yunan ve Latin klasiklerine, Romantik dönemin bireyselliğine dayandırırken şöyle der: “Sanat koleksiyonlarımız, şiir antolojilerimiz ve kütüphanelerimiz, vaktinden önce yaşlanmış üsluplar, akımlar, resimler, heykeller, romanlarla ve şiirlerle dolup taşıyor. Başımızın döndüğünü hissediyoruz: Şimdi olan bir şey, sonsuz uzak şeylerin dünyasına katılıyor, beri yandan eskilerin eskisi sonsuzca yakınımızda” (s. 18). Paz’a göre gelenekle modern şiir arasındaki bağ sonsuza kadar sürecek devinimsel bir ilişkiye dayanır. Gelenek ve modern ayrımı o kadar büyük bir paradoks yaratır ki modernin bile bir gelenek oluşturduğu görmezden gelinir. Oysa gelenek ve modern şiir arasındaki bağlantı her zaman şimdinin ve buradallığın zemininde yeniden kurulur.

Gelenekle modern şiir arasındaki ilişkiye değinen bir diğeri isim olan T. S. Eliot ilk olarak 1919’da yayımlanan “Gelenek ve Şair” başlıklı denemesinde bir şairin yapıtına yaklaşırken onu geçmişten farklı kılan yönlerine eğildiğimizi oysa yapıta dikkatli yaklaştığımızda onun en güçlü yönlerinin ölmüş şairlerle girdiği ilişkilerde saklı olduğunu fark edebileceğimizi belirtir. Eliot’a göre bir şair tarihsellik bilinciyle “geçmişin bugünkü mevcudiyeti” hakkında düşünüp bu mevcudiyeti ne kadar içselleştirirse o kadar başarılı yapıtlar ortaya koyar (2007, s. 2-3). Şöyle yazar Eliot:

Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez. Onun bize vereceği dünya görüşü, hayat felsefesi, geçmişteki şair ve sanatçıların görüşleriyle ilişkisi bakımından değerlendirilebilir. Onu tek başına değerlendiremezsiniz; onu ölümlerin arasına yerleştirip eserlerini onlarınki ile karşılaştırmalı ve mukayese etmelisiniz. (s. 3)

Eliot, şairin geçmiş şairlerle ilişkisinin basit bir taklit olarak anlaşılmasına karşı çıkar (s. 2). Eliot’ın söz konusu ilişkiden kastı eski ve yeni eserlerin organik bir bütün oluşturmasıdır. Her yeni eser bir şekilde eski eserlere bağlanırken aynı zamanda eski eserler de yeni esere yer açarak yeni bir düzene girerler. Her yeni düzenlemede eski eserlerin anlam ve değerleri de değişikliğe uğrar. Bu organik bütünlük fikrinin bize söylediği şey şimdinin geçmiş tarafından belirlendiği fakat aynı zamanda geçmişin de şimdi tarafından değiştirildiğidir (s. 3): “Bu düzen fikrini, yani eski ve yeni eserlerin oluşturduğu ‘organik bütün’ fikrini kabul eden herkesin, ‘hâl’e ‘geçmiş’in yön verdiğini, fakat ‘geçmiş’in de çağın şuuruyla yoğrulduğunu kabul etmesi akla uygundur” (s. 3-4). Bu açıdan bir şairin ve eserinin gelenekle ilişkisi hem onunla uyumlu olmayı hem de ondan ayrılmayı kapsar. Böylece Eliot gelenek-şair ilişkisinin çift yönlü buyruğuna dikkat çeker.

Paz’ın ve Eliot’ın görüşlerine baktığımızda her iki yazarın da gelenekle kurulan ilişkiden bahsettiğini fakat geleneğin ne olduğunu tam olarak tarif etmediğini görürüz. O halde “Geleneği nasıl düşünmeliyiz?” sorusuna bir yanıt verilmesi zorunludur. Gelenek kavramını 20. yüzyılın ilk yarısından başlayarak günümüze kadar devam eden, geleneği eski, köhne, ölü bir yapı olarak tasavvur eden modern algılayış biçimiyle düşünmek zorunda değiliz. Gelenek kavramını Türkçe’nin yapısından yararlanarak “gelen-ek”¹ şeklinde düşünmek daha doğru olur. Bu bölümde bir gelen-ek olarak Osmanlı klasik şiir² geleneğinin doğumundan (13. yüzyıl) ölümüne (19. ve 20. yüzyıllar) uzanan biyografisi sunulacak, Tanzimat, Millî Edebiyat ve Cumhuriyet dönemlerinde her fırsatta ölümle işaretlenen geleneğin bir

¹ Bu kavramın bir başka örneği üzerinden yürütülen tartışma için bkz. Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 36.

² Çalışma boyunca “Osmanlı klasik şiiri” ve “klasik şiir” tabirleri kullanılacak olup atıfta bulunan yazarların klasik şiir için “divan edebiyatı” ifadesini kullanmaları halinde bu ifade yazarların anlayış biçimlerine ve üsluplarına müdahale etmemek amacıyla değiştirilmeden tırnak içinde verilecektir.

hayalet olarak modern Türkçe şiire nasıl musallat olduğu irdelenecektir. Geleneğin biyografisine geçmeden önce geleneği gelen-ek olarak düşünmenin önümüzde hangi kapıları açacağına değinmek istiyorum.

Derrida (2017) eklentiye şöyle tanımlar: “(...) [B]aşka metinler arasında dolaşıp duran, durmadan onlara gönderme yapan, bir dilin ortamına ve kurallı işleyişine uyan yazılı bir metnin ekonomisi” (s. 228). Derrida’ya göre ek “(...) insanı çıldırtır, çünkü ne var-lık ne yok-luktur, öyle olunca da zevkimizde ve bekâretimizde yara açar” (s. 237). Hiçbir şey tam manasıyla tamamlanmış, doğal, salt kendine yeter veya özgün değilse o zaman bir “eklentisellik” zincirinden bahsedebiliriz (s. 233). Hiçbir şey yalnızca kendisi değildir ve kendisi olmasının ilk şartı da zaten kendisi olmamasıdır çünkü var olabilir olan ancak dışarıdan bir eklentiyle var olabilecektir. Eliot’ın dışardan bir ek olarak gelen yeni esere sürekli yer açan eski eserlerin oluşturduğu organik bütünlük anlayışını; Paz’ın bir sürü geçmiş eserin, düşüncenin, akımın yan yana dizildiği kütüphanesini göz önüne alırsak ekin işlevi daha fazla açıklığa kavuşacaktır. Ekin söz konusu işlevine değinen bir diğer isim de Roland Barthes’dır. Barthes ilk olarak 1967’de yayımlanan “Yazarın Ölümü” başlıklı ünlü denemesinde şöyle yazar:

(...) [M]etin, içinde hiçbiri özgün olmayan çeşitli yazıların birbiriyle hem uyum içinde olduğu hem de kavga ettiği, farklı boyutları olan bir anlatıdır. Metin, kültürün binlerce kaynağından çıkarılmış, alıntılardan oluşan bir bütündür. (...) [K]itap da bir göstergeler bütününden, kaybolmuş ve sonsuza dek geçmişe giden bir taklitten başka bir şey değildir. (2013, s. 65-66)

Üç ismin de ortak çıkarımı bütün edebî eserlerin eklentisellik zinciri ile birbirine bağlı olduğudur. Öyleyse bir şair veya yazar için edebî yaratımdan değil olsa olsa edebî icattan bahsedebiliriz. İcat kavramı da bizi gelen-ek olarak geleneğe götürmektedir.

Derrida'ya göre zaten var olan bir şeyi bulmak anlamına gelen her icat, şiir ve okuma; geçmişe, aynıya, bilinemez olan geleceğe ve ötekine çevrilmelidir (Attridge, 2020, s. 373-374). İcadın ancak bir gelişle yani geleneğin gelişle mümkün olabileceğine inanan Derrida 1987 tarihli “Psike’den Ötekinin İcadı” denemesinde geliş, gelenek ve icat arasındaki ilişkiyi irdeler:

Bir açılış olayı olmadan bir icat asla gerçekleşmez. Bir geliş [avénement] olmaksızın bir icat olmaz, eğer bu geliş sözcüğünü herkesin tasarrufunda kalacak bir olanağın ya da bir gücün geleceğinin [avenir] açılışı anlamında alırsak. Geliş olmak zorundadır, çünkü bir icat olayı, onun başlangıç üretimi edimi bir gelenekler sistemine göre toplumsal bir uzlaşım tarafından tanınıp, meşrulaştırılıp karşı-imzalanırsa *gelecek* için geçerli olmak zorundadır. Dahası, icat edilen şeye ilişkin bu toplumsallaşmanın, aynı zamanda onun için onun ortak bir tarihe kaydedilmesini, bir kültüre aidiyetini, yani bir mirasa, bir soya, pedagojik bir geleneğe, bir disipline, bir kuşaklar zincirine aidiyetini güvence altına alacak bir gelenekler sistemi tarafından korunması ölçüsünde icat statüsünü alacaktır yalnızca. Tekrara, istismara, yeniden-kayda duyarlı olmakla başlar icat. (2020a, s. 381)

İcat için bir gelişe, geliş için ise bir eklentisellik zincirine ihtiyaç vardır çünkü geleneği oluşturan unsurları birbirine bağlayan eklentisellik zinciridir. Söz konusu felsefi izleği edebiyattaki gelenek-modern ikili karşıtlığına uyarlırsak şöyle bir sonuçla karşılaşırız: Gelenek ne kadar öldürülmeye çalışılırsa çalışılsın gelen bir ek olarak bir nevi hayalet olarak -çünkü o ne var-lık ne yok-luktur- sürekli geri gelir ve modern şiire musallat olur. Bu bakımdan gelenek sürekli geri gelen tekinsiz bir eklentiselliğin hayaletidir. Bu hayalet veya tekinsiz ek tüm etkilenebilirliklerden uzak kalmaya ve özgünlüğe dayanan modern şiir anlayışının altını oyar. 13. yüzyılda doğan Osmanlı klasik şiir geleneği de Tanzimat döneminden Cumhuriyet dönemine uzanan ölümünden sonra bir hayalet olarak modern Türkçe şiire musallat olacaktır.

2.1 Geleneğin doğumu

13. yüzyıl ile başlayıp 19. yüzyılın ortalarına kadar ürünler vermeye devam eden Osmanlı klasik şiirinin kaynağı hakkında iki farklı görüş bulunmaktadır. E. J.

Wilkinson Gibb ve Gönül Tekin gibi isimler tarafından temsil edilen ilk görüşe göre klasik şiirin kaynağı Fars edebiyatıdır. En önemli temsilcisi Fahir İz olan diğer bir görüşe göre ise klasik şiirin temelini Arap edebiyatı teşkil eder.

Osmanlı şiiri üzerine yaptığı çalışmalarla ünlenen oryantalist E. J. Wilkinson Gibb 1900’de yayımlanan *A History of Ottoman Poetry*³ adlı eserinde 19. yüzyılda ön plana çıkan ve 20. yüzyıl boyunca etkisini sürdüren romantik milliyetçi bakış açısının etkisiyle Türklerin Osmanlı kimliğine kavuşmadan önce yani Tatar, Türkmen veya Moğol iken kendi şahsiyetlerini ortaya koyacak ne bir felsefe ne bir edebiyat ne de bir din meydana getirebildiğini yazar. Türkler İranlılar ile tanıştıkları anda kendilerinden “çok üstün” bir edebiyata sahip olan İranlıların edebiyatını “sorgusuz sualsiz” benimsemişlerdir. Türklerin İran edebiyatını benimsemesiyle birlikte Tatar lehçesindeki eksiklikler Farsça ve “Farsçalaşmış Arapça” kelimelerle giderilmeye çalışılmıştır. Yalnız bu kelimeler Türkçe telaffuz kurallarına uydurulmuştur. Bu yüzden Gibb’e göre Farsçadan alınan kelimelere “Farsçalaşmış Türkçe” değil “Türkçeleşmiş Farsça” demek daha uygundur (s. 55).

Klasik şiirin kaynağının Fars Edebiyatı olduğunu kabul eden diğer bir isim olan Gönül Tekin (2009) divan edebiyatındaki İran etkisini daha çok bir dil ve kültür etkisi olarak yorumlar. Tekin’e göre 14. yüzyılda Osmanlı ve Anadolu Beylikleri kurulmadan önce Anadolu Selçuklu Devleti’nin hem devlet hem de kültür dili Farsçadır. Bu durum kültür dili olarak Farsçanın, İslâm dili olarak da Arapçanın Anadolu’da etkili olmasına sebep olmuştur. Anadolu yazınında kullanılan dilin Türkçe olduğunu belirten Tekin’e göre Horasan ve Maverâünnahr’dan Anadolu’ya

³ Bu çalışmada kullanılan kaynak için bkz. E. J. W. Gibb, “Osmanlı Şiirinin Hususiyeti ve Sahası,” *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, haz. Mehmet Kalpaklı (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999).

gelmeden önce yazılı bir edebiyatları olmayan Oğuzlar Kur'an'ın imla sistemini benimsemişlerdir (s. 497-498).⁴

Fahir İz (1999) ise klasik şiirin köklerinin İslâm öncesi Arap şiirine kadar uzandığı, İslâmiyet'ten sonra da önce Araplar daha sonra da İranlılar tarafından geliştirildiği, en sonunda da Doğu-Batı Türkçelerinde ve Urdcada etkisini gösterdiği görüşündedir (s. 112). İz'e göre İslâm'ı kabul eden İranlılar, Arap edebiyatının etkisi ile İslâm klasik edebiyatını geliştirmiş, Türkler de İslâm'ı Araplardan çok İranlılardan öğrendikleri gibi kaynağı Arap edebiyatı olan “divan edebiyatını” da İranlılardan alarak bu alanda eserler vermişlerdir (s. 114).

Klasik şiirin kaynağını Arap veya Fars edebiyatı olarak gören iki görüş her ne kadar kaynak konusunda uzlaşmasalar da “divan edebiyatı” terimiyle 13. yüzyıl-19. yüzyıl arasında önce Selçuklu daha sonra da Osmanlı sahasında üretilen klasik şiir örneklerini kastettikleri gayet açıktır. Bu bakımdan klasik şiirin kaynağı ile ilgili ihtilafın bu edebiyatın tarihi ve niteliği meselesine yansımadağını görürüz. Dönemlendirme farklılıklarına rağmen klasik şiirin önce Selçuklu daha sonra da Osmanlı sahasındaki gelişiminin izini bütünlüklü ve birbiriyle uyumlu veriler ışığında sürebiliriz.

Klasik şiir ilk olarak 13. yüzyılda Anadolu Selçuklu Devleti'nin himayesi altındaki sûfilerin ortaya koydukları Arapça ve Farsça eserlerin etkisi altında gelişir. Bununla birlikte Horasan'dan Anadolu'ya göçen Kutbeddîn Haydar dervişleri sade Türkçe ile tasavvuf konulu eserler vererek Anadolu'da Türkçe edebiyatın da gelişmesini sağlarlar. Bu yüzyılda dini konular dışında lâ-dinî eserler veren ilk isim Hoca Dehhânî'dir (s. 499). 14. yüzyılla birlikte lâ-dinî eserlerin sayısında artış

⁴ Tekin'in iddiasının aksine son çalışmalar Oğuzların 13. yüzyıldan önce de yazılı bir edebiyatları olabileceğini fakat bu eserlerin Moğol istilaları gibi çeşitli sebeplerden günümüze ulaşamadığını göstermektedir. Bkz. Zeynep Korkmaz, “Anadolu'da Oğuz Türkçesi Temelinde İlk Yazı Dilinin Kuruluşu. *Türk Dili ve Araştırma Yıllığı-Belleten* 57 (2009): 61.

yaşanırken Anadolu beylerinin batıya yapılan gazâlar ve ticaret neticesinde zenginleşmesiyle sanat ve ilim alanında önemli gelişmeler kaydedilir. 13. ve 14. yüzyıllarda verilen tercüme ve telif eserler 15. yüzyılda meydana gelecek olan Osmanlı klasik şiirini büyük oranda besler. II. Mehmed döneminde ilim dili olarak Arapçanın kabul edilmesiyle birçok Arapça eser yazılır. Farsçanın ve Arapçanın etkili olduğu, süslü bir anlatım diline sahip “inşâ üslûbu” da bu dönemde gelişir. Günay Kut (2009), Osmanlı “divan şiirinin” 16. yüzyılda yetişen Zâtî ile klasik devresine girdiğini yazar (s. 531). Selim Sırrı Kuru (2016) 1453 ile 1600 tarihleri arasında Osmanlı edebiyatının “devlet normları” ile paralel bir şekilde inşa edilmesinin bu dönemin “klasik çağ” olarak adlandırılmasına sebep olduğunu belirtirken yüksek zümreden Rûm şairlerinin “şehir edebiyatını” (klasik şiir) “taşra edebiyatından” (halk şiiri) “ayrıştırmada” önemli rol üstlendiğine dikkat çeker (s. 648-649). 16. yüzyıl ile birlikte klasik şiir, Osmanlı yüksek kültürünün edebiyatı haline gelir. Bu yüzyılda da devam eden patronaj sistemi ile sanatkârlar yeni eserler vermeleri için teşvik edilir ve verdikleri eserler sebebiyle ödüllendirilir. 17. yüzyıl klasik şiirinin en önemli temsilcileri Nef’î, Nâbî ve Şeyhülislâm Yahyâ’dır. Ayrıca bu yüzyılda klasik şiire yeni bir anlayış getiren, daha önce kullanılmamış mazmunlar etrafında şiirler kurmaya çalışan, bu yüzden de girift, kapalı, soyut bir şiir dili geliştiren Sebk-i Hindî ekolü ortaya çıkar (Kut, 2009, s. 544). 18. yüzyıl klasik şiirin son büyük devresidir. Bu dönemin büyük şairleri Nedîm ve Şeyh Galib’den sonra Osmanlı klasik şiiri büyük bir şair yetiştirememiştir. 19. yüzyılda klasik şiir türünde eserler veren isimler bulunsa da Batılılaşmanın etkisiyle toplumun ilgisi Batı’dan alınan edebî türlere doğru kaymaya başladığı için klasik şiir eskisi kadar rağbet görmemeye başlar.

1839’da Tanzimat, 1856’da da Islahat Fermanı’nın ilân edilmesiyle birlikte II. Mehmed döneminden itibaren örnek alınan İran geleneği yerini Avrupa modernleşmesine bırakır. Batı’yı ilerlemenin merkezi olarak gören anlayış doğrultusunda ilk defa Batı’nın sosyal ve kültürel özellikleri hakkında düşünme gereksinimi ortaya çıkar, böylece Batılılaşma hareketi ve düşüncesi hız kazanır. Batılılaşma hareketi ile meydana gelen kimi gelişmeler doğrudan kimi gelişmeler ise dolaylı olarak klasik şiirin eski cazibesini kaybetmesinde etkili olur. Bu dönemde basım-yayın faaliyetlerinin genişlemesi ve gazeteciliğin gelişmesiyle halkın anlayacağı basit ve sade bir dilin tercih edilmeye başlanması, Batı edebiyatından alınan roman, tiyatro, hikâye gibi edebî türlerin artan bir ilgiye mazhar olması, şairin yerini yazara, sanatkârın yerini uzmana, sanatın yerini enformasyona bırakması, edebiyatın kamusal alandan çekilerek şahsi bir yaratma ve okuma deneyimine indirgenmesi, diğer taraftan eserlerin meclislerde performatif bir şekilde diğer şairlere arz edilmesi, yani icra geleneğinin ortadan kalkarak matbaa teknolojisi ile çok çabuk çoğaltılıp ülkenin çeşitli yerlerine yayılan edebî eserlerin metalaşarak kamuya açılması ve birer tüketim nesnesine dönüşmesi sonucunda Osmanlı klasik şiir geleneği tüm cazibesini kaybeder. Klasik şiir artık çağdaşlarından geri kalmış hasta adamın ölüm döşegindeki temsillerinden biridir. Klasik şiir kısa zamanda edebî bir gelenek olmaktan çıkarak geri kalmışlığın metonimisine dönüşür (Holbrook, 2018, s. 46). Bu yüzden ilerleme sağlanmak isteniyorsa hasta adamın ölüm döşegindeki şiirinden kurtulmak zaruridir. Divan şiirine ilk darbe de kendi evlatlarından, bu gelenek içinde yetişen Nâmık Kemal ve Ziyâ Paşa’dan gelecektir. Ana-vatanın dışıl imgesiyle hemhâl olmak isteyen oğullar babayı sembolize eden Sultan’ı öldüremeyecekleri için Sultan’ın temsillerinden biri olarak görülen klasik şiiri öldüreceklerdir.

2.2 Tanzimat dönemi ve gelenek: Hasta adamın ölüm döşegindeki şiiri

Orhan Okay “Eski Şiirimize Yaklaşmak” (2019) başlıklı makalesinde şöyle yazar:

Tanzimat’la Batı’ya açılan ve yenileşen edebiyatımızın temel hedeflerinden biri de, divan şiirinde ortaya çıkan bu büyük boşluktan faydalanarak kapıyı bir daha açılmamak üzere kapatmaktır. Bunun için ilk büyük darbeyi, çeşitli vesilelerle Namık Kemal vurur. Sonuncusunu da Cumhuriyet devrinin bir divan şiiri otoritesi: Abdülbâki Gölpınarlı. Namık Kemal’inki 1866’da başladığına, Gölpınarlı’nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır* kitabı da 1945’te çıktığına göre, demek seksen yıl, bu kadim sanatın cenazesinin kaldırılmasına kâfi gelmiştir. (s. 91)

Okay’ın makalesine konu olan Nâmık Kemal’in “Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı

Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir” makalesi 1866 tarihini taşıdığına göre Nâmık

Kemal’in söz konusu yazıyı kaleme almasına kadar geçen sürede Osmanlı

Devleti’nin 19. yüzyıl siyasetini, toplumunu ve kültürünü etkileyen iki önemli

olaydan bahsedebiliriz: 1839 Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı. Bu

gelişmelerin Nâmık Kemal’in de içinde bulunduğu Osmanlı entelektüelini ve

sanatçılarını etkileme ölçüsü göz önüne alındığında hem Tanzimat hem de Islahat

Fermanı’na giden sürece kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Kayahan Özgül’e (2018) göre 19. yüzyıl Osmanlı modernleşmesine öncülük

eden en önemli kurum 1821’de kurulan Tercüme Odası’dır (s. 70). Osmanlı Devleti

zararlı bulduğu fikirlerin halk tarafından okunmasını Tercüme Odası’ndaki kâtipler

aracılığıyla engellemeye çalışmakta fakat bu zararlı fikirler kâtiplerce

öğrenilmektedir. Böylece Tercüme Odası tam da Osmanlı Devleti’nin engellemeye

çalıştığı fikirlerin merkezi haline gelir. Özellikle Tercüme Odası’ndan yetişen ve

aralarında Nâmık Kemal, Ziyâ Paşa, Sâdullah Paşa gibi isimlerin bulunduğu ikinci

nesil ihtilalci fikirlerle donanır (s. 71-72). Kısacası devlet “kendi alternatifini kendi

eliyle yetiştir[mektedir]” (s. 72). Tercüme odalarında yetişen batılılaşma yanlısı

bürokratlar Tanzimat Fermanı’na giden süreci hızlandırır. 3 Kasım 1839 tarihine

gelindiğinde Hariciye Nâzırı Mustafa Reşid Paşa’nın telkinleriyle Tanzimat Fermanı

Gülhane Park 'nda halka okunur. Tanzimat Fermanı'yla halka tebliğ edilen kararlar Osmanlı'nın devlet ve toplum düzeninde köklü bir değişim yaratacak g  te değildir (s. 85). Bunun temel sebebi Tanzimat Fermanı'nın Osmanlı'nın kendi sorunlarını çözmek için değil Batılı devletlerin dikkatini çekmek için hazırlanan siyasi bir metin olmasıdır. Osmanlı toplumu asıl değişimi Macar ve Leh mültecilerin Osmanlı topraklarına gelmesi, mülteci kriziyle patlak veren 1853-1856 Kırım Savaşı ve savaş sonrasında ilan edilen 1856 Islahat Fermanıyla yaşayacaktır.

Osmanlı'ya sığınan Macar ve Leh mülteciler meselesi sebebiyle Osmanlı-Rusya arasında cereyan eden 1853-1856 Kırım Savaşı'nın ardından Paris Antlaşması için görüşmelere başlanır. Osmanlı Devleti, Paris Antlaşması'nı oluşturan maddelerden birinin azınlık hakları ile ilgili olacağını düşünerek 18 şubat 1856'da Islahat Fermanı'nı ilan eder. Tanzimat Fermanı'nın aksine Islahat Fermanıyla ilan edilen reformlar Batılı devletlerin gözetiminde uygulandığı için sosyal ve kültürel bir dönüşüm başlatır (s. 91-92).⁵ Islahat Fermanı'nın yarattığı değişim rüzgarlarının etkisiyle Tanzimat edebiyatı (1860) olarak adlandırılan dönem başlar. Tanzimat edebiyatı boyunca Batı'da ortaya çıkan roman, hikâye, tiyatro gibi edebî türler Osmanlı edebiyatı sahasına girer. Batılılaşma düşüncesinin ağırlık kazanması ve Batılı edebî türlerde eserler üretilmeye başlanmasıyla klasik şiirin temsil ettiği gelenekten kurtulma çabası öncelikli mesele haline gelir (Tuğcu, 2018, s. 75).

Yalçın Armağan (2018) Tanzimat dönemi sanatçılarının bir zaruret olarak gördükleri gelenekten kurtulma çabasını “geleneksizleşme” kavramıyla açıklar.

Armağan'a göre yenilikçi Osmanlı aydınları yeni edebiyatta olmasını istemedikleri

⁵ 30 Mart 1856'da neticelenen Paris Konferansı'nda Osmanlı Devleti'nin bir Avrupa devleti kabul edilmesi, 18 şubat 1856'da ilan edilen Islahat Fermanı'nın etkisini göstermesi bakımından mühimdir. Bkz. Murat Bardakçı, “Tam 160 yıl önceki antlaşması unuttuk! 30 Mart 1856'da da Avrupalı olmuştuk” Habertürk, erişim 1 Nisan, 2022, <https://www.haberturk.com/gundem/haber/1212393-tam-160-yil-onceki-anlasmayi-unuttuk-30-mart-1856da-da-avrupali-olmustuk>

nitelikleri geleneğe yükleyerek geleneği değersizleştirmeye çalışırlar (s. 46). Geleneği geçersiz kılma eyleminin ilk olarak Osmanlı bürokrat sınıfı tarafından uygulanması tesadüf değildir. Osmanlı entelijansiyasını oluşturan bürokrat sınıfı Osmanlı Devleti'nin geri kalmışlığından mustarıptır (Tuğcu, 2018, s. 76-77). Bu durumda Osmanlı saltanat sistemini hemen değiştirmek diğer bir deyişle öldürmek mümkün değildir. Bürokratlar, Osmanlı Devleti'nin yetiştirdiği evlatlar olarak Baba'nın yani saltanatın metonimisi olan klasik şiire saldırır. Orhan Koçak “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları” (2016) başlıklı makalesinde baba-oğul diyalektiği üzerinde düşünmemizi sağlayacak bir benzetmede bulunur:

Tanzimat’tan sonra Osmanlı kültürel geleneğinin (özellikle de edebiyatın) yeni, Batılı biçim ve türler uğruna terk edilmesi, Osmanlı edebiyatçılarını, bir an içinde, bir tarihsel an içinde, eski ve ihtişamlı bir kültürel mirasın emanetçileri olmaktan çıkarmış, sadece düşünmeyi ve yazmayı değil, davranmayı ve hissetmeyi de yeni yeni öğrenmeye çabalayan ergenlere dönüştürmüştü. (s. 373)

Koçak’ın dikkat çektiği ergenlik meselesi oldukça önemlidir. Ergenlik dönemi nasıl baba katli arzusuyla şekillenirse Osmanlı entelektüeli de babanın metonimisini yani klasik şiiri öldürmeye çalışır. Bu aşamada edebîliğin yerini fayda, klasik şiirin girift hayallerinin yerini ise “edebiyat-ı sahiha” almaya başlar (Tuğcu, 2018, s. 79). Bu kavramların savunuculuğunu en fazla yapan yazar Nâmık Kemal’dir. Geleneğe karşı ilk darbe de ondan gelecektir.

Nâmık Kemal’in geleneğe yönelik ilk darbesi “Lisân-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir” başlıklı makalesidir. Söz konusu makale 1866’da *Tasvîr-i Efkâr*’da yayımlanır. Bu makalede Nâmık Kemal Türkçenin bir bilim ve edebiyat dili haline gelememesini, klasik şiirin ağır dili sebebiyle edebiyatın yararlı yönlerinin kullanılamamasını ve Osmanlıcanın kurallarının henüz belirlenmemiş olmasını eleştirir. (1999, s. 19-24). Armağan’a göre Nâmık Kemal’in klasik şiirin diline yönelik eleştirisi Tanzimat aydınlarının Batılı, akılcı bir özne

yaratma amacının bir yansımasıdır (2018, s. 54). Tanzimat aydınları için akılcı bir özne yaratabilmenin ilk şartı kamusal alanın inşa edilmesidir. Bu “inşa faaliyetinin harcı” da dil olacaktır. Bu yüzden klasik şiirin diline yönelik eleştiri aslında dilin tamamına yönelik bir eleştiridir (s. 54). Diğer bir ifadeyle klasik şiir, II. Mehmed’den itibaren Osmanlı Sarayı’nın dili olan inşa üslubuna dayandığı için eleştirilmektedir. O halde eleştirinin asıl muhatabı Osmanlı Sarayı’dır. Nâmık Kemal Osmanlı yönetimine direkt bir saldırı gerçekleştiremeyeceği için onun metonimisine, klasik şiire saldırmaktadır.⁶

Nâmık Kemal’in klasik şiire yönelik öfkesi, *Celâleddin Harzemşah* oyununun ikinci baskısı için yazmış olduğu “Celâl Mukaddimesi” başlıklı önsözde de devam eder. Nâmık Kemal klasik şiirin güzellik hakkındaki tasvirlerini zihninde canlandıran insanın kendisini gulyabaniler arasında bulacağını söyler (aktaran Armağan, 2018, s. 50). Böylece klasik şiirin güzellik anlayışını canavarlaştırır. Klasik şiirin cennet bahçelerinde salınan güzelleri artık mekânı mezarlıklar olan birer heyûlâ, birer gulyabanîdir. Nâmık Kemal’in klasik şiirle ilgili kaleme aldığı yazılarında en fazla tekrarladığı metafor ölümdür. Nâmık Kemal, klasik şiiri ve ölümü eş değerli olarak kullanır. Fatih Altuğ, Nâmık Kemal’in klasik şiiri genellikle güzel giyinmiş bir cenaze şeklinde tarif ettiğini belirtir (Altuğ, 2007, s. 148). Armağan’a göre Nâmık Kemal özelinde tüm gelenek karşıtı aydınların klasik şiiri ölümle birlikte kullanmalarının amacı klasik şiiri “tarihdışı” diğer bir ifadeyle “ölü” addederek ondan kurtulmaktır (2018, s. 54-55).

⁶ Babalarını öldürdükten sonra babanın yokluğunun yarattığı boşluğu totem ile ikame eden ilkel topluluklarda olduğu gibi Nâmık Kemal de hürriyeti bir totem haline getirecektir. Nâmık Kemal, her fırsatta babalarını öven “dalkavuk” kardeşlerinin aksine kendine yeni bir simgesel baba, bir totem yaratarak ona övgüler dizecek ve “Hürriyet Kasidesi”ni yazacaktır. Totem ve baba katli ilişkisi için bkz. Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, çev., Kâmuran Şipal (İstanbul: Say Yayınları), 216-219.

Tanzimat Edebiyatı'nda gelenekten kurtulma arzusu yalnızca Nâmık Kemal ile sınırlı değildir. Ziyâ Paşa “Şiir ve İnşa” (1868) makalesinde Osmanlı'nın bir edebiyatı olmadığını, klasik şiirin basit bir taklitten ibaret olduğunu yazarken (1999, s. 25-27), Şemseddin Sâmî “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahîrimiz” (1898) başlıklı yazısında Muallim Nacî'yi klasik şiiri diriltmekle suçlayıp, Muallim Nacî'nin ölümüyle birlikte klasik şiirin de sönüp gittiğini (diğer bir anlamda öldüğünü) iddia ederken (1999, s. 29), Recâizâde Mahmud Ekrem, *Talim-i Edebiyat*'ta (1882) klasik şiiri hırsızlıkla itham ederken (Tuğcu, 2018, s. 101), Ahmed Midhat Efendi klasik şiirin gayr-ı ahlakî olduğunu savunurken (s. 121) de aynı amaca hizmet etmektedirler. Tanzimat şairlerinin, yazarlarının darbeleri sonucunda Lenin'in deyimiyle “buz kırılmış, yol açılmıştır” (aktaran Demire, 1990). Tanzimat aydınlarının fikirleri Millî Edebiyat hareketi tarafından radikalleştirilecek ve geleneğin ölümü tam anlamıyla gerçekleşecektir.

2.3 Millî edebiyat dönemi ve gelenek: Hasta adamın ve şiirinin ölümü

Millî Edebiyat dönemine kadar Servet-i Fünûn ve kısa süre de olsa Fecr-i Âtî gibi klasik şiirle dirsek temasında bulunan edebiyat toplulukları çeşitli türlerde eserler verseler de (Tuğcu, 2018, s. 157) Rusya'daki Türkçülük cereyanları ve 1908'de II. Meşrutiyet'in ilan edilmesi ile Türkçü ideoloji hem siyasi hem sosyal hem de kültürel alanda baskın konuma gelir. Böylece edebiyat da Türkçü ideolojinin pragmatik unsurlarından birine dönüşür. Türkçü ideolojinin etkisiyle gelişen bu edebiyatı tanımlamak için “Millî Edebiyat” tabiri kullanılır. Millî Edebiyat dönemi genellikle Ömer Seyfettin'in 1911'de *Genç Kalemler*⁷ dergisinde yayımlanan “Yeni

⁷ *Genç Kalemler* dergisi ilk olarak 1909'da Manastır'da *Hüsün ve Şiir* ismiyle yayınlanır. Dördüncü sayısına kadar burada çıkan dergi, dördüncü sayısından itibaren Selanik merkezli olarak yayımlanmaya başlar. Dokuzuncu sayıya (29 Eylül 1910) kadar *Hüsün ve Şiir* ismini kullanan dergi dokuzuncu sayıdan sonra Akil Koyuncu'nun teklifiyle *Genç Kalemler* ismini alır. Bkz. Mehmet

Lisan” makalesiyle başlatılır (Tuğcu, 2018, s. 158). Ömer Seyfettin’e göre Eskiler (klasik şiir) ölmüş, dünküler (Servet-i Fünûn) ise felce uğramıştır ki onlar da önünde sonunda öleceklerdir. Bu yüzden millî bir edebiyat vücuda getirmek ihtiyarların ve dünkülerin işi değildir. Hiçbir ölünün kendi mezarını kazmak istememesi gibi onlar da yaşamakta ayak direyeceklerdir. Öyle ki altında hala canlı oldukları mezarlarının başına bir unutuş abidesi dikecek yeni şairlere her fırsatta düşmanlık edeceklerdir. Tüm düşmanlıklara rağmen bu muharebeyi ilerlemeden yana olan gençler kazanacaktır (2021, 150-164).

Ömer Seyfettin’in fikirlerine baktığımızda Tanzimat aydınlarından beri süregelen gelenek karşıtlığının iyice radikal bir yöne kaydığını, gelenek muhalifi söylemin tonunun hayli sertleşerek ihtilalci bir çehreye büründüğünü ve bu ihtilalci söylemin “Yeni Lisan” manifestosunda kristalize olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan “Yeni Lisan” Nâmık Kemal’den başlayarak diğer Tanzimat yazarları ve şairleri tarafından da paylaşılan geleneği öldürme arzusunun eskiden olduğu gibi üstü örtülü bir şekilde değil alenen ilan edildiği ilk manifestodur.

Ömer Seyfettin’in manifestoda klasik şiire göndermede bulunurken kullandığı kelimelere bakalım: hastalık, ihtiyarlık, mezar ve mezar taşı. Ömer Seyfettin’in seçtiği kelimelerin tümü ölümle işaretlenmiştir. Ömer Seyfettin için klasik şiir ölmüş fakat “yeterince ölmemiş” bir cesettir. “Yeni Lisan”’da tarif edilen şekliyle söylemek gerekirse mezarının altında hala kımıldamakta olan bir cesettir bu. Ömer Seyfettin klasik şiirin -belki de hala sıcak olan- cesedinin mezarın altından gelen seslerini işitmektedir. Bilindiği gibi mezarların altından gelen sesler cesedin çürüme, parçalanma sürecine girdiğinin işaretidir. Ceset bu aşamada hem mevcut (sesi duyulan) hem de namevcut (görülmeyen) bir varlıktır. Klasik şiirin Osmanlı

Argunşah, “Ziya Gökalp ve Yeni Lisan Hareketi,” *Türk Kimliğinin Yeniden İnşası Bağlamında Ziya Gökalp*, haz. Ünver Günay ve Celalettin Çelik (İstanbul: Kesit Yayınları), 96.

Devleti'nin bir metonimisi olduğunu hatırlarsak cesedin parçalanışı ve hem mevcut hem de namevcut olması Osmanlı Devleti'nin parçalanışını ve hem ismen varlığını hem de fiilen yokluğunu işaret eder. Üstelik ceset *abject* (iğrenme) hissinin ana unsurlarından biridir. Julia Kristeva (2018) ceset, çürüme ve iğrenme üzerine şunları yazar:

Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset (*cadere*, ölmek, düşmek), onunla kırılğan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde altüst eder. (...) [C]eset, bana yaşayabilmem için durmaksızın uzaklaştığım şeyi gösterir. (...) [A]tıkların en tiksindiricisi olan ceset, her şeyi kuşatan bir sınırdır. (...) Ceset -Tanrıyı hesaba katmadan ve bilimin dışında düşünüldüğünde- iğrençliğin zirvesidir. Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür. İğrenç. Tıpkı ayırlamadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atılandır. (s. 16)

Kristeva'nın da dikkat çektiği gibi ceset ve cesedin çürümesi insanda başka hiçbir şeyle kıyas edilemeyecek kadar büyük bir iğrenme duygusu yaratır çünkü ceset sürekli unutmaya çalıştığımız ölümün -Ömer Seyfettin de mezarların başına unutuş abidesi dikmekten bahseder- somut göstergesidir. Aynı zamanda her ceset kendi ölümümüzü gördüğümüz bir ayna işlevi üstlenir. Ömer Seyfettin henüz "Yeni Lisan" makalesini kaleme almadan önce Ali Canip Yöntem'e yazdığı mektubunda Osmanlı Saray dilinin (inşa üslubu) ve onun metonimisi olan klasik şiirin cesedinin kendisinde nasıl bir iğrenme yarattığını şöyle ifade eder:

Sevgili Canip Bey, (...) Edebiyattan nefret ettiğimi ve bu nefretim iğrenç, tiksindirici bir nefret olduğunu yazmıştım. Bu nefretim edebiyata olmaktan ziyade lisanadır. Bizim lisanımız -her zaman düşündüğümüz gibi- berbat, perişan, fenne, mantığa muhalif bir lisandır. Garp edebiyatını biraz tanıyan mümkün değil bu nefretten kurtulamaz. (aktaran Argunşah, 2010, s. 110)

Ömer Seyfettin bu tiksintiden kurtulmak için Fecr-i Âtî gençliğini uyanmaya çağırır. Bu aslında klasik şiirin cesediyle karşılaşan, cesedin göstergesi olduğu ölümü hatta kendi çağının ölümünü unutmak isteyen bir insanın çağrısıdır. Eski Yunancada uyku anlamına gelen Hypnos ismiyle kişileştirilen Yunan tanrıçasının ölüm tanrısı

Thanatos'un kardeşi olduğu (Erhat, 2018, s. 148); Shakespeare'in "Ölmek, uyumak... Hepsi bu..." (2007, s. 114) dizesi, Herakleitos'un "geceleyin gözün ışığı söndüğünde, insan bir kandil yakar kendine; yaşarken ölüye dokunur uykusunda; uyanırken uyuyana" (aktaran Kocakaplan, 2020, s. 264) vecizesi, İslam inancında En'âm Suresi'nin "Geceleyin sizi öldüren, (...) (her) sabah sizi dirilten O'dur." (6: 60) ayetine binaen ölümün uykuyla eş görülmesi birlikte düşünüldüğünde uyku ile ölüm arasındaki bağlantı daha net görülür. Ömer Seyfettin'in "Uyanın!" ifadesi hem kendisine hem de çağının şairlerine "Ölmeyin!" çağrısıdır.

Milli Edebiyat hareketinde geleneği ölümle işaretleyen tek isim Ömer Seyfettin değildir. Ali Canip'in teklifiyle *Genç Kalemler* dergisinde "Turan" manzumesini yayımlayarak hareketin içine dahil olan Ziya Gökalp, dil ve kültür hakkındaki yazılarıyla geniş yankı uyandıracaktır (Tuğcu, 2018, s. 163).⁸ Osmanlı aydınının o güne kadar içinden çıkamadığı kendi benliğini koruyarak Batılılaşma paradoksunu Ziya Gökalp hars ve medeniyet arasında daha önce yapılmamış bir ayrıma giderek çözmeye çalışır. Gökalp'e göre hars bir milletin başka bir millettten alamayacağı ve başka bir millete devredemeyeceği özellikleri iken medeniyet tüm insanlığın ortak hazinesidir (Koçak, 2019, s. 374). Gökalp Türk harsına uymadığını düşündüğü her şeyin terk edilmesini istemekte, klasik şiiri de terkedilmesi gereken Türk harsına muhalif unsurlardan biri olarak görmektedir. Klasik şiir ne lisanı ne vezni ne de muhtevası ile Türk harsı dairesinin içindedir (Gökalp, 2018, s. 26-27).

⁸ Gökalp'in etkisi o denli büyüktür ki Beş Hececi şairler şiire aruz vezniyle başlasalar da Gökalp'in etkisiyle hece veznine dönmek zorunda kaldıklarını kabul ederler. Milli Edebiyat döneminde hece vezni ile yazmak millî bir dava haline gelir ve bunun tersini yapanlar davaya ihanet etmekle suçlanır. Şairlerin üzerindeki baskı o denli fazladır ki Halit Fahri Ozansoy geleneğin ölümüne bir ağıt olarak okunabilecek "Aruza Veda" şiirini yazarak aruz veznini terk eder. Ayrıca şairler dergilerde şiirlerini yayımlatabilmek için hece veznini kullanmaya mecbur kalırlar. Mehmet Fuad Köprülü bu dönemde aruzu kullanan nice şairin kaleminin kırıldığını yazar. Bu aslında geleneği sürdürmeye çalışan sanatçıların nasıl öldürüldüğünün de bir itirafıdır. Bkz. Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 66-67.

Türk harsına yabancı olan bu edebiyat aynı zamanda “cansız”, diğer bir ifadeyle ölüdür (aktaran Koçak, 2019, s. 376).

Gökalp’in fikirleri sadece edebiyatı değil, Türkçülük ideolojisini, milliyetçilik, halkçılık (solidarizm) gibi Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu ilkelerini, Erken Cumhuriyet döneminin kültür politikalarını, dil ve tarih anlayışını derinden etkiler. Ziya Gökalp’in fikirleri bir medeniyeti tamamen ortadan kaldırmayı (öldürmeyi) ve yerine yeni bir medeniyet inşa etmeyi önermektedir. Özellikle muhalefetin tasfiyesi ve parti-devlet bütünleşmesi gerçekleştikten sonra Gökalp’ten devralınan fikirler Cumhuriyet’in kurucu kadroları tarafından sürdürülecek, artık hayatta olmayan bir medeniyetin sembolü olan geleneğin tüm izleri kamusal alandan silinmeye çalışılacak, geleneğin ölümünün yarattığı travma bilinçaltına itilecek ve geleneğe yaslananların kamusal ölümü gerçekleştirilecektir.

2.4 Cumhuriyet dönemi ve gelenek: Hasta adamın ve şiirinin kamusal ölümü

Türkiye modernleşmesinin Erken Cumhuriyet dönemini temsil eden 1923-1938 yılları arasına bakıldığında modern bir ulus-devlet inşa etmeye çalışan kurucu kadroların ve Genç Cumhuriyet’in aydınlarının arzusu geçmişin meydana getirdiği gelenekten azade bir şekilde kendilerini yeniden icat etmektir. Aydın sınıfı bu amaç doğrultusunda unutkanlığı işlevsel bir denetim ve yeniden üretim mekanizması olarak kullanacaktır. Ernest Renan’a göre unutmak ve bir ulusun kendi tarihini yanlış kavraması bir ulusun kuruluşu için en önemli etkidir (aktaran Boym, 2021, s. 42). Rusya’daki modernleşme hareketinin önemli isimlerinden olan Petr Çadaev, 19. yüzyıldaki Rus modernleşmesinin toplumu nasıl bir unutkanlığa teslim ettiğini öz eleştirel bir tarzda analiz eder: “Biz Ruslar, gayrimeşru çocuklar gibi, bu dünyaya ata mirası olmadan, bizden önce yeryüzünde yaşayan insanlarla herhangi bir bağa sahip

olmadan geldik. Anılarımız dünden öteye gitmez; adeta kendimize yabancı gibiyiz” (aktaran Boym, 2021, s. 45). Çaadaev’in 19. yüzyıl Rus modernleşmesi için söyledikleri 20. yüzyıldaki Türkiye Cumhuriyeti’nin modernleşme hamlelerinin açmazlarını dile getirmek için de aynı şekilde kullanılabilir. Türkiye modernleşmesinin öncüleri reddi miras yoluyla kendi benliklerini inşa etmeye çalışırken hasta adamın ölümünden sonra geride bıraktığı bir miras olan geleneğin sembollerini ortadan kaldırmayı, onları unutturmayı amaçlarlar. Geçmişin izlerini unutturma amacı alfabe değişikliğinin de temel motivasyonu olacaktır. Alfabe değişikliğinin “mazinin hatalarını kökünden temizlemenin ve alem-i medeniyetin yanında olmanın bir koşulu” (aktaran Saltık, 2021, s. 147) olduğu bizzat Mustafa Kemal tarafından söylenir. Öyleyse Mustafa Kemal’in görüşleri doğrultusunda planlanan alfabe değişikliği sekülerleşme ve yeni ulus devleti mazinin geleneğinden koparma amacı taşır diyebiliriz.

1 Kasım 1922’de saltanatın hilafetten ayrılarak ilga edilmesinin ve 3 Mart 1924’te de hilafet kurumunun kaldırılmasının ardından hasta adam resmî olarak ölür.⁹ Diğer taraftan alfabe, hasta adamın varlığını kamusal alanda geleneğin bir izi olarak devam ettirmektedir. Geleneğin mirası olan Arap alfabesi iki yönden rahatsız edicidir. Saltanat ve hilafet kaldırılmış, yönetim merkezi müzeye çevrilmiş ve başkent Ankara’ya taşınmış olmasına rağmen geleneğin izi kamusal alanda yaşamaya

⁹ 3 Nisan 1924’te Topkapı Sarayı müze haline getirilir. Topkapı Sarayı’nın müze haline getirilmesi sembolik açıdan oldukça anlamlı bir karardır. Geçmiş yönetimin merkezlerinden olan Topkapı Sarayı artık ölmüş bir geleneğin köhnemiş yapısıdır. Bir zamanların nefes alan, canlı yapısı artık bir ölüdür. Üstelik kubbesinde hoş bir seda da bırakmamış, sanki her şey, sultanın, şehzadelerin, halayıkların, harem ağalarının, cariyelerin duyan, düşünen ve hisseden bedenleri öylece çekip gitmiştir. Topkapı Sarayı’nın müze olması geçmişin ölmesi ve bir mozaikte sergilenmesi demektir. Bir müze olarak Topkapı Sarayı kimsenin dokunamadığı yalnızca tanıklık edebildiği mozaideki bir ölüden farksızdır. Topkapı Sarayı’nın yanından geçen yolun “divan” olarak adlandırıldığını ve “divan edebiyatının” da Osmanlı Devleti’nin bir metonimisi olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. O halde kamusal alanda öldürülen yalnızca geleneğin bir yapısı değil aynı zamanda onun bağdaştığı “divan edebiyatının” da -şairlerin sultanın huzurunda eserlerini sunmalarını düşünün- kamusal ölümüdür. Ne var ki gelenek kamusal alanda yalnızca tek bir sefer ölmeyecektir.

devam etmektedir. Tabela, kitap, gazete, dergi gibi bütün yazılı yüzeyle gelenek nabzı atmaktadır. Hatta gelenek o denli kuvvetlidir ki resmî yazışmalara ve belgelere -yani geleneği öldüren modern devletin içine- alfabe maskesi altında sızmaktadır. Yoğun tartışmaların ardından 1 Kasım 1928’de “Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkında Kanun” ile Latin alfabesi kabul edilir (Saltık, 2021, s. 171). Bu karar hem geleneğin hem de geleneğin izini yazma eylemlerinde ve okuma edimlerinde taşıyan toplumun kamusal ölümünü ilan eder. Kamusal ölümün tüm topluma bir gösteri olarak sunulduğu en çarpıcı sahne Sarayburnu Parkı’nda gerçekleşir. Mustafa Kemal, halka Latin harflerini tanıtırken gönüllü bir vatandaşın Latin harfleri ile yazılmış metni yüksek sesle okumasını ister fakat Latin harflerini bilmeyen vatandaş bu isteği yerine getiremez (Ertürk, 2018, s. 152). Bu gösteriyi “epistemolojik şiddet” olarak değerlendiren Nergis Ertürk’e göre bu sahne Latin alfabesini okuyamayan öznenin sosyal ölümüdür. Ertürk’ün görüşünü doğrulayacak şekilde o dönemin gazeteleri Latin alfabesini bilmemeyi ölümle işaretler. Ekim 1928 tarihli *Isparta Gazetesi*’nde yeni harfleri öğrenmemenin toplumsal hayattan intihar etmekle eşdeğer olduğu vurgulanır (aktaran Saltık, 2021, s. 179-180).

Türkiye Cumhuriyeti yeni başkenti, yeni alfabesi ve yeni sembolleri ile ulus devlet stratejisini tam manasıyla uygulamaya sokarken, Osmanlı Devleti’nden kalan bütün geleneksel semboller, pratikler ve belgeler geçmişle enfekte olmuş, yok edilmesi gereken cesetlere dönüşür. Eski alfabe ile yazılan belgelerin çoğu yakılarak yok edilirken diğer belgeler ise bodrum katlarında çürümeye terk edilir (Saltık, 2021, s. 359). Bu dönemde eski alfabeli metinler için “çürüyen hazineler” benzetmesi yapılır (s. 361). Klasik şiir geleneği de eski alfabeli bir edebiyat olarak kendi payına düşeni alacak ve çürümeye terk edilecektir.

Geleneğin etkisini tamamen ortadan kaldırma amacı 3 Ağustos 1930 tarihinde gerçekleşen Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde açığa çıkar. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mustafa Nihat Özön “divan edebiyatının” müfredattan kaldırılması teklifinde bulunurlar.¹⁰ 26 Eylül-5 Ekim 1932 arasında toplanan Birinci Türk Dil Kurultayı'nda Osmanlı dili, kültürü ve edebiyatı eleştirilirken söz konusu gayr-i millî edebiyatın yeni nesiller için zararlı olduğu iddia edilir (Armağan, 2018, s. 70). Edebiyatta geleneğin kamusal ölümünü gerçekleştirme görevini Behçet Kemal Çağlar, Ali Canip Yöntem, Abdülbâki Gölpınarlı, Nurullah Ataç gibi şairler, yazarlar ve eleştirmenler üstleneceklerdir.

Varlık dergisinin “hece vezni-aruz vezni tartışması” için gerçekleştirmiş olduğu bir mülakatta Çağlar, neden hece veznini tercih ettiği sorusuna şöyle cevap verir: “Hece milli bünyesi tamam olan her dilin şiirinde biricik vezindir. Ne mahkememizde mecelle, ne alfabemizde eski harf, ne başımızda fes, ne de şiirimizde aruz” (aktaran Armağan, 2018, s. 71). Millî Edebiyat hareketinin de önde gelen isimlerinden olan Ali Canip, *Hayat* dergisinin Mart 1929 tarihli sayısında yayımlanan “Yeni Edebiyat İçinde Eski Estetik Zihniyet” başlıklı yazısında “divan edebiyatını” Acem taklitçisi olmakla suçladıktan sonra Acem şiiri gibi köhne bir modelle modern bir edebiyat inşa edilemeyeceğini yazar (Yöntem, 1999, s. 73). Gelenekle ilgili ikircikli bir tutum takınan Ataç bazı yazılarında Nedîm'in divanının Latin harflerine çevrilerek basılmamasından yakınırken bazı yazılarında “divan edebiyatının” gençlere okutulmaması ikazında bulunur (aktaran Koçak, 2019, s. 399-

¹⁰ Tanpınar 1947'de Yaşar Nabi Nayır ile gerçekleştirdiği söyleşide öz eleştiride bulunur. 1932'ye kadar katı bir gelenek muhalifi olan ve divan edebiyatının müfredattan çıkarılmasını bile teklif eden Tanpınar'ın görüşleri zamanla değişir. “1932'ye kadar çok cezri bir garpçi idim. (...) Şark'ı tamamiyle reddediyordum. 1932'den sonra kendime göre tefsir ettiğim bir Şark'ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir terkipte olacağına inanıyorum” Bkz. Orhan Koçak, “1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları,” *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2: Kemalizm*, ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), 390.

400). *Günce*'de yer alan bir başka yazısında ise “divan edebiyatını” kendilerine örnek alanların Arap yazısını öğreten hocalar, alaturka müziği yayanlar kadar karşı devrimci olduklarını çünkü “divan edebiyatının” bir türlü kurtulamadığımız eski benliğimizin izlerini taşıdığını yazar (1999, s. 80). Abdülbâki Gölpınarlı, ilk olarak 1945'te yayımlanan *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı eserinde “divan edebiyatındaki” tabiatın hakiki değil yapay, cansız olduğunu, bu yüzden yaşayanlara ve yaşamdan zevk alanlara hiçbir şey veremeyeceğini, bu edebiyattan zevk alanlara da acıdığını ifade eder. (1999, s. 93) 1976'da gerçekleşen Divan Edebiyatı Müzesi'nin açılışı sırasında ise dinleyicilerden *Divan Edebiyatı Beyanındadır* eseri için özür dileyerek affını ister.

Cumhuriyet döneminde “divan edebiyatı” dediğimizde alfabesi değişen, yıkılan Osmanlı Devleti'nin metonimisi olarak algılanan, müfredattan çıkarılarak kamusal ölümü gerçekleştirilmeye çalışılan, bodrum katlarına çürümeye terk edilen, bozguncu, karşı-devrimci, miskin, köhne, cansız, gayr-i milli olmakla suçlanan bir edebiyattan bahsettiğimiz açığa çıkmaktadır. Bütün bu suçlamaların, yargıların, benzetmelerin üzerinde uzlaştıkları konu geleneğin ölümüdür. Geleneğin ölümü Tanzimat dönemi ile başlamış, Millî Edebiyat döneminde tamamlanmış ve Cumhuriyet döneminde defin işlemleri gerçekleşmiştir.

Peki geleneğin ve geleneğin şairlerinin ölümü nihai bir son mudur? Gelenek ölmüş ve öylece çekip gitmiş midir? Soluğu ve sesi kesilmiş, eserlerini öksüz mü bırakmıştır? Aslında mesele bundan daha karmaşıktır. Ölmek bir eylemken ölüm bir oluş halidir. Varlığın oluşu her zaman ölüme doğrudur. Varlık var olduğu müddetçe ölmektedir. Ölüm için geçmiş ve gelecek yoktur, şimdi vardır ve şimdi de ölümün gölgesi altındadır. O halde ölümlerle birlikte yaşarız, etrafımız hayaletlerle çevrilidir. Hayalet geçmişten gelir, şu andadır ve gelecektir. Herakleitos'un sözü

doğrudur belki de: “Bir nehirde iki defa yıkanılmaz” (aktaran Çevirici, 2014, s. 131). Çünkü ikiden fazla kez yıkanılır. Sürekli bir fazla emek, bir artı değer olarak metin, içinde ikiden fazla kez yıkanılan bir nehirdir. Bu nehir, bu metin, ölümlerin sürekli dirildiği, nice ölünün günahını bağışlayan, bu yüzden başkasının, şu anda çoktan ölmüş olanın bedeninden aldığı günahı doğduğu an ölmeye yazgılanan bir ölümlü insanın bedenine bulaştıran, ölümlerin musallat olduğu bir vaftiz suyudur. Bu yüzden hayaletlerle konuşabilen bu su, bu metin, seslenir ölümlünün ölmüş ölümlülüğüne: Kalk Lazarus. Bu çağrının modern Türkçe şiirde nasıl karşılık bulduğuna bakmadan önce Derrida’nın felsefesinde önemli yer tutan hayaletimsilik ve miras kavramları ile bu kavramlarının *unheimlich* (tekinsizlik) ile ilişkisini açıklamak yararlı olacaktır.

2.5 Tekinsiz bir miras olarak geleneğin hayaleti

Derrida hayaletimsilik kavramını *Marx’ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal* (2019) eserinde açıklar. Derrida’ya göre hayaletin gelmesi, geri dönmesi, musallat olması, adı her ne olursa olsun çizgisel zaman anlayışını yıkar. Geçmiş ve gelecek şimdide bütünleşir. Bu yüzden hayaletlerden bahsetmeye başladığımız andan itibaren “geçmiş-şimdi”, “şimdi” ve “gelecek-şimdiden” bahsetmeye başlarız aslında. Böyle bir durumda elimizde kalan zamansızlıktır (s. 13). Bir hayalet hiç ölmez geri gelir ve hep geri gelir (s. 30). Hayaletin bu geri dönüşü yineleme veya tekrar kavramından ayrı düşünülemez. Geçmiş hiçbir zaman geçmez aksine şimdide yinelenir ve gelecekte de yinelenecektir. Ancak bu yinelemeyi basit bir taklit, değişmez bir aynılık içinde düşünmemek gerekir. Derrida için tekrar; bir söylemin veya bir kelimenin yeniden üretilmesi gibi basit bir olgu değildir. Derrida’nın tekrardan kastı bir işaretin her tekrar ettiği anda farklı bir bağlamda farklı anlamlar kazanarak tekrar etmesidir (Zima, 2015, s. 218-219).

Derrida, hayaletin tekrar ve tekrar geri gelmesini miras kavramıyla birlikte düşünür. Derrida'ya göre bütün entelektüeller Marksizm'in mirası içinde yaşamaktadır: "Hepimiz (...) bu mirasın, [Marksizm'in] kesin olarak ölçülemeyecek bir derinlikte, doğrudan doğruya görünen ya da görünmeyen bir damgasını taşıyan bir dünyada, kimileri bir kültür der buna, yaşıyoruz" (Derrida, 2019, s. 33). Mirası yalnızca Marksizm ile girilen özel bir ilişkinin getirisi olarak görmemek gerekir. Derrida, metninin bağlamını Marksizm oluşturduğu için Marx'ın mirasından söz etmektedir. Öyleyse Marksist miras dışında herhangi bir mirası da kendimize temel alabiliriz. O halde insanlar herhangi bir mirasın yani kültürün içinde yaşamaktadırlar. Mirasçı hem muris hem de miras ile ilişkilidir fakat hayaletlerle -yani murisle- hesaplaşmaya girmeden hiç kimse mirasçı olamaz (s. 44). Derrida, Elisabeth Roudinesco ile gerçekleştirdiği bir söyleşide mirasın iki yönlü bir buyruk içerdiğini söyler. Mirasçı kendisinden öncekilerin mirasını olumlmalı -evet demeli- ama aynı zamanda mirası olduğu gibi kabul etmemeli onu değiştirmeli ve dönüştürmelidir. İnsan kendisini zorla seçen mirası -çünkü Derrida'ya göre mirasçı mirası seçemez, miras mirasçısını seçer- hem evetlemeli hem de gerekirse onunla mücadele içine girmelidir (Derrida, 2006, s. 12-13). Roudinesco'ya göre de bir mirasa karşı vefalı olmanın ilk şartı vefasız olmaktır. En iyi mirasçı mirası olduğu gibi almayan, hatalarını gören ve dogmatik hallerini fark edebilendir (aktaran Derrida, 2006, s. 10). Mirasçının bu çift yönlü buyruğunu Jacques Lacan'ın da *Dinin Zaferi*'nde (2015) dikkat çektiği İbn'ül Arabî'nin *Fütûhât-ı Mekkiye*'de anlattığı bir hikâyeden yola çıkarak somutlaştırmak faydalı olacaktır. On beş yaşlarında olan İbn'ül Arabî Kurtuba'da İbn Rüşd ile bir araya gelir. İbn Rüşd, İbn'ül Arabî'yi sevgi ve saygıyla kucaklayarak "evet" der. İbn'ül Arabî de "evet" diyerek karşılık verir. İbn Rüşd anlaşıldığını düşünerek sevinirken İbn'ül Arabî "hayır" der ve ekler (aktaran Sayın,

2018, s. 92): “(...) “[E]vet ve hayır” arasında ruhlar yerlerinden, boyunlar cesetlerinden fırlar...” (aktaran Sayın, 2018, s. 92) İbn’ül Arabî’nin hikâyesinde örneğini görebileceğimiz şekilde mirasçı önce mirası kabul ederek “evet” demekte ancak aynı zamanda “hayır” diyerek mirasla çatışmaya girmektedir. “Evet” ve “hayır” arasında ise ölümler dirilmekte, hayaletler dolaşmaktadır.

Hayalet her daim nostalji ve tekinsizlik duygularını da beraberinde getirir. Nostalji, hayalet ve tekinsizlik birbirlerine sıkı sıkıya bağlı kavramlardır. *Nostos*; eve dönüş, *algos*; acı kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşan nostalji “eve dönüş acısı, sıla özlemi” anlamlarına gelir (Megill, 2012, s. 208). Nostalji bir anlamda evde hissetmemektir. Tekinsiz olarak çevrilen *unheimlich* kelimesinin tam anlamı “eve benzemeyen”dir (s. 207). Evde olmadığını hisseden insan eve benzemeyen bir yerde olduğu duygusuna kapılır. Bu durumda nostaljinin ifadelerinden biri tekinsiz hissetmektir.

Nostalji tıbbî bir terim olarak ilk defa 1688’de İsviçreli doktor Johannes Hofer tarafından bir tıp tezinde kullanılır. Hofer, nostaljinin evinden uzakta olanlarda görülen bir tür üzümlük durumu olduğunu yazar (Boym, 2021, s. 25). Nostalji hastalığının ilk belirtileri ise olmayan sesler duymak ve hayaletler görmektir (s. 26). Nostaljinin temel belirtilerinden olan hayaletler, tekinsizliğin de kaynağıdır. Derrida hayalet ve tekinsizlik bağlantısı hakkında şöyle yazar: “Hayaletin *Dasein*’ı yok, ama herhangi bir hayaletin tuhaf tanıdıklığı, kaygılandırıcı tuhaflığı (*Unheimlichkeit*) olmaksızın *Dasein* olmaz.” (Derrida, 2019, s. 154). Gelenekle kurulan her bağın aynı zamanda nostaljik bir faaliyet olduğunu kabul edersek karşımıza yine miras meselesi ve tekinsizlik çıkar:

Benim arzum tutuculuktan kurtulmak isteyen geleneğe tutkun birinin arzusuna benziyor. Geçmişe tutkun, mutlak bir geçmişe tutkun, artık geçen bir şimdi olmayacak olan bir geçmişe, dipsiz bir belleğe uygun ve uygun olmayan bir geçmişe tutkun – ama geçmiş hayranlığından, özleminden

(*nostalgie*) anılara tapınmaktan korkan birini düşünün. Çelişik ve rahatsız edici [*unheimlichkeit*] iki yanlı buyruk. (Derrida, 2006, s. 13)

Tüm bu yorumlar ışığında geçmiş şairlerle veya geçmiş şairlerin oluşturduğu gelenekle bağlantı kuran yeni şairler hakkında yazarken aslında geçmişin hayaletlerinden, onların mirasıyla kurulan nostaljik bir ilişkisellikten bahsettiğimizi ve bu ilişkiselliğin şairde kaygı veya endişe değil tekinsizlik duygusu yarattığını söyleyebiliriz.

Peki buraya kadar çizilen kuramsal izlek bize Türkçe şiirde geçmiş ve şimdi arasında kurulan ilişki açısından neler söylemektedir? Osmanlı Devleti’nin ve onun metonimisi olan klasik şiirin önce Tanzimat daha sonra da II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet entelektüelleri tarafından nasıl ölü bir geçmiş olarak kodlandığını görmüştük. Oysa Derrida’nın vurguladığı gibi geçmiş hiçbir zaman geçmemekte sürekli olarak bugüne musallat olmakta ve bugün kendi çağının ruhuna uygun bir şekilde geçmişi yeniden kurmaktadır. Ölü sayılarak mezarının başına unutuş abidesi dikilen, kamusal alandan izleri silinen, müfredattan dışlanan, yakılan, bodrumlara kapatılan gelenek nedensellik zinciri içinde şimdinin içinde eriyen geçmişin bir hayaleti olarak geri dönecektir. Geleneğin hayaletinin kendilerine musallat olmasıyla mirasa “evet” demek zorunda kalan Cumhuriyet şairleri hem mirası olumlayacak hem de onunla çatışma içine gireceklerdir.

2.6 Modern Türkçe şiir ve gelenek: Bir hayalet taşı olarak musalla[t]

Meltem Gürle, *Ölülerle Konuşmak* (2018) eserinde yazarın, geçmiş yazarların eserleriyle diğer bir ifadeyle mirasla girdiği diyaloga değinir: “Yazmak, her zaman geçmişle bir diyaloga girmek anlamına gelir. Bir romancı, eserlerini ortaya çıkarırken kendini daha önceki yazarların ayak izlerini takip ederken bulur ki, bu biraz da ölülerle konuşmak gibi bir şeydir” (s. 263). Nurdan Gürbilek de *Benden*

Önce Bir Başkası'nda (2020) her metnin bir kültür ortamına doğduğuna, bu yüzden geçmişteki edebi mirasla zorunlu bir ilişkiye girdiğine fakat bu ilişkinin basit bir diyalogun ötesinde işlediğine, Derrida'nın örneğindeki gibi mirasa karşı hem vefalı hem de vefasız davranılabileceğine dikkat çeker (s. 10-11).

Gerek Gürle gerek Gürbilek geçmişle kurulan diyalog teması üzerinden roman türüne odaklansalar da söz konusu tespitler şairler ve şiirler için de geçerlidir. Her şair geçmiş şairlerden ve onların eserlerinden oluşan geleneğin edebî mirasçısıdır. Andrews, "Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey" (2004) başlıklı makalesinde Türkiye gibi farklı bir alfabeyle yazıldığı için eski metinlerin okunamadığı ülkelerin edebiyatında geçmiş ile bugün arasında bağlantı kurmanın zorluğundan bahseder. Örneğin İngiliz edebiyatında Shakespeare-Chaucer-Milton silsilesi etrafında bir süreklilik icat etmek daha kolayken "divan edebiyatı" ile Cumhuriyet sonrası edebiyat arasındaki sürekliliği tespit etmek hayli zordur (s. 16). Bu zorluğa rağmen, Andrews'un da makalesinde odaklandığı geçmişten bugüne uzanan edebî miras, Türkiye modernleşmesinin sürekli ölü olarak kodladığı geleneğin aslında hiçbir zaman yeterince ölü olmadığını, bir hayalet olarak sürekli geri geldiğini, bugüne musallat olduğunu görünür kılmaktadır.

Bir hayalet olan gelenek Hamlet'in babasının hayaleti gibi mirasçısına gelerek şöyle demektedir: "Ben babanın hayaletiyim". Neden yalnızca babanım ya da neden yalnızca hayaletim demez? Babanım ama babandan başkasıyım çünkü hayaletim, bir hayaletim ama tanıdık birisiyim çünkü babanım. Bu durum hayaletin çift buyruklu mirasına karşılık gelir: Bu benim hikayem ama senin isminle anılacak. Bu mirası hem kabul etmek hem de reddetmek; mirasa evet ve hayır demek anlamına gelir. Şairin geleneğin hayaleti ile ilişkisi bu yüzden diyalojiktir. Gürbilek'in de yazdığı gibi geçmişle diyalog sonsuza kadar mutlu yaşanan bir bağlamda huzur

içinde gerçekleşmez. Geleneğin hayaleti ile kurulan her diyalog benimsemeyerek reddetmek, severek nefret etmek, huzurlu bir tekinsizlik hissetmek, yazarken yazılmak, görürken görülmek, ölmeyerek ölmek, yoklukta var olmak, evetleyerek hayırlamak ve o olmadan o olmaktır. Şiir hiçbir zaman gelenekten kopamaz çünkü bir geleneğin ölümü ve bir hayalet olarak geri gelmesiyle; ölünün konulduğu taş olan musallanın bir musallat taşına dönüşmesi arasındaki sınır yalnızca bir “t” harfi kadardır.

Musalla[t] taşından kalkan geleneğin hayaletinin musallat olduğu ilk şair Yahya Kemal’dir. “Ok” şiiri dışında tüm şiirlerini eski şiirin rüzgarıyla aruz veznini kullanarak kaleme alacak kadar kendisini geleneğin mirasçısı addeden Yahya Kemal bile mirasa evet ve hayır demekten kendisini alamaz. Yahya Kemal hem ölü olarak kodlanan Şark’ın (Yılmaz, 2016, s. 239) var ettiği geleneğin hayaletinin şiirlerinde gezinmesine izin verir hem de geleneği Tanzimat’tan beri Türkiye modernleşmesinin temellerinden birisi olan dil reformu ile uzlaştırmaya çalışır. Bu açıdan Yahya Kemal’in yas sürecinin “pazarlık evresinde” takılı kaldığını söyleyebiliriz. Yahya Kemal bu pazarlıkçı tutumu sebebiyle Tanpınar tarafından “neo-klasik” olarak nitelendirilecektir (Tanpınar, 2020, s. 122). Tanpınar’a göre Yahya Kemal, “Türk lirizmini” keşfeden isimdir. Yahya Kemal, sese, vezne, kafiye önem verdiği kadar mısra yapısı, konu bütünlüğü gibi modern biçimsel özellikleri de öne çıkartarak gelenek ile modern arasında yaşanan kopuşu aşmaya çalışmış, şiirlerinde iki dönemi bir araya getirmiştir (s. 122). İnci Enginün “divan edebiyatını” Türkçe şiirin klasiği olarak gören Yahya Kemal’in ömrü boyunca “divan edebiyatının” şiir-ses ilişkisini sürdürdüğünü yazar (2016, s. 33-34).

Yahya Kemal’in öğrencisi olan Tanpınar’ın 1932’ye kadar gelenek karşıtı olduğuna, daha sonra bu görüşlerinin değiştiğine önceki bölümlerde değinmiştik.

Tanpınar'ın klasik şiire yönelik değişen bakış açısının bir örneğine de hocası için kaleme almış olduğu *Yahya Kemal* (2020) eserinde rastlarız. Tanpınar eserde klasik şiirle ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunur:

Bu şiirin [divan şiirinin] başlangıcının İran şiirinden gelmesi o kadar mühim değildir. Asıl değişik “modulation”larında bizi vermesi mühimdir. Geç gelen daima bir evvelkinden bir şey alır. Hatta birçok şeyler alır ve almaya mecburdur. (...) Şimdilik bildiğimiz şey, dışardan gelen örnek ne olursa olsun, bu sesin etrafında teşekkül eden terkinin bizim en özlü tarafımız olduğu keyfiyetidir. (s. 120-121)

Tanpınar, geleneğin hayaleti ile kurmuş olduğu bu girift ilişkinin neticesi olarak şiirlerinde hece vezniyle aruz ahengini yakalamaya çalışır. Tanpınar'ın geleneğin hayaletiyle girmiş olduğu diyalogun en belirgin olduğu şiir “Bursa’da Zaman”’dır (Tanpınar, 2015, s. 52-53). Şiirde zamanı yekpare bir bütünlük içinde düşünen Tanpınar, geçmiş Bursa ile o an seyrettiği Bursa’nın, yani geçmiş ile şimdinin bir hâl içinde eridiğini kavrar. Ayrıca Tanpınar, “Bursa’da Zaman”’da diğer şiirlerinde kullanmış olduğu çapraz kafiye biçiminin aksine mesnevî kafiye biçimini tercih eder.

Geleneğin hayaletiyle ilişki kuran diğer bir isim olan Asaf Hâlet Çelebi gelenekte önemli yer tutan tasavvuf ögesini sahiplenir gözüktürken aynı zamanda Uzakdoğu mistisizminden yararlanarak geleneği modern bir bakış açısıyla dönüştürür. Şairliğe gazeller yazarak başlayan Çelebi, bu tür şiirlerin değişen siyasi, toplumsal ve kültürel şartlar nedeniyle etki uyandırmadığını fark edince gelenekteki tasavvufî öğeleri modern bir biçim ve söylemle kaynaştırma gayreti içine girer (Macit, 2005, s. 57). Onun şiirlerinde Mesnevî, Celâleddîn-i Rûmî, Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk, Cüneyd-i Bağdâdî, Buda, Sanskritçe dualar, Portekizli Mariyya ve Kunâla yan yana durur. Bu bakımdan onun şiirini “(...) eskinin devamı olarak değil, ondan etkilenme ve devşirdiği sembolleri modern bir anlayışla şiirine aktarma olarak görmek gerekir” (Aydemir, 2014, s. 222).

Nâzım Hikmet, Memet Fuat tarafından Nedîm-Yahya Kemal soy kütüğüne eklenir (2017, s. 98). Nâzım Hikmet materyalist rubailerinde, geleneği Osmanlı'nın temsil ettiği Ortodoks İslâm anlayışının ötekisi olan Şeyh Bedreddin'i anlatmak için kullandığı *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nda, Fuzûlî'nin "Dost bî-pervâ felek bî-rahm ü devran bî-sükûn/Derd çoh hem-derd yoh düşmen kavî tâli' zebun" beytini toplumcu bir duyuşla yeniden yazdığı "Kerem Gibi"¹¹ şiirinde, mirasa karşı hem vefa hem de vefasızlık gösterir. Nâzım Hikmet'in gelenekle kurmuş olduğu çatışkı temelli ilişkinin en iyi örneklerini materyalist rubailerde bulabiliriz. Nâzım Hikmet'in Piraye'ye mektubunda yazmış olduğu şu cümleler onun gelenek-modern ikiliğini nasıl algıladığını gösterir: "(...) Şimdi "Piraye'ye Rubailer" adıyla yeni bir kitaba başladım. 40 tane kadar rubai olacak. Senin aşkına güvenerek şimdiye kadar gerek şark gerekse garp edebiyatında yapılmamış bir şeye yani rubailerle diyalektik materyalizmi vermeye çalışacağım. (...) " (aktaran Gürsel, 1976, s. 6). Nâzım Hikmet isteğini gerçekleştiremeyip yirmi üç rubai kaleme almış olsa da Ömer Hayyâm, Celâleddîn-i Rûmî, Hâfız-ı Şîrâzî gibi şairlerin mistik bir derinliğin aracı olarak kullandıkları rubai geleneğini tersine çevirerek diyalektik materyalist düşüncüyü işlemek için kullandığını söyleyebiliriz. Nâzım Hikmet'in mistik rubai geleneğini nasıl ters çevirdiğini -ya da Marx'ın Hegel'in diyalektiğine yaptığı gibi ayakları üstüne oturttuğunu- tespit etmek için ilk rubaiye bakmak yeterlidir. 1920 yılında *Yedinci Kitap* dergisinde yayımlanan "Mevlâna" başlıklı şiirinde "Ben de mürîdinim işte Mevlânâ" (Hikmet, 2021, s. 102) diyerek geleneğin mirasına evet diyen Nâzım Hikmet rubaisinde ise mirasa bu sefer hayır der: "Bir gerçek âlem di gördüğüm ey Celâleddin,/heyûla falan değil,/uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı/illetî-ûlâ filân değil./Ve senin kızgın etinden kalan

¹¹ Bkz. Nâzım Hikmet, *835 Satır: Şiirler I* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), 188-189.

rubailerin en/muhteşemi: 'Suret hemi zıllest...' filân diye başlayan/değil" (Hikmet, 2008, s. 209). Nâzım Hikmet öncelikle rubai nazım türünün klasik dörtlü dize yapısını kırar ve Rus fütürizminin -özellikle Vladimir Mayakovski'nin- kullandığı basamak dize şeklini geleneğe uygular. İkinci olarak Celâleddîn-i Rûmî'nin "görünen her şey gölgeden ibarettir" (Yalsızuçanlar, 2017, s. 78) anlamına gelen "Suret hemi zıllest..." ile başlayan rubaisinin dayandığı idealist düşüncüyü eleştirir. Âlemin gerçekliğini yani maddenin varlığını ve bu maddenin hiçbir kuvvet tarafından yaratılmadığını vurgulayarak Celâleddîn-i Rûmî'nin dayandığı mistik anlayışı diyalektik materyalizm lehine tersine çevirir. Görüldüğü gibi Nâzım Hikmet geleneğin mayasını almakta fakat bu mayayı farklı malzemelerle yoğurarak yeni ürünler ortaya koymaktadır.

Behçet Necatigil, *Divançe*'siyle (1965) geleneğin bir hayalet olarak geri geldiğini ilan eder ama aynı zamanda "Aslı kaynaklara dönmeyi oradan alacağımız bazı motifleri, günün -çağın motifleriyle kaynaştırmak biçiminde anlıyorum. (...) Divan şiiri motiflerini aynı teranelerle tekrarlamakla divan şiiri olmaz" (Necatigil, 2021, s. 138) diyerek geleneğin mirasıyla kurduğu diyalojik ilişkiyi gözler önüne serer. Bu diyalojik ilişki sebebiyledir ki Necatigil, *Divançe*'de ne "Kasideler" ne de "Gazeller" bölümünde geleneksel nazım biçimlerini kullanır. Necatigil'in bu tutumunun sebebi biçim ile öz arasında bir ayrıma gitmesi ve biçimin Batı'dan özün ise gelenekten alınması gerektiğini düşünmesidir: "Biraz lütfen İngilizce, Almanca, Fransızca öğrenir gibi Osmanlıca öğrenmeye de zahmet ihtiyar edilsin. (...) Biçimi Batı'dan al, özü geleneklerden getir." (s. 94) Necatigil'e göre modern şair elinden geldiğince geçmişe atıfta bulunmalıdır. Gelenekteki kelimeleri alıp onlara uzak çağrışımlı anlamlar yüklemelidir. Özellikle yek-ahenk gazellerden yararlanmalıdır (s. 102).

Attilâ İlhan “Cebbar Oğlu Mehmed” (1946) şiirinden başlayarak halk şiiri ile etkileşim içinde bulunsada klasik şiir bağlamında geleneğin hayaletleriyle ilişki kurmaya *Bela Çiçeği*’nde (1962) yer alan “Mahur Sevişmek” bölümüyle başlar. Bu bölümdeki şiirlerinde yer yer beyit nazım birimini kullanarak ve geçmiş Türk mûsikisine atıflarda bulunarak geleneğin peşine düşer (Macit, 2005, s. 132). İlhan, *Yasak Sevişmek*’teki (1968) “Osmanlı Kasidesi”, “Şehnaz Faslı” gibi şiirlerinde geleneğin ses ve ahenk unsurlarından yararlanır (s. 132-133). Gelenekle ilişkisini *Tutuklunun Günlüğü*’nde (1973) de sürdüren İlhan, “Bulut Günleridir” şiirinde Nailî-i Kadîm’in “gibi” redifli gazelini toplumcu bir söylemle tanzir eder (s. 133). *Elde Var Hüzün* (1982) eserinde şiirlerinin başına divan şiirinden seçtiği beyitleri koyar (s. 135). *Korkunun Krallığı*’nın (1987) “Serbest Gazeller” bölümünde bulunan “Şeyh Bedreddin-i Simavi’ye Gazel” başlıklı şiirinde Bâkî’nin “cânâ” redifli gazelinin etkisi vardır (s. 135) fakat İlhan burada da geleneği dönüştürür ve şiiri şöyle bitirir: “-iriş dede sultanım iriş-/gün bu gün saat bu saat/diyalektiğin fermanıyız biz” (İlhan, 2018, s. 62). İlhan’ın geleneğe temas ettiği şiirlerine “deniz kasidesi”, “kar kasidesi”, “cehennem kasidesi” de örnek verilebilir (Andrews, 2006, s. 277, 281, 286). İlhan’ın şiirlerinde geleneğin hayaletlerinin izi olsa da bu izin iki yönlü bir doğası -diyalojisi-bulunmaktadır. Andrews, “Eğrilmiş Zaman: Attilâ İlhan’ın Saydam Duvarı” (2006) başlıklı makalesinde şöyle yazar: “Attilâ İlhan’a göre geçmiş, iki hayaletin gölgesini taşır. Bir yandan büyük bir zulüm, (...) [ö]te yandan, huzursuz bir şimdiki zamandan geleceğe yansıtılmış hayaletlere, geçmişini diriltme çabalarına tanık oluruz” (s. 274). Andrews’un değerlendirmesini de dikkate alırsak İlhan’ın geleneğin ses ve ahenk unsurlarından yararlanırken aynı zamanda bireysel duyguları ön planda tutan özerk estetik anlayışını toplumcu estetikle değiştirdiği sonucuna varabiliriz.

Söz konusu şairler dışında geleneğin hayaletinin musallat olduğu şairler arasında Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Zarifoğlu, Mehmet Akif İnan, Erdem Bayazıt, Hilmi Yavuz, Beşir Ayvazoğlu, Ebubekir Eroğlu, Bekir Sıtkı Erdoğan, Ali Günvar, Talat Halman gibi isimler de sayılabilir.

İlginç olan nokta ise buraya kadar ismi anılan hiçbir şairin gelenekle ilişki kurduğu için “divan edebiyatı” muhipliği yapmak, yeni bir divan şiiri yazmak veya ölmüş bir geleneği diriltemeye çalışmak gibi suçlamalara maruz kalmamasıdır. Bu tür suçlamalarla karşı karşıya kalacak yegâne şairler grubu 1950 modernist şiirinin en önemli temsilcilerini bünyesinde barındıran İkinci Yeni topluluğu olacaktır. İkinci Yeni şairleri saf bir konukseverlikle geleneğin hayaletlerine şiirlerinin ve yazılarının kapısını açacak, onları buyur edeceklerdir. Geleneğin estetik özerkliği İkinci Yeni’de dirilecektir. Öyle ki klasik şiir geleneği için yapılan taklitçilik, halktan kopukluk, kapalılık, muğlaklık, kararlaştırılamazlık eleştirileri İkinci Yeni şiiri için de yapılacaktır. Hayaletlere karşı gösterdikleri saf konukseverlik sebebiyle kimi eleştirmenlerce gerici edebiyat yapmakla damgalanacaklardır. Oysa onlar hayaletleri çatışma ihtimalini göze alarak karşılayacaklar, geleneğin kendilerine bıraktığı edebî mirasa “evet” diyecekler ve “hayır” diye ekleyeceklerdir.

BÖLÜM 3

GELENEĞİN HAYALETİNE “MERHABA” DEMEK:

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN GELENEKLE İLİŞKİSİ

1950’lerin ilk yarısında Cemal Süreya, Edip Cansever, Ece Ayhan, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Turgut Uyar gibi şairler birbirlerinden habersiz şekilde *Yenilik*, *Yeditepe*, *Şiir Sanatı*, *A* ve *Pazar Postası* dergilerinde kendilerinden önceki Garip akımından ve toplumcu gerçekçi ekolden farklı olarak, estetik özerkliğe vurgu yapan, yeni biçimlere ve özgün imgelere dayanan şiirler yayımlamaya başlarlar. Söz konusu şairler her ne kadar Muzaffer Erdost’un 19 Ağustos 1956 tarihli *Son Havadis* gazetesinde yayımlayacağı “İkinci Yeni” başlıklı yazısıyla birlikte bir akımın üyeleri olarak görülseler de İkinci Yeni’nin Fecr-i Âtî, Yedi Meşaleciler veya Garip akımından farklı olarak ortak amaçlarını yansıtan bir bildirgeyle ortaya çıkmadıkları açıktır (Karaca, 2019, s. 89-90). Mehmet Can Doğan (2018) İkinci Yeni şairlerinin 19 Ağustos 1956 tarihine kadar çeşitli dergilerde şiirler yayımlamalarına rağmen çok fazla ilgi çekmediklerini, sanki birisinin onlara “dikkat çekmesini” beklediklerini yazar. Onlara dikkat çekecek isim ise Muzaffer Erdost olacaktır (s. 238). Erdost’un “İkinci Yeni” başlığını taşıyan yazısı 19 Ağustos 1956 tarihli *Son Havadis*’te yayımlanır. Erdost’un bu yazısı edebiyat çevrelerince fark edilmese de *Pazar Postası* sayfalarında kaleme aldığı yazıları kısa süre içinde derginin İkinci Yeni “üssü” haline gelmesini sağlar (s. 239-240). İkinci Yeni tabiri edebiyat çevrelerince de kısa sürede benimsenir ve bu isim etrafında birçok polemik gerçekleşir. İkinci Yeni’ye yönelik en sert eleştiriler Attilâ İlhan, Asım Bezirci ve Memet Fuat’tan gelir. Yapılan eleştirilerde İkinci Yeni “Demokrat Parti (DP) faşizminin ürünü”¹² olmakla,

¹² Attilâ İlhan, “Önsöz Yerine,” *‘İkinci Yeni’ Savaşı* (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1996), 7-11.

“anlamsız”¹³, “topluma kapalı bir bunalım şiiri”¹⁴ yazmakla ve “Batı taklitçiliği”¹⁵ yapmakla itham edilir. Bu eleştirilerin yanında Batı taklitçisi modernist bir hareket olarak yaftalanan İkinci Yeni aynı zamanda -ve ilginç bir şekilde- “divan edebiyatını” tekrar diriltmekle suçlanır. Onat Kutlar Şubat 1959 tarihli *a dergisi*’nde “Yeni Bir Divan Şiiri Mi?” başlıklı bir yazı yayımlar. Kutlar’a göre Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever gibi şairler ilk eserlerinin başarısından sonra biçimciliğe, bir nevi “mısra-ı berceste” yazmaya yönelmişlerdir. Bu durum şiiri “sinsi bir Divan şiiri muhipliğine” yaklaştırmaktadır. Kutlar yazısını “divan şiiri muhipliğine” düşmemeleri için şairleri uyarmak maksadıyla yazdığını belirtir (1959, s. 2-3). 1966 yılında *Soyut* dergisindeki bir yazısında Günel Altıntaş İkinci Yeni’nin “divan şiiri” ile karşılaştırılmasının gerekçelerini şöyle ifade eder: “[İkinci Yeni’nin] Divan Şiiri’ne benzetilmesinin nedeni yazarlardan başka kimsenin bu şiirle ilgilenmemesi, biçimci, kapalı, kaçak bir şiir olmasıdır. Halka inmemesidir” (aktaran Bezirci, 2013, s. 49). Bezirci ise bu görüşlerin bir noktaya kadar olumlu karşılanabileceğini belirterek İkinci Yeni ile “divan şiirini” karşılaştırır. Bezirci’ye göre “divan şiiri” ve İkinci Yeni şu açılardan birbirine benzer:

Divan Şiiri gibi İkinci Yeni de halka, onun yaşamına, edebiyatına ve kültürüne sırt çevirmiştir. Divan Şiiri gibi İkinci Yeni de toplumsal gerçeklere, sınıfsal çelişkilere, siyasal olaylara uzak durmuştur. Divan Şiiri gibi İkinci Yeni de ‘seçkinci’dir, mutsuz çoğunluğa değil, mutlu azınlığa (seçkin aydınlara) seslenmiştir. Divan Şiiri gibi İkinci Yeni de içerikçe, anlayışça devrimci bir eğilim taşımamıştır. Divan Şiiri gibi İkinci Yeni de us ve düşünceden çok imge ve duyguya yaslanmıştır. Divan Şiiri gibi İkinci Yeni de soyutlamaya önem vermiştir. Divan Şiiri gibi İkinci Yeni’nin de halkça anlaşılması çok zordur. (2013, s. 49-50)

Bezirci benzerliklerin yanı sıra divan şiiri ile İkinci Yeni arasında köklü ayrılıkların da bulunduğunu vurgular:

¹³ Attilâ İlhan, “Anlamsızlıklar Sirki ya da Şiirimizi Götürenler,” *a.g.e.*, s. 42-47.

¹⁴ Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* (İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2013): s. 65.

¹⁵ Memet Fuat, “Şiirin Ne Olduğunu Bilmemek,” *İkinci Yeni Tartışması* (İstanbul: Adam Yayınları, 2000): s. 12-14.

Divan Şiiri yerleşik kalıplara (mazmunlar) dayanır. İkinci Yeni’de kalıplara rastlanmaz. Divan Şiiri aruz ölçüleriyle kurulur, uyaklıdır. İkinci Yeni ölçü ve uyağı ilke olarak benimsemez. Divan Şiiri gelenekçidir. İkinci Yeni geleneği umursamaz. Divan Şiiri belirli koşuk türlerini izler. İkinci Yeni’nin böyle bir yapısı yoktur. Divan Şiiri düzenlidir, sıkı kuralları bulunur. İkinci Yeni çokluk düzenden, kuraldan kaçır. Divan Şiiri İran edebiyatından, İkinci Yeni ise Batı edebiyatından etkilenir. Divan Şiiri Osmanlıca’yı kullanır. İkinci Yeni ise Türkçeye, en çok da öztürkçeye yaslanır. Divan Şiiri anlamsız değildir. İkinci Yeni ise çoğun anlamsızlığa yönelir. Divan Şiiri bilenlerce kolay anlaşılır, İkinci Yeni ise -bilenlerce dahi- güç anlaşılır. Divan Şiiri İslâm ideolojisinden kaynaklanır. İkinci Yeni ise hiçbir ideolojiye bağlanmaz. (s. 50-51)

Bezirci’nin bu karşılaştırma üzerinden vardığı sonuç İkinci Yeni’nin “divan şiirinin” aynısı veya bir uzantısı sayılamayacağıdır çünkü “divan şiiri” kendi çağının bir ürünüdür. İkinci Yeni ise “divan şiirinin” geliştiği çağa hiç benzemeyen bir dönemde ortaya çıkmıştır (s. 51). Armağan’ın da belirttiği gibi burada önemli olan Bezirci’nin İkinci Yeni’yi divan şiiri saymaması değil böyle bir karşılaştırmanın mümkün olduğunu düşünmesidir (2018, s. 135). Nitekim Bezirci, İlhan Berk’in *Âşıkane* (1968) ve Turgut Uyar’ın *Divan* (1970) eserlerini yayınlamasından sonra kaleme aldığı bir yazısında iki şairin de gazeller yazarak topluma en yabancı, üstelik “ölü bir geleneği baş tacı” etmeye çalıştığını yazar (2013, s. 164). Bu iki şairin de çöküşüdür “(...) [ç]ünkü, çağdaş değişimlere ayak uyduramayan, ilerleme ve yaratma gücünü yitiren yenilikçi bir akımın, artık geçmişin olanaklarını sömürerek, beğenilmeyen eskiye dayanarak yaşamaya çabalaması başka türlü adlandırılmaz” (s. 164).

Söz konusu eleştirilerde dikkat çeken nokta eleştirmenlerin İkinci Yeni’nin geleneğin hayaletinin mirasıyla ilişki kurmasını bir nevi hainlikle ve ölü bir geleneği diriltmekle eş değer tutarak bu durumu bir suç olarak yorumlamalarıdır. Kutlar’ın “sinsi bir divan şiiri muhipliği” ifadesi aslında sinsi bir hainlik suçlamasının tezahürüdür. “Muhiplik” kelimesi tarih kitaplarında “zararlı cemiyetler” arasında sayılan “İngiliz Muhipleri Cemiyeti” ile birlikte düşünülürse ulus-devlet terminolojisinde bu sözcüğün hainlik çağrışımına sahip olduğu kolaylıkla fark

edilecektir. Bezirci'nin yorumu ise Tanzimat döneminden beri süregelen “ölü gelenek” düşüncesinin tekrarından başka bir şey değildir. Eleştirmenlerin İkinci Yeni'yi bu şekilde suçlamaları aslında geleneğin ve “kararlaştırılmaz” olanın hayaletimsiliğiyle yakından ilişkilidir. Kutlar, Altıntaş ve Bezirci'ye göre gelenek çoktan ölmüş, siyasal, sosyal ve kültürel alandan çekip gitmiş olmalıdır. Oysa en beklemedikleri anda, Batı taklitçisi ve aşırı modernist bir hareket olarak damgaladıkları İkinci Yeni'nin şiirinde geleneğin hayaletinin birdenbire ortaya çıkması onları kararlaştırılmaz olanın hayaletiyle de baş başa bırakmıştır.¹⁶

Kararlaştırılmaz olanın hayaleti her kararın aslında kararlaştırılmaz olan tarafından tehdit edildiğinin altını çizer çünkü her karar başka türlü olma olasılığına da sahiptir (Lucy, 2012, s. 89). Bu durumda her karar askıya alınır ve tüm üst belirlenimler devre dışı kalır ki hayaletin yapısız yapısallığı da kararlaştırılmaz olanın -çünkü bir hayalet ne diri ne de ölüdür- çevresinde kurulur. Bu durumda İkinci Yeni'de gördüğümüz geleneğin hayaleti aynı zamanda kararlaştırılmaz olanın da hayaletidir. İkinci Yeni, Batı taklitçisi olarak yaftalandığı anda geleneğin hayaletinin mirasına bağlanır ve gelenekçi sayıldığı anda onu deforme eder. Bu yüzden İkinci Yeni şiirlerinde gezinen geleneğin hayaleti eleştirmenlerin kararlaştırılmaz olanın

¹⁶ Eleştirmenlerin söz konusu tutumlarını değerlendirirken 1930'ların başat eğilimi olan klasik şiir reddiyesini de hesaba katmak gerekir. İkinci Yeni'yi geleneğin hayaleti ile ilişki içinde olduğu için eleştirenler 1930'ların klasik şiirin ölümle işaretlenmeye çalışıldığı bir tartışma ortamında yetişirler. Bu yüzden klasik şiir hakkında önemli ölçüde bilgiye de sahiptirler ve klasik şiirin ne kadar öldürülmeye çalışılırsa çalışılsın bir hayalet olarak geri döneceğini bilirler. Bu bakımdan eleştirmenlerin geleneğe karşı bilinçli bir unutkanlık gösterdiği söylenebilir. Oysa unutkanlık geleneğin ölümüyle/cesediyle ve bu ölüye/cesede yönelen iğrenme duygusuyla yakından ilişkilidir. Julia Kristeva şöyle yazar: “Sürekli ayrı durmaya çalıştığı (...) iğrenç aslında onun için hafızaya hep yeniden kaydolan bir unutmama alanıdır. Ama unutmanın külü şimdi bir ekran hizmeti görmektedir ve tiksintiyi ve bulantıyı yansıtmaktadır. Böylece unutulun zaman belirir; bir olay anlık ve parlak bir şimşek misali anımsanır (...)”. Bkz. Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, çev. Nilgün Tatal (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018), 21. Bu şimşek misali anımsamanın en görünür olduğu yer Asım Bezirci'nin *İkinci Yeni Olayı* eserine tam da ölü olarak işaretlediği geleneğin hayaletiyle; Mercimek Ahmet'in *Kabusname*'sinden bir pasajla başladığı giriş sayfasıdır. Asım Bezirci eserde sunacağı görüşlerin meşruiyetini geleneğin hayaletine dayandırmak zorunda kalır.

hayaletiyle mücadele etmelerine sebep olur. İkinci Yeni şairleri ise tüm tehlikeleri göze alarak geleneğin hayaletini eserlerine konuk ederler.

Bu bölümde yer alan “Cemal Süreya ve Geleneğin Hayaleti”, “Ece Ayhan ve Geleneğin Hayaleti”, “Edip Cansever ve Geleneğin Hayaleti”, “İlhan Berk ve Geleneğin Hayaleti”, “Sezai Karakoç ve Geleneğin Hayaleti”, “Turgut Uyar ve Geleneğin Hayaleti” alt başlıklarında eleştirmenlerin korkuyla karşıladığı İkinci Yeni-gelenek ilişkisine odaklanılacak, “Geleneğinin Çift Yönlü Mirası Karşısında İkinci Yeni” bölümünde şairlerin geleneğin hayaletinin mirasına karşı nasıl çift yönlü bir tutum takındıkları irdelenecektir.

3.1 Cemal Süreya ve geleneğin hayaleti

Cemal Süreya gerek modern Türkçe şiir gerek divan ve halk şiiri konusunda kaleme aldığı yazılarıyla İlhan Berk’ten sonra şiirin kuramsal yönleri ve tarihsel, sosyal, kültürel kaynakları üzerine düşünen en önemli isimdir. Bu açıdan hem Cemal Süreya’nın hem de İlhan Berk’in diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı olarak birer edebiyat kuramcısı kimliği taşıdıkları da söylenebilir. Cemal Süreya, çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanan yazılarında çağının şiir görüşünü yansıtırken aynı zamanda bu görüş içinde geleneğin konumunu sorgular. Cemal Süreya’nın denemeleri, yazıları ve şiirleri onun geleneğe oldukça kapsamlı bir şekilde eğildiğini ortaya koyar.

Cemal Süreya denemelerinde *Hüsn ü Aşk*’a eğildiğini, Abdülbaki Gölpınarlı’nın düz yazı çevirisiyle *Hüsn ü Aşk*’ı keyifle okuduğunu yazar. Ona göre Şeyh Galib “divan şairleri” içinde sayılsa da klasik bir “divan şairi” değildir çünkü onunla birlikte “divan şiiri” farklı bir tarza bürünmüştür. Şeyh Galib’in şiirlerinde

klasik mazmunların yerini kişisel semboller almıştır. Bu yüzden modern anlamda imge onunla birlikte Türkçe şiire girmiştir (2018, s. 9).

Cemal Süreya'nın hem kendi şiirini hem de içerisinde bulunduğu İkinci Yeni hareketini bir kaynağa bağlamaya çalıştığı açıktır. Bu açıdan geleneğin hayaletinin mirasına “evet” diyen Cemal Süreya diğer taraftan mirasa “hayır” demek için ilginç bir tersinden okuma örneği sunar. Cemal Süreya'ya göre kendi şiiri ve İkinci Yeni hareketi geleneğin mirasçısı değildir çünkü “divan şairi” olan Şeyh Galib aslında “divan şairi” değil, modern bir şairdir. O halde Şeyh Galib modern Türkçe şiirin tersinden mirasçısıdır. Levinas'ın deyimiyle baba aynı zamanda oğul olmuştur. Diğer bir deyişle Şeyh Galib hem selef şair yani muris olarak babadır hem de modern şiirin mirasçısı olarak oğuldur. Cemal Süreya'nın Şeyh Galib hakkındaki bu yorumu geleneğin hayaletinin yarattığı çatışmayı ve mirasın çift yönlü buyruğunu açık bir şekilde göstermektedir.

“Sevil Berberi”¹⁷ (1966) yazısında Cemal Süreya, gelenekçi şairleri yanlış bir gelenek algısına sahip oldukları için eleştirir. Cemal Süreya her eserin gelenekle bir bağı olduğunu fakat gelenekle bağ kurmakla geleneği olduğu gibi devam ettirmek arasında fark bulunduğunu yazar. Cemal Süreya'ya göre gelenek bağı yalnızca süreğenliği değil aynı zamanda çatışmayı da ifade eder. Gelenek, kendisine zıt olan bir hareketi de yaratabilir (2012, s. 72). Cemal Süreya'nın bu bağlamdaki görüşleri daha geç tarihli “Horgörü ve Hoşgörü” (1982) başlıklı denemesinde de karşımıza çıkar. Ona göre hiçbir şair eski kültürü tamamen reddetmemeli, geleneği görmezden gelmemelidir. Bir sanatçının eseri her zaman eski kültürün bir bireşimini sunmalıdır (2020a, s. 43).

¹⁷ Bu tezde Cemal Süreya'nın yazıları için kullanılan kaynaklar bkz. *Şapkam Dolu Çiçekle: Bütün Yazılar I* (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012) ve “*Günübirlik*”ler: *Toplu Yazılar II* (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020).

Cemal Süreya “İmgenin Kökleri” (1969) başlıklı yazısında Garip akımıyla birlikte gelenek bağının koptuğunu iddia eder. Asıl “geleneksizleşme” ise İkinci Yeni şiiriyle gerçekleşir çünkü İkinci Yeni öncesi şairler Osmanlıca bilmekte ve eski şiire dair izlenimlerini yazmaktadırlar. İkinci Yeni döneminde ise dil devriminin etkisiyle geleneğe bağlı kelimelerle kurulan bağ gevşer. Yine de İkinci Yeni’nin gelenekle ilişkisi Dada’nın geleneğe savaş açmasına benzetilmemelidir (2012, s. 312-313). Cemal Süreya’ya göre İkinci Yeni şairleri gelenekle bağ kurmak isteseler de bunu başaramayacaklardır: “(...) [B]izim şiirimiz geleneğe dayanmak da isteseydi, türlü nedenlerle onun, parmaklarının arasından kayıp gittiğini görecekti” (s. 313). Söz konusu yazının *Yaprak* dergisinde farklı bir başlıkla daha uzun olarak yayımlandığı versiyonunda “divan şiiri” bir kenara bırakılırsa en iyi şiirin İkinci Yeni şiiri olduğunu, yine de Yunus Emre, Fuzûlî gibi şairleri barındıran bir edebiyat için İkinci Yeni şairlerinin başarısının çok da abartılmaması gerektiğini yazar (s. 314).

Cemal Süreya’nın söz konusu yazılarında ortaya koyduğu fikirler geleneğin mirasının çift yönlü buyruğuna örnektir. Cemal Süreya gelenekle -diğer bir ifadeyle mirasla- kurulacak ilişkinin çatışmayı da içerdiğine hatta bu çatışmadan gelenek karşıtı veya geleneği bozan bir hareketin de çıkabileceğine ancak gelenek karşıtı hareketin bile kendisini gelenek üzerinden belirlediğine dikkat çeker.

Cemal Süreya, *Broy*’un 1985 yılında gelenek üzerine gerçekleştirdiği bir soruşturmaya¹⁸ verdiği yanıtta her eserin gelenekle ilişkili olduğunu hatta geleneği bozanların bile gelenekle diyaloga girmekten kurtulamadığını söyler. Aynı zamanda gelenek kavramı da oldukça muğlaktır. Önemli olan farklı kültürleri ve farklı

¹⁸ Cemal Süreya ile gerçekleştirilen söyleşilerin ve soruşturmaların yer aldığı eser için bkz. “*Güvercin Curnatası*”: *Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, haz. Nursel Duruel (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020).

kültürlerin içinde önemli bir yeri olan “divan şiirini” bir arada algılamak, bunlardan bir arada istifade etmektir (2020b, s. 267).

1986’daki bir başka söyleşide Enver Ercan’ın İkinci Yeni ile ilişkisi hakkında sorduğu bir soruya yanıt veren Cemal Süreya İkinci Yeni şairleri arasında Şeyh Galib’in de ismini sayar (s. 116-117). Aynı söyleşide hem eski edebiyat hem de Batı edebiyatlarından beslendiğini söyler. Ona göre şiiri bu iki anlayışın bireşimi değil çelişkisidir (s. 119): “Ben eski edebiyatımızın değerleriyle de, Batı edebiyatının değerleriyle de beslendim. Şiirim, bu iki edebiyatın çelişkisidir. Birleşmesi, uzlaşması değil” (s. 119-120). 1988’de Ali Koçman’ın sorularını yanıtlayan Cemal Süreya, şiir anlayışını oluşturan şairler arasında “divan edebiyatından” şairlerin de bulunduğunu kabul eder. (s. 209).

Cemal Süreya’nın şiirlerinin gelenekle ilişkisi hakkında farklı görüşler vardır. Özdemir İnce’ye göre Cemal Süreya’nın şiirinin kaynakları Fransız şiiri ve “divan şiiridir” (aktaran Perinçek ve Duruel, 1995, s. 362). Hilmi Yavuz onun şiirinin “Apollinaire okumuş bir Yunus Emre şiiri[...]

” olduğunu yazar (aktaran Perinçek ve Duruel, 1995, s. 362). Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cemal Süreya’nın Fransız şiirlerini taklit ettiğine dair eleştirilere onun hem Fransız şiirini hem de “divan şiirini” özümseyerek yazdığını söyleyerek karşı çıkar (aktaran Özberk, 2016, s. 125). Orhan Kahyaoğlu’na göre Cemal Süreya “divan şiirinin” toplumsal, tarihsel ve ideolojik yapısına eğilmiş ve gelenekle bu bağlamda ilişki kurmuştur (aktaran Karadeniz, 2021, s. 196-197). Mustafa Karadeniz (2021) ise Cemal Süreya’nın her kaynaktan beslendiğine vurgu yaparak hem ulusal hem de evrensel mirası sahiplendiğine, böylece modern bir şiir meydana getirmeye çalıştığına dikkat çeker (s. 196). Cevat Akkanat (2012) Cemal Süreya’nın Osmanlıca bilmediği için “divan edebiyatı” hakkında nitelikli yorumlar yapamadığını yazar (s. 171). Cemal Süreya’nın gelenek

ile ilişkisini “sondaj” tabiriyle ifade eden Ali Özgür Özkarcı’ya (2017) göre onun şiirinin geleneğe ilgisi 1970’lerde başlar. “Onlar İçin Minibüs Şarkısı” şiiri Cemal Süreya’nın gelenekle kurduğu ilişki için bir milattır. Bu şiirden sonra Cemal Süreya gelenek ve İkinci Yeni arasında organik bir bağ kurmaya çalışır (s. 107).

Cemal Süreya’nın gelenekle ilişkisi 1958 yılında yayımlanan *Üvercinka*’nın diğer baskılarında yer alan “Gazel” şiirinde karşımıza çıkar¹⁹. Gökalp Aslan “Gazel” şiirinin bir parodi olduğunu ve böyle başarılı bir parodinin ancak geleneği doğru şekilde algılayan bir şair tarafından gerçekleştirilebileceğini yazar (aktaran Karadeniz, 2021, s. 206). Cemal Süreya’nın geleneğin hayaletiyle kurduğu diyalog *Göçebe* (1965), *Beni Öp Sonra Doğur Beni* (1973), *Uçurumda Açan* (1984)²⁰, *Sıcak Nal* (1988) gibi eserlerinde devam eder. Bu eserlerinde Cemal Süreya gazel, terki-i bend, terci-i bend gibi nazım biçimlerinden yararlanır²¹. *Güz Bitiği* (1988) ise söz konusu diyalogun zirveye ulaştığı eserdir. *Güz Bitiği*’nde yer alan 20 şiirin “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” dizesiyle birbirine bağlanması bu şiirlere modern bir terci-i bend özelliği kazandırır (Akkanat, 2012, s. 267). Yine bu eserde Cemal Süreya 11 beyite, 1 şarkıya ve klasik şiirde tek dizeden oluşan mısra-ı azadelere benzetilebilecek 16 dizeye yer verir (s. 228). Ayrıca Cemal Süreya şiirlerinde gelenekle nazım birimsel, biçimsel, türsel bir diyalog kurmasının yanı sıra şiirlerinde de görülebileceği gibi gelenekteki figürlerden, motiflerden ve imajlardan da yararlanır.²²

¹⁹ Bu tezde Cemal Süreya’nın şiirleri için temel alınan kaynak bkz. *Sevda Sözleri: Bütün Şiirler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011).

²⁰ Bu eser müstakil olarak basılmamış, 1984’te Can Yayınları tarafından yayımlanan *Sevda Sözleri*’nin içinde yer almıştır.

²¹ Gazel için bkz. “Sayım”, “Seviş Yolcu”, “Üzerinden Sevişmek”, “Özür”, “Var,” “Oteller Hanlar Hamamları İçin Sürekli Şiir V”, “Edip Cansever”, “Karacaoğlan”, “Turgut Uyar”, “Sevincecik”, “Anısı”. Terki-i bend için bkz. “Kanto”, “Süveyş”, “Çeşme, Küçük Kız, Ozan ve Öbürleri”, “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı”, “Yazgıcı Şiir”. Terci-i bend için bkz. “Yırtılan İpek Sesiyle”, “Burkulmuş Altın Hali Güneşin”, “Vakit Var Daha”.

²² Geleneğin motif, imaj ve figürlerinden yararlandığı şiirlerin bazıları için bkz. “Gazel”, “Göçebe”, “Yunus ki Sütdeşleriyle Türkçenin”, “Uçurumda Açan”, “Sıcak Nal I”, “Piri Reis”.

3.2 Ece Ayhan ve geleneğin hayaleti

Ece Ayhan diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı olarak gelenek ile ilişkisini şiirinde özel bir yeri ve kullanımı olan tarih üzerinden kurar. Ona göre bir şair her şeyden önce bir tarihçi olmak zorundadır (2020, s. 42). Ece Ayhan hem yazılarında hem de şiirlerinde büyük tarih anlatılarının dışladığı, ötekileştirdiği, görmezden geldiği noktalara odaklanır. Ece Ayhan, Osmanlı devlet yönetimi anlayışı ile Cumhuriyet dönemi ideolojisinin ve kurumlarının birbirinden ayrı düşünölemeyeceğini iddia eder (2018, s. 164). Ona göre Osmanlı Devleti “tek padişahlı” bir yapıya sahipken sağlıklı bir ikilik bile oluşturamayan Tanzimat ideolojisinin devamı niteliğindeki Cumhuriyet “çok padişahlı” bir yönetimdir (2018, s. 132; 2020, s. 117). Bunun gayet normal olduğunu belirten Ece Ayhan bir imparatorluk ile bir cumhuriyetin iki kaşık gibi iç içe geçmek zorunda olduğunu yazar (2020, s. 118).

Ece Ayhan’ın tarih üzerinden gelenekle kurduğu yakın ilişkinin örneklerini *Başbozuk Günceler* (2018) ismiyle yayınlanan günlüklerindeki notlarda bulabiliriz. Ece Ayhan, şiirinin bir tarih çalışmasının sonucu olduğunu şöyle aktarır: “Tarih küçük kardeş! Tarih! Küçük kardeşim! üzerine çalışıyorum. Üzerinde çalışıyorum” (s. 83). Ece Ayhan günlüğü için tuttuğu notlarda sık sık Selçuklu ve Osmanlı tarihine, edebiyatına atıflarda bulunur. Ece Ayhan’ın atıfta bulunduğu isimlere ve kavramlara baktığımızda onun sistemli bir tarih okumasından çok, farklı dönemleri birbirine bağlayan heterodoksi, iktidar ilişkileri, toplumbilim gibi temalara odaklandığını söyleyebiliriz. Ece Ayhan kendi şiirini nasıl bu temalar etrafında inşa ettiyse geleneğe bakış açısını da bu temalar doğrultusunda geliştirir. Onun klasik şiir hakkındaki genel değerlendirmelerine günlük notlarından ve denemelerinden ulaşabiliriz.

Ece Ayhan günlüğüne aldığı notlardan birinde “divan şiirinin” kendi kimliğini ve düşünce yapısını oldukça başarılı bir şekilde gizlediğini yazar. Ona göre “divan şiirinin” egemen görüşü vahdet-i vücûd anlayışıdır. Vahdet-i vücûd kavramının batı terminolojisindeki karşılığı ise panteizmdir (2018, s. 150-151). Bu noktadan hareketle klasik şiirin Osmanlı yönetimi tarafından temsil edilen Ortodoks (Sünni) İslâm geleneğinin dışında kaldığını fakat kendisini gizlemeyi bildiğini söyleyebiliriz.

9 Nisan 1982 tarihli günlük notları Ece Ayhan’ın klasik şiire sistemli bir şekilde yaklaştığı belki de ilk ve son yazısıdır. Notlarında farklı isimlerin²³ divan şiiri hakkındaki görüşlerine yer veren Ece Ayhan ara kısımlarda da kendi yorumlarını aktarır. Alıntı yapılan kişilerin çeşitliliği Ece Ayhan’ın “divan edebiyatı” tartışmalarını yakından takip ettiğini göstermektedir. Ece Ayhan’ın ara kısımlarda yer alan görüşlerine göre “divan şiirinin” niteliği Cumhuriyet şairleri tarafından anlaşılamaz. Söz konusu şiire neden “divan şiiri” denildiği bile belirsizdir. Üstelik “divan şiiri” eski edebiyat profesörleri tarafından bile tam anlamıyla anlaşılamamaktadır. Öyleyse “divan şiirinin” kendi döneminde de anlaşılmadığı sonucuna varılabilir. Ayhan 51 yaşına geldiğini fakat henüz “divan şiirini” bütünlüklü bir şekilde ele alan ve divan şiirinin kesin bir tanımını yapan yazarla karşılaşmadığını yazar. Tüm bu olumsuzluklara rağmen ona göre “divan şiirini” toplumdan kopuk sayan eleştiriler geçersizdir çünkü “divan şiirini” kazıyınca altından “demir bir el” olarak toplum çıkar. Diğer taraftan “divan şiiri” bir durgunluk şiiridir. Bunun sebebi de Osmanlı Devleti’nde ve toplumunda “çalkantı” olmamasıdır. “Divan şiirinin” ancak Batı kültüründen ve şiirinden geçerek

²³ İlhan Berk, Hilmi Ziya Ülken, Murat Belge, Ahmet Hamdi Tanpınar, İlhan Başgöz, Fahir İz, Hikmet İlaydın, İsmet Zeki Eyüboğlu, Rüştü Sarıdağ, Nurullah Ataç, Konur Ertop, İlber Ortaylı, Murathan Mungan, Turgut Uyar, Selahattin Hilav, Edip Cansever.

anlaşılabileceğini belirten Ece Ayhan, “divan şiirinin” Tanzimat ve Meşrutiyet şiirlerinin toplamından daha önemli olduğunu, bugün ancak “divan şiirinin kafaları kurcalayabileceğini” yazar (2018, s. 152-155).

Ece Ayhan’ın aynı notlarda Selahattin Hilav’ın klasik şiiri hüznü ve kasvetli bir şiir olarak tanımlamasından yola çıkarak klasik şiir ile 1980’lerin başındaki şiir arasında bağlantı kurması da oldukça önemlidir ki Ece Ayhan’ın geleneğin hayaletinin her zaman bugüne musallat olduğunu ve bugünün de her zaman geleneğin hayaletinin mirasçısı olduğunu kabul ettiğini göstermektedir. Üstelik Ece Ayhan yalnızca gelenek ile 1980’lerin başındaki şiirler arasında bağ kurmaz. *Sivil Denemeler Kara*’da (2001) yer alan “Yoksa Bir Kadın-Adam mı?” başlıklı denemesinde *Kurabiye Saatinde*’nin yazarı E. Emine’yi Osmanlı klasik şairlerinden Rabia Hatun’a benzetir (s. 42).

Ece Ayhan’ın İkinci Yeni şairlerinin gelenek hakkındaki düşünceleri ve kendi şiiri ile gelenek arasındaki ilişki üzerine yazdıkları “Ece Ayhan’ın Şair Defteri”, “Esas Duruş Mülkün Temelidir” başlıklı denemelerinde ve İlhan Berk’e yazdığı mektuplarda yer almaktadır. Söz konusu denemelerde ve mektuplarda Ece Ayhan için -tıpkı Cemal Süreya gibi- Yunus Emre ve Şeyh Galib’in ayrı bir yeri olduğu görülmektedir. İlhan Berk’e yazdığı bir mektupta İkinci Yeni’nin kaynaklarının derinine inilirse orada Yunus Emre ve Şeyh Galib’in bulunacağına dikkat çeker (2019a, s. 185). “Ece Ayhan’ın Şair Defteri” denemesinde Ece Ayhan, Şeyh Galib’in bütün modern şairlerin kaynağı olduğunu yazar (s. 50). Ece Ayhan “Bir Sivil Şairin Ölümü” başlıklı şiirinde de Şeyh Galib’den sivil şiirin (İkinci Yeni) öncüsü ve “pirimiz” şeklinde söz eder (2019b, s. 237). Hulusi Geçgel’e (2020) göre Şeyh Galib, Sebki Hindî akımının etkisiyle yoğun imgeye dayanan kapalı bir şiir üslubu

meydana getirmiş, bu özelliğinden dolayı da İkinci Yeni şairleri tarafından önemli bir kaynak olarak görülmüştür (s. 183).

Ece Ayhan'ın gelenek ile diğer bir ifadeyle klasik şiir ile kurduğu ilişki miras ve mirasçının çatışması üzerine temellenir. Öncelikle Ece Ayhan'ın Cumhuriyet'i "çok padişahlı" bir sistem olarak tarif etmesi ve Cumhuriyet'i Osmanlı paşalarının kurduğunu belirtmesi Tanzimat döneminden beri süregelen, ikili karşıtlıklara dayanan resmî ideolojinin düşünce biçimine meydan okur. Yukarıda da dikkat çektiğim gibi Ece Ayhan'ın bu görüşü geleneğin hayaletimsi mirasının en yüksek düzeyde evetlenmesidir. Diğer taraftan Ece Ayhan geleneği olduğu gibi kabul etmez, onunla çatışır, çekişir hatta onu deforme eder. Ece Ayhan'ın bu amaç için seçtiği yöntem hayli ilginçtir. Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine kadar birçok isim tarafından Osmanlı Devleti'nin metonimisi olarak görülen klasik şiiri bir üst kültür unsuru olmaktan çıkartan Ece Ayhan bu şiiri heterodoksiye eklemleyerek bir alt kültür şiiri haline getirir. Klasik şiir Ortodoks-Sünni İslâm anlayışının temsilcisi, hilafet kurumunun sahibi bir imparatorluğun topraklarında o kadar başarılı bir şekilde gizlenir ki kendi döneminde bile tam manasıyla anlaşılmayarak -çünkü gerçekten anlaşılmış olsalardı şairlerinin hayatta kalması mümkün olmayacaktı-kamusal alanda özgürce varlığını sürdürür. Ece Ayhan böylece klasik şiiri bir imparatorluk şiiri olmaktan çıkartarak her zaman savunusunu yaptığı ötekilerin şiiri olarak yeniden kurgular. Bu yüzden padişah geçerken halkın yolu açması için söylenen ve Yunus Emre'nin de bir şiirinde kullandığı "yort savul" ifadesi üzerinden iktidar ilişkisini ters yüz eder. "Yort Savul" şiirine kendi ifadesiyle Hüseyin İnan, Deniz Gezmiş ve Yusuf Aslan'ı dahil ederek söz konusu isimlerin özelinde "yort savul"u ezilen halkların yolunu açmak için kullanır. Artık "yort savul" diye

seslenilen ezilen halkların önünü tıkayan iktidarlardır (Ece Ayhan, 2001, s. 36-37).²⁴

Ece Ayhan'ın geleneği dönüştürme, onunla çatışmaya girerek yeniden kurma arzusu da mirasın hayırlanmasının bir örneğini oluşturur.

Ece Ayhan gelenek ile yalnızca kuramsal açıdan bağ kurmaz. İlk eserinden itibaren geleneğin nazım birimlerini, biçimlerini, türlerini kullanır. *Kınar Hanım'ın Denizleri* (1959) eserinde beyit (ikilik) nazım biriminden yararlanan Ece Ayhan *Devlet ve Tabiat ya da Orta İkidten Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler* (1973) eserinde de beyit nazım birimini kullanmayı sürdürür.²⁵ Eserde yer alan “Yort Savul” şiirinde gazel nazım biçimini kullanır. Ayrıca “Mor Külhani” şiiri terakib-i bend nazım biçiminin özelliklerini gösterir. *Zambaklı Padişah*'ta (1981) hem beyit hem de mısra-ı azadelere²⁶ yer veren Ece Ayhan, *Çanakkaleli Melâhat'a İki El Mektup*'ta (1991) da beyit nazım birimini kullanır. Aynı zamanda Ece Ayhan hemen hemen her şiirinde geleneğe atıfta bulunur. Bu yüzden onun gelenekteki telmih sanatını son sınırına kadar kullandığını ve modern bir tarih düşürme ustası olduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda onun şiirleri her zaman geleneksel figür, motif ve imajlarla iç içedir.²⁷

3.3 Edip Cansever ve geleneğin hayaleti

Edip Cansever İkinci Yeni içerisinde İlhan Berk ile birlikte en fazla şiir yazan şair olmasına rağmen çeşitli vesilelerle kendisiyle gerçekleştirilen söyleşiler bir kenara bırakılırsa edebiyat ve şiir hakkında en az yazı kaleme alan isimdir. Bu yüzden onun şiirin pratik kısmıyla daha fazla ilgiliyken şiirin teorik boyutunu yeterince dikkate

²⁴ “Yort Savul yalnız padişahlar için söylenir. Benim şiirimde ise bir padişah, ‘üç ağır yıldız’ oldu Deniz, Yusuf ve Hüseyin.” Bkz. Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), 37.

²⁵ Bu tezde Ece Ayhan'ın şiirleri için kullanılan kaynak bkz. *Bütün Yort Savul'lar: Toplu Şiirler 1954-1997* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019).

²⁶ Mısra-ı azade için bkz. “II, V, VII, X, XII, XIV, XVI, XVIII, XX, XXII, XXIV, XXVI, XXVIII”.

²⁷ Geleneğin motif, imaj ve figürlerinden yararlandığı şiirlerin bazıları için bkz. Çapalı Karşı, “Bir Fotoğrafın Arabı”, “I”, “III”, “V”, “VIII”, “XVI”, “Yort Savul”, “Zambaklı Padişah”, “XXIII Enel Hak!”, “II-İki El Mektup”, “Bir Sivil Şairin Ölümü”.

almadığını söyleyebiliriz. Edip Cansever'in gelenek hakkındaki düşünceleri “evet diyerek hayırlamak” ve “hayır diyerek evetlemek” şeklinde özetlenebilir çünkü Edip Cansever geleneği reddettiği kadar geleneğin şiirlerine tesir etmesine de izin verir. Onun bu vefasız vefakârlığı Edip Cansever'i geleneğin gönülsüz fakat en iyi mirasçılarında biri haline getirmektedir.

Edip Cansever “Düşüncenin Şiiri” (1959) yazısında şiiri “özcü şiir” ve “biçimci şiir” şeklinde ayırarak muğlak bir ayrıma gider. Ona göre Garip akımı, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Sabahattin Kudret Aksal, Necati Cumalı, Şeyh Galib, Nedîm, Yunus Emre ve Karacaoğlan biçimci şairlerdir. Edip Cansever, “divan edebiyatından” sonra özcü şairlere pek rastlanmadığını iddia eder (2017, s. 89-90). “Divan edebiyatından” beri özcü şiire gösterilen ilginin azaldığını belirten Edip Cansever'in yazının devamında divan şairleri Şeyh Galib ve Nedîm'i biçimci olmakla itham etmesi büyük bir çelişkidir.

“Yapay Dil Yapay Zenginlik” (1963) yazısını kaleme alan Edip Cansever bu sefer “divan şiirinin” özcü olduğunu savunur. Ona göre “divan şiiri” mistisizmden doğan, çağının dilini ve özünü yansıtan özcü bir şiirdir (s. 125-126). Edip Cansever “divan şiirinin” biçimci olduğuna dair düşüncesini değiştirmiş olsa da “divan şiirine” bakış açısı son derece olumsuzdur. “Divan şiiri” mistik, toplumdan kopuk, belli fanteziler etrafından dönen, bu fantezileri soyut ve “Arapça-Farsça kırmayı” bir dille anlatan saray edebiyatıdır (s. 125-126). Edip Cansever bu tespitleriyle klasik şiiri imparatorluk metonimisi bağlamında değerlendiren görüşle birleşmektedir. Bu birleşimde hiç şüphesiz Edip Cansever'in sosyalist ideolojiye sahip olması da etkili olmuştur. Edip Cansever'in ideolojisinden kaynaklanan toplumcu eğilimleri “divan edebiyatının halktan uzak olduğu” algısını beslemiştir.

Edip Cansever söz konusu yazıları kaleme almadan bir yıl önce, 1962’de verdiği bir röportajda geleneksel şiiri yadsıyan hiçbir şairin Batılı anlamda bir şair olamayacağını söyler. Bir şair kendi tarihini, kültürünü ve bunların dildeki yansımalarını bilmek zorundadır (s. 214). Edip Cansever’e göre bizim geleneksel şiirimiz “divan şiiridir”. “Divan şairleri” biçimci olmalarına rağmen mazmunlar konusundaki ustalıkları, dili işlemedeki becerileriyle şiiri bir “marifet” haline getirirler. Halk edebiyatına yönelik ideolojik hayranlıklar bir tarafa bırakılırsa halk şiirinin toplumu “divan şiirinden” daha fazla etkilediği sonucuna varmak zordur. Hatta halk şiiri büyük ölçüde “divan şiirinden” etkilenmiştir çünkü “divan şiiri” daha fazla şiir niteliği taşımaktadır (s. 218). Edip Cansever aynı söyleşide gelenekçi şair-çağdaş şair ayrımına da karşı çıkar. Her şair kendi üslubunu, biçimini yaratmaktadır. Bu durumda bir şair hem gelenekten yararlanabilir hem de çağdaş şiirler yazabilir (s. 217).

Edip Cansever mirasın çift yönlü buyruğuna uygun olarak geleneğin hayaletine vefasız bir vefakârlık göstermekte, geleneğin hayaletini reddederek kabullenmekte ve kabul ederek reddetmektedir. 1977’deki bir söyleşide gelenekten kopma çabasının olduğunu çünkü hiçbir şiirin kendisinden önceki şiirlerden kopamayacağını söylerken (s. 224), aynı yıl Türk Dil Kurumu Şiir Ödülü töreninde yaptığı konuşmada halk edebiyatını överek, dil devrimi sayesinde Türkiye halkının kendi öz kültürünü bulduğunu iddia eder. 1982’deki bir söyleşide yeniden geleneğe yaklaşan Edip Cansever geleneğe “karşı koymadığını aksine ondan yararlandığını belirtir. Oysa aynı yıl *Gösteri*’nin “divan şiiri” soruşturmasına verdiği yanıtta Edip Cansever gelenekten -özel anlamda “divan şiirinden”- ne öz ne de biçim olarak hiçbir şekilde yararlanmadığını iddia edecektir. Bu şiirde aşk, doğa ve insan somut değildir. Somutlukların yerini çeşitli mazmunlar, edalar alır. Bu bakımdan “divan

şii” bir zanaattır. Yüzyıllar boyunca egemenliğini sürdüren Osmanlı kültürünün en önemli unsurlarından birisi olan “divan şiirinden” bir tane Osmanlı insanı bile çıkarılamaz (1982, s. 79). Edip Cansever tespitlerini paylaştıktan sonra Tanzimat, Millî Edebiyat ve Cumhuriyet dönemlerinde sürekli karşılaştığımız bir anlayışı yeniden üreterek çarpıcı bir yargıda bulunur ve geleneği ölümle işaretler: “Yaşamasızlığın getireceği tek şey ölü şiir hücreleri, ölü bir doku olmaktan öteye geçmez” (s. 79). Oğuz Öcal’a (2013) göre Edip Cansever’in bu tutumu geleneği ne var ne de yok saymaktır (s. 110). Edip Cansever geleneği ne var ne yok sayarak geleneğin varlık ve yokluk arasında asılı kalan “yok varlığını” (hayaletimsiliğini) farkında olmadan görünür kılar. Edip Cansever’in bu tutumu aynı zamanda geleneğe karşı kayıtsız kalamadığını gösterir. “Kayıtsız kalamama” hali ise hayaletin mirasıyla yakından ilişkilidir çünkü daha önceki bölümde de Derrida’ya atıfla ifade ettim gibi mirasçı mirası değil, miras mirasçını seçer. Mirasçının kendisine musallat olan hayaletin mirasına karşı kayıtsız kalma gibi bir şansı yoktur.

Edip Cansever’in yayımlamaktan pişmanlık duyduğu *İkinci Üstü* (1947) adlı gençlik eserini ve İkinci Yeni etkisinden uzak olan *Dirlik Düzenlik*’i (1954) bir tarafa bırakırsak şairin *Yerçekimli Karanfil*’den (1957) beri gelenekle ilişki içinde olduğunu görürüz²⁸. Örneğin esere de ismini veren “Yerçekimli Karanfil” şiirinde Edip Cansever klasik edebiyatın mazmunlarından biri olan karanfili “(...) içimize bir karanfil düşüyor gibi” dizesinde görülebileceği gibi yeni bir anlayışla ele alır. Gelenek ile Edip Cansever şiiri arasındaki ilişkiye değinen ilk isim ise Bezirci olur. Edip Cansever’in yenileşme denemelerini *Petrol* (1959) eseriyle bir kenara bıraktığını söyleyen Bezirci, Edip Cansever’in “tutucu bir muhafazakâr” gibi

²⁸ Bu tezde Edip Cansever’in şiirleri için temel alınan kaynak bkz. *Sonrası Kalır I: Bütün Şiirleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013) ve *Sonrası Kalır II: Bütün Şiirleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021).

davrandığını, gelenek ile yeni şiir arasında bir bileşke kurmaya çalıştığını yazar. Bezirci'ye göre Edip Cansever gelenekteki ses, uyak ve ölçü unsurlarını; retorik ve söz sanatlarını *Petrol*'de kullanarak geleneğe yaklaşır (2007, s. 144-145). Edip Cansever şiiri ile gelenek ilişkisi *Petrol* eserinden sonra da devam eder. *Kirli Ağustos* (1970) eserinde gazel ve müstezat, *Sonrası Kalır*'da (1974) terci-i bend, *Sevda ile Sevgi*'de (1977) müstezat, *Şairin Seyir Defteri*'nde (1980) terci-i bend ve müstezat, *İlkyaz Şikâyetçileri*'nde (1984) terakib-i bend ve rubai, *Oteller Kenti*'nde (1985) terci-i bend nazım biçimlerini kullanır²⁹. Edip Cansever gelenekle biçim üzerinden ilişki kurduğu gibi geleneksel imaj, motif ve figürlere de şiirlerinde yer verir.³⁰

3.4 İlhan Berk ve geleneğin hayaleti

İlhan Berk İkinci Yeni'nin ilkelerini belirlemeye çalışması, şiirin pratik kısmı kadar teorik kısmı üzerine de düşünmesi, şiir teorisi üzerine düşüncelerini *Logos* (1996) ve *Poetika* (1997) adlı iki kitapta toplayarak teorisyen kimliğini de ön plana çıkarması ve gelenekten yararlandığı kadar geleneği deneysel, avangart edebiyat anlayışıyla birlikte değerlendirmesi yönleriyle diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılır. 1988'de Bedirhan Toprak'ın sorularını yanıtlayan İlhan Berk şiirini iki döneme ayırır. İlk dönem şiirleri Batılı kaynakların, ikinci dönem şiirleri ise geleneğin etkisi altında şekillenir (1994, s. 97). İlhan Berk'in çeşitli yazılarında ortaya koyduğu gelenek hakkındaki düşüncelerine geçmeden önce şairin gelenekle ilişkisine ışık tutacak bazı eserlerinden bahsetmek yararlı olacaktır.

²⁹ Müstezat için bkz. "Acı Bahriyeli", "Kül", "Bilmezsin Bu Yolları Sen", "Neler Almalıyım Yanıma". Gazel için bkz. "Gökanlam XI". Terakib-i bend için bkz. "XII-Yakasında Kâğıttan Bir Gül". Terci-i bend için bkz. "Dallardan Yapraklara", "Ölü mü Denir", "Rüzgârların Dinlendiği Yer", "Su Altında Kanat Çırpan Üveyik", "Tenis Öğretmeni". Rubai için bkz. "Armalar 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13".

³⁰ Geleneğin motif, imaj ve figürlerinden yararlandığı şiirlerin bazıları için bkz. "Alüminyum Dükân", "Çember VI", "Kar Yangısı", "Tragedyalar III", "Çağrılmayan Yakup I", "Yengeç", "Gül Kokuyorum", "Öyledir...", "Düş", "Tenis Öğretmeni".

Bu eserlerden ilki İlhan Berk tarafından hazırlanan beyit ve mısra antolojisi'dir. 1960 yılında Varlık Yayınları tarafından basılan bu eser *Başlangıçtan Bugüne Beyit-Mısra Antolojisi* adını taşımaktadır. Bu antoloji için kaleme aldığı önsözde beyit yapısının bize özgü bir gelenek olduğunu vurgulayan İlhan Berk, beyitleri seçerken göze büyük önem verdiğini, beyit yapısının da anlamdan çok göze hitap eden çağdaş şiir modeline yaklaştığını belirtir (s. 3-4). Böylece İlhan Berk gelenek ile modern şiir arasındaki kategorik farkı reddederek birbirinden uzak görülen bu iki şiir anlayışını bir araya getirir ve aynı bağlamın içine sokar. İlhan Berk'in diğer eseri *Aşk Elçisi* adını taşıyan ve 1965'te Dost Yayınevi tarafından yayınlanan, içinde "başlangıçtan günümüze" aşk temalı şiirleri barındıran antolojidir. İlhan Berk eserin önsözünde elinden gelse Tanzimat ve Cumhuriyet şiirlerinin birçoğunu ayıklayacağını fakat divan şiirine dokunmayacağını yazar. Şairin divan şiirine dokunmamasının sebebi bu şiirin tutarlı oluşudur (aktaran, Akkanat, 2012, s. 191). İlhan Berk XIII. yüzyıldan XX. yüzyıla uzanan şiirlerden örnekler içeren *Güldeste* (2003) adında bir antoloji daha hazırlar.

İlhan Berk yazılarında gelenek, gelenekle ilişki kurmak gibi meselelere dair açıklamalarda bulunur. İlhan Berk "Divan Şiirine Bakmak"³¹ (1963) yazısında "divan edebiyatının" niteliklerine odaklanır. "Divan edebiyatına" karşı olanlar genellikle onu biçimci, yeni şiire kapalı ve insana yer vermeyen bir edebiyat olarak tanımlarlar. Bu görüş "divan şiirini" "müzelik" hale getirmiştir. İlhan Berk'e göre bu bakış açısı şiir dışıdır çünkü gerçek ile şiir arasında var olan ayrımı dikkate almamaktadır. Oysa şiir başka bir gerçeği, kendisinin dışındaki bir yaşamı anlatır. (s. 191). "Divan edebiyatı sözcükleri kendi anlamlarının dışında çağrışım yükleriyle birlikte kullanmasıyla Batı şiirine -özellikle de Mallarmé'nin anlayışına- yaklaşır (s.

³¹ İlhan Berk'in yazıları için bkz. *İnferno* (İstanbul: Dünya Kitapları, 2004) ve *Şiirin Çizdiği: Edebiyat ve Şiir Üzerine Yazılar*, haz. Yalçın Armağan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019).

192-193). Divan şiiri yapı ve biçim bakımından da Batı şiirine yakındır. Mallarmé ve Yeats'ın şiirleri divan şiirinin biçim anlayışıyla paraleldir öyle ki Mallarmé'nin "köğük" anlayışı "divan şiirindeki" beyit anlayışıyla oldukça uyumludur (s. 194). Sonuç olarak İlhan Berk'e göre "divan şiiri" söz konusu eleştiriler bağlamında suçlanamaz. Tanzimat ve Servet-i Fünûn şiirlerine bakıldığında "divan şiirinin" Batı şiirine daha fazla yakın olduğu görülmektedir (s. 198).

İlhan Berk, "Akraba Şairler" (1983) başlıklı yazısında eski şiirden yeni şiire uzanan bir gelenek bağının var olduğunu savunur. İlhan Berk buna tam manasıyla gelenek de denilemeyeceğini olsa olsa bir "akrabalık" ilişkisinden söz edilebileceğini belirtir. İlhan Berk bu ilişkiye "akrabalık" demektedir çünkü ilişkinin yapısını dünya görüşü değil bir duygu beraberliği, bir "tin" birlikteliği belirler. İlhan Berk'e göre yeni şiirin eski şiirle kurduğu akrabalık bağı Necâtî-Neşâtî-Şeyh Galib akrabalığına dayanmaktadır. Necâtî'nin Neşâtî'yi onun da Şeyh Galib'i etkilemesi normal bir durumdur çünkü üç şair de aynı düşünsel ortamda yetişmişlerdir. Burada önemli olan nokta söz konusu akrabalığın Ahmet Haşim'de de devam etmesidir. Ahmet Haşim'in şiirleri Necâtî-Neşâtî-Şeyh Galib üçlüsünün tinsel birlikteliğine dayanır. İlhan Berk Ahmet Haşim'i İkinci Yeni'nin öncüsü olarak görmektedir (2004, s. 67-69). Bu bakımdan Ahmet Haşim üzerinden İkinci Yeni de Necâtî-Neşâtî-Şeyh Galib akrabalığına bağlanır. Ahmet Haşim'in İkinci Yeni'nin öncüsü olduğuna dair görüş yalnızca İlhan Berk ile sınırlı değildir. Hem İkinci Yeni şairleri hem de İkinci Yeni ile ilgili değerlendirmede bulunan eleştirmenler İkinci Yeni şiirinin kaynağı olarak Ahmet Haşim'i göstermektedir.³² Ahmet Haşim'in gelenekle bağı düşünüldüğünde Ahmet Haşim referansının zımnen geleneğe de bir referans olduğunu söyleyebiliriz.

³² Örneğin Memet Fuat Türkçe şiirde iki temel şiir anlayışından bahseder. İlk anlayışı Nedim-Yahya Kemal-Nazım Hikmet-Garip Hareketi oluşturur. İkinci anlayış ise Şeyh Galib-Ahmet Haşim-Necip Fazıl Kısakürek-Fazıl Hüsnü Dağlarca tarafından temsil edilir. İkinci gruba 1950'ler ile birlikte İkinci

Gösteri'nin "divan şiiri" soruşturması kapsamında kaleme aldığı "Saklı Su" (1982) yazısında İlhan Berk, Neşâtî üzerinden klasik şiire, İkinci Yeni şiirine ve kendi şiirine uzanır. İlhan Berk'e göre klişelerden uzak duran Neşâtî'nin dili eski ve ağır olmasına karşın söyleyişi ve sesi oldukça yenidir. Şeyh Galib'i ve Ahmet Haşim'i hazırlayan Neşâtî çağdaş şiirin, diğer bir ifadeyle kapalılık ve zorlukla suçlanan İkinci Yeni'nin "ağababasıdır" (1985, s. 77): "Mallarmé, Neşati'yi okuyabilseydi kadrini en çok o bilirdi sanırım. Yalnız o mu? Ben onu çağdaş şiirimizin ağababası olarak görüyorum. Kapalı (hermetique) şiirin kurucusu diye bakabiliriz ona" (s. 77).

İlhan Berk daha önce İkinci Yeni ile "divan şiiri" arasında benzerlik kurmasına rağmen 1981'de Doğan Hızlan'ın gerçekleştirdiği söyleşide İkinci Yeni'nin "göğünün boş olduğundan" bahseder.³³ İlhan Berk'e göre gelenek dil üzerinden ilerler ve aktarılır. Cumhuriyet döneminde alfabenin ve dilin değişmesiyle birlikte gelenekten kopulmuştur. Bütün olumsuzluklara rağmen gelenekten bir ses olarak yararlanılabilir. Diğer taraftan yeni şiirin göğü boştur. Bu da yaratıcılık için büyük bir imkândır. Yeni şiir için bir gelenekten bahsedilecekse bu "divan şiiri" değil Nâzım Hikmet, Ahmet Haşim, Yahya Kemal şiirlerinin yarattığı gelenek olmalıdır (s. 42). Bir önceki söyleşisinde yeni şiirin "göğünün boş olduğunu" iddia eden İlhan Berk 1983 yılında *Sanat Olayı*'nın *Şifalı Otlar Kitabı* (1982) hakkındaki sorularını yanıtlarken "gelenegin sularında yıkanmayı" önemseydiğini söyler. (s. 44).

İlhan Berk'in gelenekle ilişkisini kültürel planda yorumlayan ve dönemin politik tartışmaları üzerinden okuyan farklı görüşler bulunmaktadır. Şaban Çobanoğlu (2017) İlhan Berk'in geleneksel kaynakları yeni bir söyleyişle

Yeni de dahil olacaktır. Bkz. Memet Fuat, "İki Şiir Anlayışı," *Nâzım Hikmet Üstüne Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), 98-99.

³³ Söyleşiler için bkz. *Kanatlı At*, haz. Mustafa Irgat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994) ve Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda* (İstanbul, Dünya Kitapları, 2004).

değerlendirdiğini ve şiirlerine yansıttığını yazar. İlhan Berk'in amacı tarihsel olayları, figürleri olduğu gibi kullanmak değil bunlardan yararlanarak yeni bir söylem geliştirmek, şiirinin “mozaigine” yeni bir parça daha eklemektir (s. 340). İlhan Berk gelenekteki imajları ve figürleri kullanmasının yanı sıra söylem ve üslup özelliklerini kullanmaktan da çekinmemiştir. Evliya Çelebi'nin dilini ve üslubunu beğenen İlhan Berk bazı şiirlerinde bu üsluba yer vermiştir (s. 346). Yalçın Armağan'a (2020) göre İlhan Berk'in gelenek ilgisi 1960'lı yıllarda Osmanlı geleneğinin Türkiye'deki Marksist çevreler arasında -özellikle Kemal Tahir ve Attilâ İlhan etkisiyle- yeniden tartışmaya açılması meselesi dışında düşünülerek anlaşılamaz. 1960'lı yıllar yerli sosyalizm fikrinin tartışıldığı, Batı'ya karşı çıkarak Batılı olmak düşüncesinin önem kazandığı yıllardır.³⁴ 1960'lı yıllarda İlhan Berk'in Sezer Tansuğ etkisiyle geleneğe yönelmesi, Turgut Uyar'ın Kemal Tahir etkisiyle *Divan*'ı yayınlaması bir tesadüf değildir (s. 112). Armağan'ın tespitleri kuşkusuz İlhan Berk'in gelenekle ilişki kurmasını kolaylaştıran politik arka planı ve ortamı yansıtması bakımından değerlidir. Armağan'ın vurguladığı toplumsal şartların İlhan Berk'in gelenekle ilişkisinde tetikleyici bir etki yarattığını veya bir Cumhuriyet şairi olarak gelenekle ilişki kurma utangaçlığının ortadan kalkmasını kolaylaştırdığını söyleyebilirim. Diğer taraftan İlhan Berk'in gelenekle ilişkisi Marksist çevrelerce belirlenen bir “modaya” uyum gösterme arzusundan çok daha köklü bir geçmişe uzanır.

İlhan Berk'in gelenekle ilişkisi İkinci Yeni'den önce yayınladığı *İstanbul* (1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952), *Türkiye Şarkısı* (1953), *Köroğlu* (1955) gibi eserleri dışarıda tutulursa *Galile Denizi* (1958) eseriyle başlar. İlhan Berk, *Galile*

³⁴ Söz konusu tartışma hakkında yayınlanan nitelikli bir çalışma için bkz. Halil Akkurt, *Türkiye Solunda Osmanlı Toplum Yapısı Tartışmaları 1960-1980* (Ankara: İmge Kitabevi, 2020).

Denizi'nde beyit nazım biriminden ve gazel nazım biçiminden yararlanır³⁵. Yine bu eserde yer alan "I. Ahmet Kapısı", "İlhan Berk Galata Kulesi'nin Düşlerini Anlatıyor", "Şair Leyla Hanım'ın Göğü" gibi şiirleriyle geleneğe göndermelerde bulunur. Gelenekle ilişkisini *Çivi Yazısı* (1960), *Otağ* (1961), *Mısırkalyoniğne* (1962) eserleriyle devam ettirir. Özellikle *Çivi Yazısı*'nda terci-i bend, *Otağ*'da ise gazel ve terci-i bend nazım biçimlerinin kullanıldığı şiirler dikkat çeker³⁶. İlhan Berk *Âşıkane* (1968) eseriyle birlikte gelenekle ilişkisini farklı bir seviyeye taşır. Bu eserinde modern gazeller yazan İlhan Berk bu gazellerin makta beyitlerinde (mahlas beyti) ismine yer verir³⁷. *Şenlikname*'de (1972) ise gelenek karnavalesk bir unsur olarak kendisini gösterir. İsminden de anlaşılacağı gibi bu eserde İlhan Berk klasik edebiyatta şenlikleri anlatan surnâmelerden ilham alır. Klasik edebiyattaki ilk surnâme olan *Surnâme-i Hümayûn*'u resimlendiren Nakkaş Osman'ın esere de ismini veren "Şenlikname" şiirinde anılması İlhan Berk'in özellikle *Surnâme-i Hümayûn*'dan etkilendiğini göstermektedir. (Gökdoğan, 2019, s. 360-361). *Taşbaskısı* (1975) eserinde yer alan "Üç Servi" şiirinde Levnî'ye atıfta bulunulması önemlidir. Yine bu eserde mısra-ı azade olarak değerlendirilebilecek tek dizeden oluşan şiirler yer almaktadır³⁸. *Atlas*'ın (1976) "Dört Kent" bölümünde yer alan "Sofya", "Filibe", "Tırnova", ve "Varna" şiirleriyle gazel nazım biçiminden faydalanarak modern şehrengiz örnekleri veren, yine gazel ve terkeb-i bend³⁹ tarzında şiirler kaleme alan İlhan Berk gelenekle ilişkisini biçim ve atıflar üzerinden *Kül*

³⁵ Gazel için bkz. "İvi Stangali", "Cumartesi Karanlığı".

³⁶ Gazel için bkz. "Yazıt I, II". Terci-i bend için bkz. "Babil", "İskenderiye'de Bir Homeros Yazısı" (s. 264), "Ben Şimdi Bir Şiirden Geçenim Çok Eski" (s. 265), "Ülkem Bölündü Bu Öğlemi Sana Ayırdım" (s. 266) (*Çivi Yazısı*); "I. Balad" (s. 270), "III. Ara Balad" (s. 275), "V. Balad" (s. 280) (*Otağ*).

³⁷ Gazel için bkz. "Kral Su", "Siz", "Çıkrıkçılar Yokuşu", "Âşıkane", "Kıyı", "Aşkyüzlü", "Haziran".

³⁸ Mısra-ı azade için bkz. "Kış I", "Güz I, II", "Ses". "Şiir", "Pazar", "Ben".

³⁹ Gazel için bkz. "Yeryüzü", "Dağ", "Gökyüzü", "Su", "Orman", "Ova", "Halikarnassos I", "Halikarnassos IV", "Üçkuyular Sokağı", "Ot", "Doğabilim", "Bir Dor Yazıtı", "Tarih", "Sürgün", "Orman", "Ben Acıyım", "Ölü", "II. Ozan ve Sardunya", "V. Sunu", "Yol Boyu", "Sesler", "Pera'nın Eski Bir Sokağı'nda". Terkeb-i bend için bkz. "Ankara", "I. Kağıt Kalem ve Sardunya".

(1978) ve *Deniz Eskisi* (1982) eserlerinde de sürdürür. *Deniz Eskisi*'nde gazel ve terakib-i bend tarzında yazılmış şiirlere yer verir⁴⁰. *Delta ve Çocuk* (1984) ve *Güzel Irmak/Şairin Kanı* (1988) İlhan Berk'in gazel ve mısra-ı azade gibi geleneksel nazım biçimlerini kullandığı son eserlerdir⁴¹. *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum*'da (1993) geleneğe göndermelerde bulunmaya devam eden İlhan Berk son eserleri *Avluya Düşen Gölge* (1996) ve *Kuşların Doğum Gününde Olacağım* (2005) ile biçim yönünden deneysel arayışlara girer. Ayrıca İlhan Berk diğer İkinci Yeni şairleri gibi geleneksel imaj, motif ve figürlerden de fazlasıyla yararlanır.⁴²

3.5 Sezai Karakoç ve geleneğin hayaleti

Sezai Karakoç diğer İkinci Yeni mensuplarından farklı olarak şair kimliğinin yanında “Diriliş” olarak adlandırdığı düşünce sisteminin ideoloğu olması hasebiyle siyasi bir kimliğe de sahiptir. Sezai Karakoç'un temellerini attığı Diriliş ideolojisinin İslâmcı eğilimleri bir kenara bırakılırsa, diriliş kavramının geleneğin hayaletimsiliğine ve daha önceki bölümde bahsettiğim “kalk Lazarus” çağrısına bağlanabileceği açıktır. Ölü zannedilen geleneğin dirilerek, siyasal, sosyal ve kültürel alanlarda etkisini göstermesi hayaletimsilik felsefesi ile yakından ilişkilidir çünkü geleneğin dirilmesi demek geleneğin ne hayatta ne de ölü olan bir hayalet olarak geri dönmesi demektir. Sezai Karakoç çizgisel zaman anlayışına meydan okuyan ve hayaletin döngüsel

⁴⁰ Gazel için bkz. “Bir Kadının Her Akşam Bir Kıyıda Gördüğü”, “Kuşlar”, “Aşklar İçinde Bir Kentin Herhangi Bir Kentin II”, “Aşklar İçinde Bir Kentin Herhangi Bir Kentin III”, “Aşklar İçinde Bir Kentin Herhangi Bir Kentin IV” Terakib-i bend için bkz. “Bir Ölüyü Almaya Gitmek”, “Üç Kez Seni Seviyorum Diye Uyandım”.

⁴¹ Gazel için bkz. “Otağ”, “Oltu Taşı”, “Bir Düzyazıyım Belki de Ben”, “Tarar Saçınızı Ölüm”. Mısra-ı azade için bkz. “Kötü Yazgı”, “Hava Korsanı”, “Eğreltiotu” “Su”, “Çorap”, “İlk Ölüler”, “Tuna”, “Çulluk”, “Coğrafya”, “İbrani Takvimi”, “Doping”, “Yılandı”, “Mendil”, “Vapur Yürüten”, “Ölüm”, “Vefa”, “Buyuru”, “Ağız”, “Güz”, “Kuşlar, I”, “Kuşlar, II”, “Orman”, “Ot”, “Resim”, “Erzincan”, “Ayraç”, “Duran”, “Eskil”, “Öğrenci”, “Güzel”, “Eylül”, “Minyatür”, “Ölüm”.

⁴² Geleneğin motif, imaj ve figürlerinden yararlandığı şiirlerin bazıları için bkz. “I. Ahmet Kapısı”, “Bâbil”, “I. Balad”, “İhtiyarintiharım”, “Sevi”, “Üç Servî”, “Şeker Ahmet Paşa”, “Eski Bir Han Kapısı”, “İbn-i Hacer Heytemi'ye Göre Bir Ulunun Hayatı Üstüne Konuşmalar”, “Minyatür”, “Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum”.

zamanına göndermede bulunan söz konusu durum için diriliş tabirini kullanarak farkında olmadan Derrida'nın hayaletimsilik düşüncesine yaklaşır. Bu açıdan Sezai Karakoç'un geleneğin hayaletinin mirası meselesini en iyi anlayan İkinci Yeni şairi olduğunu söyleyebiliriz.

Sezai Karakoç'un gelenek hakkındaki görüşlerine *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir* (2019) adlı eserinde yer alan “Şair ve Gelenek”, “Gelenek ve Şiir” başlıklı yazılarından ve *Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı*'nda (2021) bulunan “Kendini Arayan Şiirimiz I” yazısından ulaşılabilir.

“Şair ve Gelenek” Sezai Karakoç'un, T.S. Eliot'ın gelenekle ilgili fikirlerine yaklaştığı yazısıdır. Sezai Karakoç'a göre gelenek şairde şiire yönelik ilgi uyandıran ilk etkindir. Gelenek yoluyla şair şiirle bir sevgi bağı kurar, eski şairlerle ruhsal bir ilişki inşa eder. Gelenek sayesinde genç şair “başka bir çağda” yaşarken, gelenekteki şairler de onun sayesinde “çağdaş” olurlar. (s. 107-108). İkinci aşamada şair klasik şairlerle yarışma içine girer. Kendi yeteneklerini keşfederek geleneğin etkisinden kurtulmaya çalışır. Sezai Karakoç bunun bir “hesaplaşma dönemi” olduğunu yazar. Bazen bu hesaplaşma o denli şiddetli gerçekleşir ki şair geleneği tamamen yıkmaya çalışır. Şairin bu tutumu geleneğin etkisinin “ezici ağırlığının” itirafından başka bir şey değildir. Gelenekle hesaplaşmaya giren şairin yapacağı en iyi eylem eser vermektir. Eğer eseri yeniyse eskiyi biraz daha eskitecektir. Aynı zamanda yenilik geleneğe tamamen karşı olmak demek değildir. Yenilik “biçimde” değil “ruhta” gerçekleşmelidir. Geleneğin bıraktığı yerden devam etmek de bir yeniliktir. Bu yüzden gelenekle kavga içine giren şair bir süre sonra gelenekle barışçıl bir diyalog kurmaya çalışır çünkü eninde sonunda kendisi de geleneğin içinde yer alacaktır (s. 108-109). Şairin amacı eskinin “sırrını” bulmaktır “[ç]ünkü: o ‘eski’, bir nevi ölmezlik kazanmıştır. Şair de, zaten ölmezlik sırrının peşindedir” (s. 109). Geleneğe

saygı şairleri tanrılaştırmak anlamına gelmez. Şair her zaman eski şairleri eleştirmeli, onları yeni bakış açılarıyla ele almalıdır (s. 110). Yeni şairin geleneğe yönelik soruları, eleştirileri eski şairleri de memnun eder çünkü gelenek ancak bu şekilde devam edebilir (s. 111-112). Şair geleneğin içinde “ölmeli” ve sonrasında tekrar “dirilmelidir” (s. 113).

“Gelenek ve Şiir”, Sezai Karakoç’un hayaletimsilik düşüncesine en fazla yaklaştığı yazısıdır. Sezai Karakoç her şiirin belli bir “leitmotif” ve “arketipler” üzerine inşa edildiğini söyler. Bu leitmotifler ve arketipler her uygarlık değişiminde “ölür” ve farklı kılıklarda yeniden “dirilir” (s. 115). Şiir tarihi öz ve biçim tartışmaları bir kenara bırakılırsa aslında bir leitmotifler ve arketipler tarihidir. Mazmunlar ve edebi sanatlar da bu leitmotiflerin en görünür halleridir. Bütün şairler şiirlerini bu leitmotiflerin içinde kurarlar. Bu yüzden hiçbir yeni şiir leitmotiflerden bağımsız değildir. En bağımsız görünen şiirde bile leitmotifler ne yapıp edip farklı kılıklarda yeniden doğarlar. Bu durum dirilişin de bir örneğidir (s. 116). Söz konusu diriliş yalnızca mazmunlarla, motiflerle sınırlı değildir. Nazım türleri ve biçimleri de sürekli tekrar doğar. Ne gazel ne kaside ne de mesnevi ölmüştür. Aşk şiirleri gazellerin, mevsimler için yazılan şiirler kasidelerdeki mevsim tasvirlerinin, ideolojilere, siyasi figürlere yazılan şiirler kasidelerin, kitap oluşturacak kadar uzun şiirler ise mesnevilerin bir devamıdır (s. 117). Vezin ve kafiyenin de öldüğü düşünülmemelidir. Şiirde yer alan seslerin yarattığı ahenk aruzun bir mirasıdır. Serbest şiir ise geleneğin mazmunlar, vezinler, kafiyeler “koleksiyonundan” yararlanır: “Şair, kendi veznini, kafiyesini, nazım ve mazmunlarını arar ve bulurken, klasik yaratımlar, önünde, zengin bir koleksiyon gibi örneklik eder. Bu engin miras, onun yatırım sermayesidir” (s. 118). Üstelik serbest şiir de 20. yüzyılda birdenbire ortaya çıkmamıştır. Serbest şiirin örnekleri Yunan, Latin ve İslâm klasiklerinde de

vardır. Sezai Karakoç’a göre geleneğin mirasını en iyi idrak eden şiir 1950 şiiridir. 1950 şiiri ile birlikte şairler geleneğin imkanlarını araştırmaya başlamışlardır (s. 120-121).

“Kendini Arayan Şiirimiz I” yazısında “divan şiirini” Türkçe’nin klasik şiiri olarak kabul eden Sezai Karakoç, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerindeki gelişmeler sebebiyle Türkçe şiirin gelenekle “sağlıklı bir bağ” kuramadığını iddia eder (2021, s. 10-12). Gelenekle sağlıklı bağ kurmak aruz vezniyle klasik anlamda gazeller yazmayı gerektirmez. Diğer taraftan gelenekle bağ kurmak gazel ismiyle gazelle alakası olmayan şiirler yazmak anlamına da gelmez. Gelenekle kurulacak bağ “divan şiirinin” bakış açısının, ruhunun dirilmesine dayanmalıdır. Mazmunlar olduğu gibi alınmamalı çağın şartlarına uygun olarak yeniden değerlendirilmelidir. Şiiri aruzla yazmaya gerek yoktur fakat aruzun ahengi aranmalıdır. Gül, bülbül, şarap, saki gibi mazmunlar yenilenmeli, bunların yanına yeni mazmunlar da eklenmelidir (s. 13-14).

Sezai Karakoç’un neredeyse bütün şiirlerinde gelenekle bağ kurduğu ve *Hızırla Kırk Saat* (1967)⁴³ ile tahkiyeci bir şiir tarzına yöneldiği göz önüne alınırsa Sezai Karakoç’un gelenekle ilişkili şiirlerinin bir bibliyografyasını sunmak yerine eserlerine yönelik genel bir değerlendirmede bulunmak okuyucuya Sezai Karakoç-gelenek ilişkisini anlaması yolunda daha bütünlüklü bir bakış açısı sağlayacaktır.

Sezai Karakoç’un gelenekle ilişkisi ilk eseri *Körfez*’de (1959)⁴⁴ kendisini gösterir. Eserde yer alan “Şehrazat”⁴⁵ şiiri kişi övgüsüne dayanan kaside geleneğine yeni bir yaklaşım tarzı olarak okunabilir (Ada, s. 2018, 66). “Köşe” şiiri ise

⁴³ Bu tezde temel alınan baskı için bkz. *Hızırla Kırk Saat: Şiirler III* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014).

⁴⁴ Bu tezde temel alınan baskı için bkz. *Şahdamar-Körfez-Sesler: Şiirler III* (Diriliş Yayınları, 2013a).

⁴⁵ “Şehrazat” ve “Köşe” şiirleri *Körfez, Şahdamar ve Sesler*’in birlikte basıldığı eserde “Şahdamar” bölümüne dahil edilmiştir. Bkz. *Şahdamar – Körfez – Sesler: Şiirler II* (İstanbul, Diriliş Yayınları, 2013a).

gelenekteki mazmunların ve motiflerin modern bir teknikle işlendiği önemli bir şiiirdir (Haksal, 2015, s. 126). *Şahdamar* (1962) eseriyle birlikte Sezai Karakoç geleneksel motifleri ilk defa bu kadar açık bir şekilde İslâmcı ideoloji bağlamında kullanır (Sönmez, 2018, s. 69). Ebubekir Eroğlu'na (2010) göre de *Sesler*'de (1968) yer alan “Köpük”, “Güz Anıtı”, “Gök Gürültüsü Anıtı”, “Kış Anıtı” ve “Yaz” şiirleri Sezai Karakoç'un geleneğe iyice yoğunlaştığını gösterir ve şiirinin ne yönde ilerleyeceği konusunda ipuçları verir (s. 180).

Ali Haydar Haksal'a (2015) göre *Hızır'la Kırk Saat* modern bir Mevlid'dir. Özellikle Süleyman Dede'nin Mevlid'inden sonra okuyucu için yeni anlayış kapıları açmaktadır (2015, s. 98). Sezai Karakoç'a gelinceye dek mesnevi tarzında böyle bir şiir edebiyatımızda yoktur (s. 122). Muhsin Macit (2005), Sezai Karakoç'un tasavvufa eğilerek geleneğe yaklaştığını fakat sûflerin tasavvuf edebiyatında kullandıkları üslubu tercih etmediğini, bunun yerine gelenekle modern birbirine bağlayan bir “üst dil” inşa ettiğini yazar (s. 28).⁴⁶

Haksal, *Taha'nın Kitabı*'nı⁴⁷ (1968) “klasikten klasiğe geçiş” olarak yorumlar (2015, s. 52). Şakir Diclehan (1980) eserin İslâm edebiyatındaki “destanî şiir” formuna bağlı olduğunu belirtirken (s. 176), Özlem Bay (2010) da eserin bir “modern destan” olarak değerlendirilmesi gerektiğini yazar (s. 391). Turan Karataş'a (2021) göre eserde “(...) mesneviyi arayan bir şairin kaygılarını (...)” görürüz (s.

⁴⁶ Eser boyunca *Kur'an'a*, *Mesnevi*'ye, Ashâb-ı Kehf'e, Celâleddîn-i Rûmî'ye, Şems'e, Hallâc-ı Mansûr'a, Muhyiddin İbn'ül Arabî'ye, hicrete, Muhammed Peygamber'in doğumuna, Süleyman Çelebi'nin Mevlid'ine, miraç efsanesine ve mi'râciyye türüne göndermeler vardır. Ayrıca Muhammed Peygamber ile ilgili bölümlerde Sezai Karakoç'un modern bir anlayışla na't geleneğine bağlandığını gösterir (s. 166-176). Bkz. Ebubekir Eroğlu, “Sezai Karakoç'un Şiiri,” *Sezai Karakoç*, ed. Mehmet Çelik ve Yakup Çelik (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010), 166-176.

Ayrıca eserde Sezai Karakoç'un geleneği modern bir anlayışla ele aldığını gösteren ayrıntılar da vardır. Yeşil ve mavi için zümrüt ve gök gibi geleneksel mazmunlar yerine uçak ve benzin kelimelerinin kullanılması, ab-ı hayatın kokteyl olarak isimlendirilmesi buna örnektir. Bkz. Mert Öksüz, “Modern Kelime ve İmgeler Arasında Hızır'la Kırk Saat,” *Hece: Sezai Karakoç ve Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş Özel Sayısı*, 73 (2018): 91.

⁴⁷ *Taha'nın Kitabı* ve *Gül Muştusu* ikinci baskıdan (1974) itibaren *Taha'nın Kitabı – Gül Muştusu* ismiyle tek kitap olarak yayınlanmıştır. Bu tezde temel alınan baskı için bkz. *Taha'nın Kitabı-Gül Muştusu: Şiirler IV* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2012a).

286). *Gül Muştusu*'nda (1969) klasik şiirin en önemli mazmunlarından birisi olan gül yeni ve çağdaş bir anlayışla esere konu edilir (s. 287). Sıddık Akbayır (2018) eseri “mesnevinin çağdaş bir denemesi” şeklinde değerlendirir (s. 115). Eserin 13. bölümü münâcât, 14. bölümü ise dua türünün özelliklerini gösterir (Diclehan, 1980, s. 185-186)⁴⁸. Eserde kullanılan geleneksel figürler ise şunlardır: “Hızır, Meryem, İsa, Yakub, Yusuf, İshak, Cebrail, Yahya, Zekeriya, Zülküf, Musa, Celâleddîn-i Rûmî, İmam-ı Rabbanî, Hallâc-ı Mansûr” (Kara

Zamana Adanmış Sözler'de (1975)⁴⁹ yer alan “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine” başlıklı şiir bir naat örneğidir (Karataş, 2021, s. 296). “Esir Kentten Özüle'ye” şiiri ise “matlasız bir gazel havası taşır” (Diclehan, 1980, s. 199). Kâmil Eşfak Berkî'ye (2018) göre eserde yer alan “Özgür Bahar” şiiri de gelenekteki murabba nazım biçiminin yeniden doğuşudur (s. 263).

Ayinler (1977) ve *Çeşmeler*⁵⁰ birlikte değerlendirilebilir. *Ayinler* eserinde Sezai Karakoç gelenek-modernizm ilişkisine ışık tutar (Sağlık, 2018, s. 144). Sezai Karakoç Celâleddîn-i Rûmî'nin *Mesnevî*'sini kendisine temel alarak hem lirik hem de tahkiyeci bir anlatım yöntemi tercih etmiştir. Şaban Abak (2018), Sezai Karakoç'un *Çeşmeler* eserinin ilhamını mesnevi geleneğinden aldığını söyler (s. 130).

Sezai Karakoç *Leylâ ile Mecnun* (1980) eserinde bazı noktalarda Fuzûlî'nin mesnevisinin tekniğine bağlı kalırken bazı noktalarında ise ondan ayrılır. Fuzûlî'nin mesnevide dile getirdiği birçok ayrıntıya Sezai Karakoç eserinde yer vermemiştir

⁴⁸ Eserin ismi *Kur'an*'ın 20. suresindeki hurûf-ı mukattaa sayılan Tâ-hâ ayetine dayanır. Eserde kullanılan geleneksel figürler şunlardır: “Hızır, Meryem, İsa, Yakub, Yusuf, İshak, Cebrail, Yahya, Zekeriya, Zülküf, Musa, Celâleddîn-i Rûmî, İmam-ı Rabbanî, Hallâc-ı Mansûr”. Bkz. Turan Karataş, *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2021), 279-285.

⁴⁹ Bu tezde temel alınan baskı için bkz. *Zamana Adanmış Sözler: Şiirler V* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2013b).

⁵⁰ İlk baskıda eser yalnızca *Ayinler* başlığını taşımaktadır. “Çeşmeler” ise eserde yer alan bir şiirdir. Daha sonra eser *Ayinler/Çeşmeler* ismiyle yayınlanmıştır. Bu tezde temel alınan baskı için bkz. *Ayinler/Çeşmeler* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2012b).

(Macit, 2005, s. 33). Sezai Karakoç eserini bölümlere ve alt bölümlere ayırarak klasik mesnevi formuna uyum gösterir (Karataş, 2021, s. 313). Aruz veznini hiç kullanmadığı gibi zaman zaman beyit nazım birimine yaklaşıp da eserde belirgin bir beyit egemenliğinden bahsedilemez (s. 319). Sezai Karakoç Mecnun'u klasik edebiyatta olduğundan farklı bir şekilde tasarlar. Mecnun bir dava adamı, bir barış elçisidir (Kaplan, 2010, s. 208-209).

Sezai Karakoç'un klasik şiirden beslenerek yazdığı gazel biçimli şiirleri ilk defa *Ateş Dansı*'nda (1987)⁵¹ karşımıza çıkar (Özpay, 2010, s. 381). “Gazel”, “İstanbul'un Hazan Gazeli”, “Kız Kulesi'ne Gazel” ve “Diriliş” gazel nazım biçimiyle yazılan şiirlerdir⁵².

Alınyazısı Saati'nde, (1989)⁵³ esere ismini veren “Alınyazısı Saati” adlı uzun şiir ve “Ağustos Böceği Bir Meşaledir” şiiri önemlidir. “Alınyazısı Saati” Sezai Karakoç'un gelenek ile modern söyleyişi bir arada kullandığı başarılı şiirlerinden bir tanesidir. “Ağustos Böceği” ile Mecnûn ve Hüsn arasındaki benzerlikleri inceleyen Alim Kahraman bu şiiri “çekirdek mesnevi” şeklinde tarif eder (aktaran Karataş, 2021, s. 328). Buraya kadar değinilen eserlerin nitelikleri göz önüne alındığında Sezai Karakoç'un gelenekle klasik nazım biçimleri ve mazmunlar üzerinden ilişki kurduğunu, aynı zamanda geleneksel öğeleri çağdaş bir anlayışla değerlendirdiğini söyleyebiliriz.

⁵¹ Bu tezde temel alınan baskı için bkz. *Ateş Dansı: Şiirler VIII* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2011).

⁵² “İstanbul'un Hazan Gazeli” Nedîm'in “Bir safâ bahşedelim gel şu dil-i naşada/Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâd'a” şarkısının “parodisidir”. “Düştü” redifli “Gazel” şiiri ise Şeyh Galib'in aynı redifli gazeline yazılmış modern bir naziredir. Bkz. Turan Karataş, *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2021), 322-323.

⁵³ Bu tezde temel alınan baskı için bkz. *Alınyazısı Saati: Şiirler IX* (İstanbul: Diriliş Yayınları, 2018).

3.6 Turgut Uyar ve geleneğin hayaleti

Modern anlamda bir divan tertip ederek modern bir divan şairi olma unvanını da kazanan Turgut Uyar gelenekle olan ilişkisini *Divan* (1970) eseriyle farklı bir seviyeye taşıyan İkinci Yeni şairidir. Turgut Uyar ne İlhan Berk gibi geleneği Batı merkezli düşünce sistemi içinde düşünerek onu avangart sanata yaklaştırma rolü üstlenmiş ne de Sezai Karakoç gibi geleneği ideolojik bir tahayyülle tekrar inşa etme arzusu duymuş bir şairdir. Üstelik ilk eserlerine baktığımızda Turgut Uyar'ın ulusalcı ideolojiye oldukça bağlı bir şair olduğunu söyleyebiliriz. Hal böyleyken Turgut Uyar'ın 20. yüzyılda bir divan tertip edecek kadar gelenekle diyalog ve çatışma içine girmesi hayli ilginç ve incelemeye değer bir durumdur.

Turgut Uyar'ın çeşitli dergilerde yayımladığı yazılarında gelenekle ilgili kesin yargılarda bulunmaktan kaçındığı, gelenekle ilgili olumsuz yorumlarını daha çok Osmanlıca üstüne yoğunlaştırdığı görülmektedir. Turgut Uyar *Bir Şiirden*'de⁵⁴ (1983) Mehmet Emin Yurdakul'un "Bırak Beni Haykırayım" şiiri üzerine kaleme aldığı incelemede geleneğin önemini şöyle anlatır:

(...) [U]lusçu şiirin etkinliği, şairinin doğrudan doğruya ve ilk elde dilini, dilinin şiirsel tarihini ve günlük imkânlarını bilmesine bağlıdır. Bir bakıma, bir şairin bildirisi (dünya görüşü), seçmesi (ulusçuluğu), söylediklerinin kapsamından çok, seçip kullandığı biçimlerle, bu biçimleri kullanmaktaki yetenekleri ile bağıntılıdır. Bu biçim ise her ülkede, her dil'de tektir, geçerlidir ve bütün oyalanmalar, değişimler, oyunlar bu temel üzerinde yapılabilir ancak; Gelenek. (Geniş anlamda gelenek: ulusal duyarlığın kökleri, oluşması -konuşulmakta olan dile yatkınlık- bu dilin mantığının kendi gelişmesine uygun bir devrime zorlanması, yani yeni, çağdaş ve evrensel bazı uçların dile aşılması, daha doğrusu biçim ve anlam yönünden yenilenmesi.) Yahya Kemal, bu yüzden daha "milli" bir şairdir Mehmet Emin'den; ulusunun, geçmişinin bütün değerlerini bilir. (s. 605)

Bu durumda Turgut Uyar'ın geleneği Cumhuriyet döneminin ulusçu tahayyüllerine yaklaştırmaya çalıştığı, milli olmanın ilk şartının gelenekle ilişki kurmak olduğunun

⁵⁴ Turgut Uyar'ın yazılarını, söyleşilerini ve *Bir Şiirden*'i içeren eser için bkz. *Korkulu Uсталık: Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar – Bir Şiirden*, haz. Alaattin Karaca (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014).

altını çizerek hem kendi hem de İkinci Yeni şiirinin gelenekle kurduğu ilişkiye bir meşruiyet zemini yaratmayı amaçladığı söylenebilir.

“Eskilerle Barışalım” (1958), Turgut Uyar’ın gelenekle kavga edilmesinden ziyade sağduyu temelli bir ilişki kurulmasını önerdiği ve İkinci Yeni ile gelenek ilişkisini irdelediği yazısıdır. Her yeni gelen şiir ekolü kendisinden öncekini, eskiyi küçümseme yoluna gider. Oysa yeni şiir anlayışı eski şairleri ve şiirleri hiçbir şekilde küçümsemeye çalışmamıştır:

Yeni şiirimiz, yeni ozanlarımız, bu çok meşru yollardan [küçümseme ve kavga yollarından] yararlanmak istemediler. Hiçbirinin eskileri yadsıdığını, gerçekten değer taşıyan hiçbir “yaşlı”yı küçümsediğini söyleyemezsiniz. Arkadaş dayanışmasına yüz vereni de yok üstelik. Bu bir bakıma, bu yeniliğin, pek kökünden kopmamış olduğunu, bu çeşit düzenlere gereksinme duymayacak kadar eskiden çıkıp geldiğini, anlaşılmış, bilinmiş, hiç değilse öyle sayılan, bir “eski”ye, bir alışılmışa, bir geleneğe bağlı olduğunu gösterir. Bu gelişen yeniliğimiz, şiirimiz için iyi bir nottur. Ama buna rağmen “eskilerle barışalım” diyorum. Sebebi var. (s. 139)

“Dergilerde/Anadolu'daki Dergiler” (1958) dil devrimini eleştirenlere karşı bir yazıdır. Turgut Uyar’a göre Osmanlıcayı zengin bir dil sayanlar Tanzimat döneminden itibaren verilen eserlere bakmalıdırlar. Tanzimat öncesini değerlendirmeye almadığını söyleyen Turgut Uyar o dönemde edebiyatın farklı türde algılandığına dikkat çeker. Turgut Uyar için dil devrimini savunmak yeni bir uygarlığı ve kültürü savunmakla eşdeğerdir. Osmanlıca meselesini yalnızca dil meselesi olarak algılayanlar edebiyatın dille olan bağına görmezden gelmektedirler (s. 145). Bu kişiler “(...) Arapça, Farsça, Osmanlıca sözlerle, ancak Arapça, Farsça, Osmanlıca düşünülebileceğini bilmeyen kişilerdir” (s. 145).

Yayımlandığı tarihte özellikle toplumcu sanat anlayışını benimseyenler tarafından büyük eleştirilere maruz kalan “Çıkmazın Güzelliği” (1963) yazısında Turgut Uyar insanın ve şiirin bir çıkmazın içinde olduğunu savunur. Turgut Uyar’a göre insan ve dolayısıyla da şiir çıkmazdadır fakat şiirin görevi de hep çıkmazda

kalmaktır. Çıkmaza girmeyen şiire her zaman kuşkuyla yaklaşılmalıdır. Örneğin “divan şiiri” hiçbir döneminde çıkmaza girmemiştir (s. 351). Turgut Uyar “Okurdan Yazara” (1963) başlıklı yazısında “divan şiirinin” çıkmaza hiç düşmemesinden kastının ne olduğunu açıklar. “Divan şiirinin” çıkmaza hiç düşmemesinin sebebi Osmanlı toplumunun durağan bir yapıya sahip olmasıdır. Bu, Osmanlı toplumundaki insanların hiçbir sorunu olmadığı anlamına gelmez. Sorunlar büyük oranda “ötedünya” düşüncesi ekseninde çözülebilmiştir. Bu yüzden Osmanlı’nın durağanlığı bir Orta Çağ durağanlığıdır. Osmanlı’nın durağan düzeni ancak Batılılaşma hareketleri ile bozulmuştur (s. 354). “Şiirden Kim Anlar?” (1976) yazısında “divan şiirinin” durağan olduğuna dair tespitini tekrar vurgulayan Turgut Uyar “divan şiirinin” “biçimsel” ve “içeriksel” durağanlığı sebebiyle tanımının bazı ihtilaflara rağmen kolayca yapılabildiğini dile getirir (s. 400). “Bir Lütü Çok, Mürüvveti Çok Padişah: Bâkî” (1982), Turgut Uyar tarafından *Gösteri* dergisinin “divan şiiri” soruşturması kapsamında kaleme alınmıştır. Bu yazısında Turgut Uyar, Bâkî’nin “divan şiiri” içindeki yerini inceler (1982, s. 78).

Turgut Uyar gelenek hakkındaki düşüncelerini sadece yazılarında açıklamamış kendisiyle yapılan söyleşilerde ve katıldığı açık oturumlarda da bu konuyu gündeme getirmiştir. 1965 yılında Muzaffer Erdost moderatörlüğünde Bilge Karasu, Ceyhun Atuf Kansu ve İlhan Berk ile “ulusal edebiyat” konulu bir açıkoturuma katılan Turgut Uyar hiçbir ulusun saf ve özgün bir kültüre sahip olamayacağını savunur. Ayrıca ulusallığı geleneğe bağlamaya çalışanların olduğuna dikkat çeken Turgut Uyar, bir sanatçının bilinçli bir şekilde gelenekten kopmaya çalışmıyorsa zaten geleneğin içinde olacağını ifade eder. Dahası gelenek yenileşmeyen bir olgu değildir. Gelenekle ilişki kurmak çağdaş olan her şeyden geri durmak anlamına gelmez. Aksine çağdaşlık farklı kaynaklardan beslenmekle

meydana gelir (2014, s. 472-473). Türkiye “ulus olma bilincine” Cumhuriyet ile kavuşmuştur. Bu yüzden devrimlerle yeni bir kültür yaratılmalı, geleneğe bağlanmak ise sanatçıların kişisel tercihlerine bırakılmalıdır (s. 480). 1984’te Atilla Özkırımlı’nın gerçekleştirdiği söyleşide Turgut Uyar geleneğin devam ettirilmesini değil fakat geleneğin öğrenilmesini yararlı bulduğunu dile getirir. “Divan şiiri” topluma yabancı bir edebiyat olsa da altı yüz yıl sürmüş bir edebiyatın bazı değerler taşıdığı ortadadır (s. 553).

Gelenek hakkındaki düşüncelerini ortaya koyduğu yazılarında ve söyleşilerinde görülen tutarsızlıklar Turgut Uyar’ın geleneğin mirasının çift yönlü buyruğuna uygun olarak hem gelenekle ilişki kurduğunu hem de onu reddettiğini göstermektedir. Turgut Uyar bir yandan ulusal olmanın şartının gelenekle ilişki kurmak olduğunu iddia ederken diğer taraftan geleneğe bağlanmanın hiçbir ulusal tarafının olmadığını söyler. Bir yandan geleneğin devam ettirilmesini değil ama geleneğin öğrenilmesini desteklediğini ifade ederken diğer taraftan içinde gazellerin, kasidelerin, rubailerin yer aldığı ve gelenekteki mazmunların da kullanıldığı modern bir divan tertip eder. Dil meselesini bir kültür meselesi olarak algılayarak Osmanlıcaya karşı çıkan Turgut Uyar diğer taraftan “divan şiirinin” kültürel birikimine yaklaşmanın şairler için önemli olduğunu belirtir. Oysa aynı Turgut Uyar Osmanlıcanın da “divan şiirini” yaratan kültürel birikimin unsurlarından biri olduğunu görmezden gelir.

Orhan Koçak, Tomris Uyar, Doğan Hızlan, Seyyit Nezir, Nermin Menemencioğlu, Cevat Akkanat çeşitli açılardan Turgut Uyar’ın gelenekle kurmuş olduğu diyalogun yapısına değinen isimlerdir. Koçak (2018a), Uyar’ın gelenekle bağının geçmişe saygı ve geçmişin geri getirilemeyeceğini kabullenme temelinde kurulduğunu söyler. Turgut Uyar için geçmiş ancak gelecekle birlikte düşünülürse

anlam kazanabilir (s. 71). Tomris Uyar’a (1985) göre Turgut Uyar “[g]elenekten de yararlanır sırasında ama geleneğin kendisinden yararlanmasına izin vermez” (s. 9). Hızlan (1985), Turgut Uyar’ın “[g]elenek karşısındaki tavrı yadsıyan değil, onu inceleyendir” (s. 28) diye yazar. Turgut Uyar için gelenek bir “malzemeler” toplamıdır. Geleneği kullanmadaki başarısıyla Turgut Uyar farklı şiir görüşlerinden ve zevklerinden insanları aynı oranda etkileyebilmiştir. Turgut Uyar’ın gelenekten öğrendiği en iyi şey şiirin bir ayrıntılar ve işçilik meselesi olduğudur. Gelenekten yararlanmayı geçmişten bugüne şiirin araştırılması olarak görür. Geleneksel şiirde imgeye verilen değer Turgut Uyar’ın şiirlerinde de kendisini gösterir. Bu açıdan Turgut Uyar geleneğe bağlanır (s. 29-30). Nezir (1985) geleneksel şiirde önemli yer tutan öykülemenin Turgut Uyar’ın şiirlerinde de bulunduğu dikkat çeker (s. 49). Menemencioğlu (1985) Turgut Uyar’ın geleneğe kendine özgü bir tarzda bağlandığı için diğer şairlerden ayrıldığını ifade eder: “Divan şiiri ve halk şiiri ile kurduğu ilintiler belki başkalarından daha sıkı değil, ama gene de ona özgüdür” (s. 58). Akkanat ise Turgut Uyar’ın gelenek hakkındaki donanımının yeterli düzeyde olmadığını savunur. Akkanat, Turgut Uyar’ın Bâkî hakkındaki yazısının ansiklopedik bilgilere dayanmasını ve aruz veznini bilmemesini söz konusu tespitine dayanak olarak gösterir (2012, s. 212).

Turgut Uyar’ın İkinci Yeni’den önce yayınladığı *Arz-ı Hal* (1949) ve *Türkiyem* (1952) eserleri bir tarafa bırakılırsa gelenekle ilişkisinin *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959) eseriyle başladığını söyleyebiliriz. Turgut Uyar bu eserinde terci-i bend nazım biçiminden ve beyit nazım biriminden yararlanır.⁵⁵ *Tütünler Islak* (1962) eserinde yer alan “Çok Üşümek” başlıklı şiirinde gazel nazım biçimini

⁵⁵ Terci-i bend için bkz. “Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir”, “Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir”, “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir”, “Dünyada”.

kullanır. Ayrıca terci-i bend nazım biçiminden yararlanmayı sürdürür. Turgut Uyar'ın *Her Pazartesi* (1968) eseri onun *Divan*'a (1970) varacak yolculuğunun başlangıcıdır. Bu eserde beyit nazım biriminden hiç olmadığı kadar faydalanan Turgut Uyar'ın aynı zamanda gazel nazım biçimiyle kaleme alınmış altı şiire yer vermesi dikkat çekicidir.⁵⁶ *Divan* eseri Turgut Uyar'a 20. yüzyılda divan tertip eden bir Cumhuriyet şairi olma özelliğini kazandırır. *Toplandılar* (1974) ve *Kayayı Delen İncir* (1982) eserlerinde beyit, gazel⁵⁷ ve terci-i bend⁵⁸ gibi geleneksel nazım birimi, biçimleri ve imajları ile ilişkisini sürdüren Turgut Uyar'ın *Dün Yok Mu?* (1984)⁵⁹ eserinde ise gelenekle kurduğu içerik ilişkisini bir kenara bıraktığı bazı şiirlerinde beyit nazım birimini ve “Sonsuz ve Öbürü” başlıklı şiirinde ise müstezat nazım biçimini kullandığı görülmektedir. Turgut Uyar şiirlerinde geleneksel motif, imaj ve figürlere yer vermeyi de ihmal etmez.⁶⁰

3.7 Geleneğin hayaletinin çift yönlü mirası karşısında İkinci Yeni

İkinci Yeni şairlerinin yazılarından, söyleşilerinden ve şiirlerinden sunulan örnekler İkinci Yeni'nin gelenekle ilişkili bir şiir hareketi olduğunu -hiç değilse İkinci Yeni şiirinin geleneğe kayıtsız kalmadığını- göstermektedir. Diğer taraftan İkinci Yeni şairlerinin gelenekle kurduğu ilişkinin onları klasik şiirin sürdürücüleri haline getirmediğini de akılda tutmak gerekir. Söz konusu şairlerin görüşlerindeki çelişkiler

⁵⁶ Gazel için bkz. “Öndeyiş”, “Ahd-i Atık”, “Açıklamalar”, “Hemofili”, “Her İki Adımda Bir Uygunsuzluğunu (Yalnızlığını) Algılayan Birisine Gazel”, “Yaralı Olduğunu Sanan Birisinin Hüznüne Gazel”.

⁵⁷ Gazel için bkz. “Gülün Kanından”.

⁵⁸ Terci-i bend için bkz. “Vaktin Çağrısı”, “Yanık Tarlalar’a”, “Açlık Çoğunluktadır”, “Çılgın-Hüzünlü”, “Paramparça”

⁵⁹ 1984 yılında Can Yayınevi tarafından yayımlanan *Büyük Saat*'in içinde yer almıştır.

⁶⁰ Geleneğin motif, imaj ve figürlerinden yararlandığı şiirlerin bazıları için bkz. “Geyikli Gece”, “Kan Uyku”, “Güneşi Kötü O Evler”, “(Bir Kantar Memuru İçin) İncil”, “Kurtarmak Bütün Kaygıları”, “Akabakan”, “Son Üçü Beş”, “Münacat”, “Denize Önsöz”, “Vaktin Çağrısı”, “Kırlardan Geliyorlar”, “Gülün Kanından”.

ve gelenekle en yakın ilişki kurdukları anda bile geleneği modern bir anlayış, duyuş ve söyleyişle ele almaları onların geleneğin hayaletinin mirasının çift yönlü buyruğuna uygun hareket ettiklerini göstermektedir. Onların gelenekle kurdukları diyalog ne körü körüne bir benimsemeye ne de tavizsiz bir reddedişe dayanır. İkinci Yeni şairleri geleneğin mirasını olduğu gibi kabul etmek yerine mirasla çatışma içine girerek onu dönüştürürler.

İkinci Yeni şairleri gazel, terki-i bend, terci-i bend gibi nazım biçimlerini yeniden düşünüp üreterek bu nazım biçimlerinin söyleyiş imkânlarından yararlanırlar. Gazel biçimini kullanan bir İkinci Yeni şairi aynı zamanda onu deforme etmekten de çekinmez. Cemal Süreya'nın "Gazel" şiiri bunun güzel bir örneğidir. İkinci Yeni şairleri beyit nazım birimine de klasik şairlerin bakış açısıyla yaklaşmazlar. Klasik şair için beyit şiirin iskeletinin ligamentiye -çünkü ligament bir kemiği diğerine bağlar, bir beyitin diğer beyite bağlanması gibi- İkinci Yeni şairleri için olsa olsa bir tendondur -çünkü tendon kasları kemiğe bağlar, burada kası şiirin ifade tarzının (*phraseology*) ve anlamsal derinliğinin (*semantic*) bir temsili olarak düşünebiliriz-.

İkinci Yeni şiirlerinde beyit şiirde ifade gücünü ve anlamsal derinliği arttıran bir yapı işlevi görür. Mehmed Çavuşoğlu (2017) da beytin bu gücüne dikkat çekerek şöyle yazar: "Klasik edebiyatımızın çok bilinen bir özelliği de her beytin başlı başına bir anlam ifade etmesiydi. Eski şâirlerimizi değerlendirenler, bilhassa eski tezkîreciler 'bâkir mazmûn, bîkr-ı ma'nâ, muntazam şiir v.s.' derken hep beyiti kastederlerdi" (s. 17) Bu bakımdan İkinci Yeni şairlerinin beyit nazım birimini yoğunlaştırılmış anlam birimi veya sıkıştırılmış anlam parçacığı şeklinde düşünerek imgesel ve hermetik şiir yapısını korumak için kullandıklarını söyleyebiliriz.

İkinci Yeni şairlerinin gelenekteki mazmunlara, imajlara, motiflere ve figürlere yaklaşımları da taklitçilikten uzaktır. İkinci Yeni şiirinde mazmunlar sadece biçim olarak değil aynı zamanda biçem olarak da değişime uğrarlar. Klasik edebiyatta sıkça kullanılan gül mazmunu Cemal Süreya'nın şiirinde "Gülün tam ortasında ağlıyorum" (2011, s. 12) gibi özgün bir söyleyişle kendisini gösterir. Karanfil mazmunu Edip Cansever'in şiirinde "yerçekimli"dir (2013, s. 103). Klasik şiirde önemli yer tutan "sevgilinin ağzı" imajı İlhan Berk'in şiirinde "İşte Adakale Sokağındayım ve birden/Benim işte dünya kadar güzel ağzın artık" (2021, s. 329) gibi yeni bir ifade tarzıyla görülür. Ece Ayhan'ın şiirinde "usul isa asi" (2019, s. 132) olurken, Turgut Uyar'ın dizelerinde gece "geyikli gece"ye (2013, s. 113) dönüşür. Sezai Karakoç'un Leylâ'sı ise Londra'da bir Leylâ'dır (2013, s. 29). Bütün bu örnekler İkinci Yeni şairlerinin geleneğin mirasına karşı vefasız bir vefakârlık gösterdiklerini ve bu yüzden de geleneğin en iyi mirasçıları olduğunu ortaya koymaktadır.

İkinci Yeni şairlerinin geleneğin mirasına yönelik gösterdikleri çift yönlü tavır önceki bölümlerde sunulan yazılarında ve söyleşilerinde de görülebilir. Cemal Süreya bir taraftan geleneğin kaynaklarından beslendiğini kabul ederken diğer taraftan geleneğe karşı çıkar. Ece Ayhan geleneğin tarihsel yönüne ağırlık verirken geleneksel nazım biçimlerinden uzak durur. Edip Cansever bir taraftan geleneğe savaş açmadığını söylerken diğer taraftan gelenekten yararlanmadığını iddia eder fakat şiirlerinde geleneksel nazım biçimlerini ve imajları, motifleri, figürleri kullanmaktan geri kalmaz. İkinci Yeni içinde en gelenekçi şair sayılan Sezai Karakoç bile gelenekle ilişkiye girerken aynı zamanda onu aşmaktan bahseder. Mazmunların yanına modern imajlar ekler. Böylece Leyla, gül, Mecnun, Hızır gibi geleneksel figürler uçaklarla, dinamitlerle, uranyumlarla yan yana durur. Bu yüzden İkinci Yeni

şairlerinin birer “palimpsest” metin olduğu söylenebilir. İkinci Yeni’nin palimpsest metinlerinin yüzeyini kazıdıkça arkasından geleneğin Tanzimat’tan beri silinmeye çalışılan izi çıkar. İkinci Yeni şairleri geleneğin üzerine yazılmış şairlerdir. Dün, bugün ve gelecek onların şiirinde birleşir. Geleneğin hayaletinin çift yönlü mirasının en görünür olduğu eser ise Turgut Uyar’ın *Divan*’ıdır. Bütün İkinci Yeni şairleri gelenekle ilişki içine girseler de hiçbirisi bir divan tertip etme yoluna gitmez. Turgut Uyar ise *Divan* ile birlikte gelenekle ilişkisini farklı bir seviyeye taşıyacaktır. Turgut Uyar *Divan*’da gelenekteki nazım biçimlerini/türlerini, mazmunları modern bir anlayışla yeniden ele alacak ve eserini hayaletlere karşı hayaletlerle birlikte yazacaktır.

BÖLÜM 4

HAYALETLERE KARŞI HAYALETLERLE YAZMAK:

TURGUT UYAR'IN *DİVAN*'I

Turgut Uyar'ın ilk olarak 1970 yılında Bilgi Yayınevi tarafından okuyucuya sunulan *Divan* adlı eseri yayımlandığı tarihten itibaren büyük tartışmalara sebep olur. Bu tartışmaların merkezinde yer alan Kemal Tahir, Behçet Necatigil, Selim İleri, Mehmet Kaplan gibi isimler eser hakkında olumlu görüşler sunarken Emin Özdemir, Asım Bezirci, Ataol Behramoğlu, Oğuz Tümbaş, Mehmet Çınarlı, Rüştü Şardağ gibi isimler eseri sert bir şekilde eleştirirler. Mehmet H. Doğan ve Murat Belge ise bu tartışmada ılımlı bir pozisyonda yer alırlar. *Divan* hakkında yapılan tartışmalara geçmeden önce eserin sahibinin, Turgut Uyar'ın, *Divan* hakkındaki yorumlarına bakmak yararlı olacaktır.

1970'te Naci Çelik'in gerçekleştirdiği söyleşide Turgut Uyar, Çelik'in "Niçin *Divan*?" sorusuna şöyle yanıt verir:

Çünkü *Divan*. Sorunuzdaki asıl kastı gerçi iyice anlamadım ama toplumsal sınıflara göre sanat türleri olduğunu kabullensek bile, geçmişte bir mutlu azınlık için kullanılan bir sanat türünü sırf bu yüzden bir daha kullanılmasını düşünmemek ve önermek, "kültür"ün bütün insanlığın kalıtı olduğunu yadsımak demektir. Zaten bir *Divan* yapmakta asıl amacım, geçmişte, bir mutlu azınlığın kullandığı aracı, halk adına, halk yararına kullanmaktı. (2014, s. 500)

Turgut Uyar söyleşi boyunca *Divan*'ı halkçılık söylemi üzerinden tanımlamaya gayret eder. "Münacat" ve "Naat" şiirlerinde seslenilenin halk olduğunu, "Naat" şiirinde geçen "tek haklı" ifadesini halk için kullandığını vurgular. Turgut Uyar *Divan*'da düzenin bozukluğuna odaklandığını kabul etmekle birlikte düzenin bugün bozulmadığını, geçmişten beri insanların aynı sorunlarla yüz yüze kaldığını, bu sorunlara karşı halkın gücünü ve değerini *Divan* eseriyle göstermeye çalıştığını

söyler. Örneğin “Salihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendi'ye” şiirinde eskiden beri var olan “(...) bir bozukluğu, bir çalkantıyı, bir gel-giti yazmak (...)” istediğini belirtir (s. 500-501). Aynı yıl Rauf Mutluay’ın sorularını yanıtlayan Turgut Uyar “divan şiirinin” değerlerinden yararlanmanın imkânsız olduğunu, “böyle bir kaynağa dönmeyi hiç düşünmediğini” ifade eder. Turgut Uyar’a göre “divan şiiri” süresini doldurmuştur ve kendisini diri tutamamıştır. Bu durumda böyle bir edebiyattan yararlanılması söz konusu olamaz. *Divan* ismiyle de hiçbir şey ifade etmek istemediğini, şiirlerini yayımlarken böyle bir eserin ortaya çıkacağını bile düşünmediğini fakat daha sonra eskiden “yüksek sınıfın” kültürel bir unsuru olan bu edebiyatı halk için kullanmaya karar verdiğini sözlerine ekler (s. 504-505). Turgut Uyar, eserin yayımlanmasından on beş yıl sonra 1985’te Enver Ercan’ın gerçekleştirdiği söyleşide eski görüşlerini tekrarlar. *Divan* ile geleneğe dönmeye çalışmadığını, halk şiirinin kalıplarının katı olmasından dolayı “divan şiirinin” söyleyiş imkânlarından ve esnekliğinden yararlanma yoluna gittiğini söyler (s. 563).

Kemal Tahir “Turgut Uyar’ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz” (1970) başlıklı yazısında *Divan*’dan övgüyle söz eder. Kemal Tahir’e göre Türkiye toplumunun “son yüz elli yılda” karşı karşıya kaldığı en büyük “bela”, Osmanlı tarihinin yok sayılması ve genç kuşakların bu tarihten mahrum bırakılmasıdır. Osmanlı tarihinden kopuşta özellikle Cumhuriyet aydınları büyük vazifeler üstlenmişlerdir. Oysa hiçbir toplum geçmişinden sonsuza kadar uzak kalamaz. Türkçe edebiyatta Osmanlı tarihine diğer bir ifadeyle geleneğe yönelik ilk olarak Nâzım Hikmet’in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ile başlar. Nâzım Hikmet’in söz konusu eserinden sonra oluşan boşluk Turgut Uyar’ın *Divan* eseriyle doldurulur. Bu yüzden *Divan* “(...) epeyce geç kalmış dönüşün çok önemli belirtilerinden biri[dir]” (1985, s. 25-26). Kemal Tahir *Divan*’ın gelenekle ilişkisinin

henüz eserin isminde karşımıza çıktığını, Turgut Uyar'ın gelenekten modern bir anlayışla nasıl yararlanabileceğini gösterdiğini ve bu zor çalışmayı “soylu sanatçı” niteliği ile başarıyla tamamladığını yazar (s. 26-27). Kemal Tahir'in öne sürdüğü görüşlere ilk eleştiri “Osmanlılık Özlemi” (1970) yazısıyla Emin Özdemir'den gelir. Özdemir, Kemal Tahir'in *Divan* üzerinden Osmanlı tarihi ve kültürü hakkında övgü dolu çıkarımlarda bulunmasının “boş bir özlemden ibaret” olduğunu belirtir (aktaran Örgen, 2018, s. 644). Kemal Tahir'in *Divan* hakkındaki yorumunu eleştiren bir diğer isim de eserin sahibi Turgut Uyar'dır. 1984'te Atilla Özkırımlı'nın sorularını yanıtlayan Turgut Uyar Kemal Tahir'in *Divan* hakkındaki yorumunun yanlış olduğunu, kendisini sanki Osmanlı özlemi içindeymiş gibi gösterdiğini oysa amacının “divan edebiyatını” halk için kullanmak olduğunu söyler. Hatta eserin adını ilk başlarda “Halk Divanı” şeklinde düşündüğüne ama “halk” sözcüğünün o sıralarda sömürüldüğünü düşündüğü için bundan vazgeçtiğine dikkat çeker (2014, s. 560).

Divan etrafında şekillenen gelenek tartışmasına Konur Ertop'un 1970'te gerçekleştirdiği söyleşiyle katılan Behçet Necatigil, Turgut Uyar'ın “divan edebiyatıyla” kurduğu ilişkinin biçimsel değil özsel olduğunu savunur. Necatigil'e göre Turgut Uyar, “divan edebiyatı” biçimlerini ve sanatlarını yeni kelimelerle sentezleyerek kullanma yoluna gitse de bu çabanın özünde “insan muamması” yatmaktadır. “Divan edebiyatının” da yeni şiirin de özünü insan muamması oluşturmaktadır. Bu durumda Turgut Uyar'ın biçim ve muhtevayı birbirinden ayırmadığı, “zamanları birbiri içinde erittiği”, eski biçimlerle yeni özleri işler gözükmürken bile “değişmeyen insan gerçeğini” anlattığı söylenebilir (2021, s. 94-95).

Ataol Behramoğlu (1970) teorik bir tartışmaya girmek yerine eserin değerini düşürmek için *Divan*'a karşı alaycı bir tavır takınır. *Halkın Dostları* dergisinde A. Baykal takma adıyla *Divan*'da yer alan şiirlerin parodisini sunar. Bunlardan en

önemlisi Turgut Uyar'ın "Salihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendi'ye" gazeline karşı kaleme almış olduğu "Süheyla Hanım'ın Bir Yaz Gecesi Balkona Çıkmasına Gazel" başlıklı parodi gazelidir. Şiirin sonuna "Formül" başlığıyla bir not ekleyen Behramoğlu söz konusu gazeli yazmaktaki amacının "divan şiiri" yazmanın hiç de zor olmadığını göstermek olduğunu belirtir. (aktaran Örgen, 2018, s. 644). Selim İleri (1970) ise Behramoğlu'nun bu küçümseyici tavrını ve *Halkın Dostları* dergisinde yer alan kimsenin bu tavra karşı çıkmamasını eleştirir (aktaran Örgen, 2018, s. 644).

Mehmet H. Doğan "Sanatta İlericilik Gericilik Üstüne" (1970) yazısında *Divan*'ı koşulsuz şartsız övenlerin de eseri anlamak yerine mesnetsiz iddialarla eleştirenlerin de haksız olduğunu vurgular. Cumhuriyet sonrası Türkçe şiir her ne kadar Batı etkisiyle şekillenmiş gibi gözüксе de aslında bu şiirin kaynakları divan ve halk edebiyatıdır. Geleneği tavizsiz bir şekilde reddeden Orhan Veli Kanık gibi bir şair bile gelenekten tam anlamıyla kopamamıştır ki "İstanbul'u Dinliyorum" şiiri bunun en net göstergesidir. Doğan'a göre Turgut Uyar, *Divan* eseri ile geleneğe dönmeye çalışmamış aksine münacat, naat, kaside, gazel gibi geleneksel nazım biçimlerini halkçı bir duyuşla ele alarak "[d]ivan şiirinin ağdalı, basmakalıp simgeli dilini de baştan aşağı devrimleştirmiştir (...)" (aktaran Örgen, 2018, s. 645).

Doğan'ın *Divan* hakkındaki değerlendirmelerine karşı çıkan Murat Belge (1970) halk için "divan şiiri" yazılamayacağını çünkü "divan şiirinin" böyle bir gelenekten yoksun olduğunu iddia eder. Belge yine de bazı şairlerin eski mazmunları ve biçimleri yeni duyarlılıklarla başarılı bir şekilde ele almalarının meşru sayılacağını ve bunun da geleneğe dönüş olarak değerlendirilmemesi gerektiğini kabul eder. Bu yüzden Turgut Uyar'ın *Divan* eserini geleneğe dönüş şeklinde yorumlamak yanlıştır (aktaran Örgen, 2018, s. 645). Oğuz Tümbaş (1970) ise *Divan* eserine belki de en

sert tepkiyi gösteren isimdir. “Divan edebiyatı” küçük bir azınlığın edebiyatı olduğu için halkı anlatmaktan yoksundur. Bu yüzden *Divan* eserinin halk için halkçı bir anlayışla yazıldığını iddia etmek gülünçtür. Turgut Uyar’ın *Divan* ve Necatigil’in *Divançe* eserlerini birlikte değerlendiren Tümbaş bu eserleri “eskiyi diriltmekle”, “geleneği hortlatmakla”, “ölümcül olana geri dönmekle” suçlar (aktaran Örgen, 645-646).

1971 yılına geldiğimizde *Divan* tartışmasının toplumcu çevrelerden *Hisar* dergisi gibi milliyetçi çevrelere doğru genişlediğini görürüz. Mehmet Kaplan “Divan Edebiyatı” (1971) yazısında “solcu sanatçıların” Osmanlı mazisine ve kültürüne yaklaşmasında şaşılacak bir şey olmadığını belirtirken “sığ devrimciler” bir kenara bırakılırsa Türkiye sağının da solunun da Osmanlı’dan geldiğini kabul ettiğine dikkat çeker. Kaplan’a göre Türkiye’deki tüm düşünsel ve edebî birikimlerin kaynağı Selçuklu ve onun devamı olan Osmanlı geçmişine dayanır. Başta Kemal Tahir ve Behçet Necatigil’in Osmanlı kültürüne yaklaşımını olumlu karşılayan Kaplan diğer sanatçıların da bu anlayışa dahil olacağını, böylece maziyle bağ kuran çevrenin genişleyeceğini yazar (aktaran Örgen, 2018, s. 646-647). Mehmet Çınarlı ise aynı dergide yayımlanan “Uyumak, Uyanmak Üzerine” (1971) başlıklı yazısında Turgut Uyar’ı şöyle eleştirir: “Bazı inkârcı şairler, Divan Edebiyatı’nın genel tarzına özenip, ikişer satırda (mısrada değil) bir, ses benzeşimi (kafiye değil) yapmaları, kendilerinin bundan böyle tövbekâr sayılmalarına yetmekle kalmadı, yeni bir dinin ilk yayıcıları kadar önemli görülmelerini de sağladı” (aktaran Örgen, 2018, s. 647). Çınarlı’nın görüşlerine “Geleneksel Şiirimiz Üzerine Çınarlı’ya Birkaç Satır” (1971) yazısında destek veren Rüştü Şardağ “divan edebiyatına” özenen şairlerin hâlâ “divan edebiyatını” anlamadıklarını iddia eder (aktaran Örgen, 2018, s. 647).

Asım Bezirci ise 1974 gibi daha geç bir tarihte 2. *Yeni Olayı* eserinin “İkinci Yeni, Gelenek ve Divan Şiiri” başlıklı bölümünde Turgut Uyar’ı *Divan* ve İlhan Berk’i *Âşıkane* eserleri sebebiyle “ölü bir geleneği baş tacı etmekle” itham eder. Bezirci’ye göre söz konusu eserler İkinci Yeni’nin “çöküşünü” göstermektedir çünkü İkinci Yeni savunduğu ilkelerin aksine “beğenilmeyen” eskinin değerlerini “sömürmeye” başlamıştır. Turgut Uyar’ın ve İlhan Berk’in gelenekle kurduğu ilişkiyi “sonu gelmeyecek bir heves” olarak yorumlayan Bezirci diğer taraftan Turgut Uyar’ın da İlhan Berk’in de eserlerinin “divan edebiyatındaki” eserlerle aynı olmadığını kabul eder. “Divan şiiri” Cumhuriyet sayesinde ölmüş olan bir ideolojinin şiiriyken Turgut Uyar’ın ve İlhan Berk’in geleneksel nazım biçimlerini kullandıkları şiirleri Osmanlı ideolojisini değil kendi küçük burjuva ideolojilerini yansıtır. Bu yüzden Kemal Tahir’in *Divan* övgüsü çok da anlamlı değildir. Bezirci sanatçının yapması gerekenin Batı ve Doğu taklitçiliğine düşmeden halkın edebiyatını savunması, halkın değerleriyle beslenmesi olduğunu yazar (Bezirci, 2013, s. 164-165). Halkın önemini vurgulayan Bezirci *Divan*’dan halkın haberinin olmadığını iddia etse de (s. 163) Turgut Uyar 1977’de Perin Tok’un gerçekleştirdiği bir söyleşide en çok satan eserinin *Divan* olduğunu söyler (2014, s. 517).

Divan hakkındaki yorumlar 1970’lerle sınırlı değildir. Füsün Akatlı “Güldalı, Dikenli Ama Güllü İnce Dirençli ve Kahraman” (1981) yazısında *Divan*’ı bir oyun olarak yorumlar. Akatlı’ya göre Turgut Uyar’ın eserdeki amacı geleneğe yaklaşmak değil ironik bir oyun oynamaktadır (1985, s. 47). Güven Turan “Bir Çekişmenin Anatomisi Turgut Uyar-Dünya-Şiir” (1985) başlığını taşıyan yazısında *Divan*’ı 1960’ların toplumsal bağlamı içinde değerlendirir. 1960’larla birlikte Attilâ İlhan, Turgut Uyar, İlhan Berk, Behçet Necatigil gibi şairler “kendimize özgü bir dil” arayışına girişmişler ve “divan edebiyatına” yönelmişlerdir. Turan’a göre *Divan*,

Turgut Uyar'ın lirik kimliğinin iyice ortaya çıkmasını sağlamıştır (1985, s. 70).

Tuncer Uçarol “Turgut Uyar'ın Büyük Saati” (1985) yazısında *Divan*'ın Turgut Uyar'ın şiir serüvenindeki üçüncü adımı olduğunu iddia eder. Turgut Uyar'ın ilk adımı *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* dönemleridir (s. 73). İkinci adımı İkinci Yeni'ye dahil olduğu *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile başlayan ve *Divan*'a kadar devam eden dönemi kapsar (s. 74). *Divan* ise Turgut Uyar için üçüncü bir adımdır. Turgut Uyar *Divan*'da 1970'lerin “toplumsal çalkantılarını” geleneksel nazım biçimlerini kullanarak şiirlerine yansıtmıştır. *Divan*'ın bir diğer önemli özelliği de Fransız şiirinin fazlaca etkisinde kalan İkinci Yeni'yi geleneğin kültürel zenginliğine ve söyleyiş imkânlarına yaklaştırmasıdır (s.78-79). Kemal Bek “Turgut Uyar'ın *Divan*'ında ‘Gelenek ve Şiir’” (1999) yazısında Turgut Uyar'ın *Divan*'da iki “özyapısal teknik” kullandığını ileri sürer. Bunlardan bir tanesi öyküleme diğeri ise toplumla ve tarihle bağlantılı imgelere yer veren “Turgut Uyar söylemidir.” *Divan*'da gelenekle kurulan bağ yalnızca görünüşte yani biçimdedir, şiirin özü ise yenidir (s. 229-230). Orhan Koçak *Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi* (2018b) eserinde *Divan*'ın “neşeli bir eleştiri” ve “inkâr” örneği olduğunu yazar. “Eski rejimin estetik değerleri hınzırca bir parodi ve “mülksüzleştirmeye” hedef olmaktadır” (s. 180). Nilay Özer ise “Turgut Uyar'ın *Divan*'ında Bir Araç Olarak Biçim” (2005) başlıklı yüksek lisans tezinde *Divan*'ı yapısalcı yöntemlerle inceleyerek Turgut Uyar'ın geleneksel biçimle oluşturduğu toplumcu söylemin izini sürer. Özer başarılı tespitlerine rağmen Turgut Uyar'ın gelenekteki nazım biçimleri ve sembolleri ile nasıl bir ilişki kurduğunu, bu ilişkiyi nasıl dönüştürdüğünü ve geleneği nasıl yeniden yorumladığını yeterince sorgulamaz.

Turgut Uyar'ın ve eleştirmenlerin yorumları birlikte değerlendirildiğinde söz konusu isimlerin *Divan*'a yönelik tutumlarında geleneğin hayaletinin mirasıyla

çatışma içine girmenin, ideolojik ön yargıların ve “mahalle baskısının” etkili olduğu görülmektedir. Turgut Uyar’ın sürekli olarak klasik şiirden yararlanma gerekçesini meşru bir zemine oturtmaya ve bu meşru zemini de halkçı söylemle inşa etmeye çalışması toplumsal bağlamda mahalle baskısının; özel anlamda ise geleneğin hayaletinin mirasıyla çatışma içine girmesinin bir örneğidir. Turgut Uyar’ın halka vurgu yaparak -hatta kimi zaman gereğinden fazla bir vurgudur bu- gelenekten koptuğunu kanıtlama ihtiyacı hissetmesi aslında Tanzimat’tan beri işlenen klasik şiirin toplumdan kopuk olduğuna dair yanlış inancın ürünüdür. Oysa nice çalışma klasik şiirin halktan kopuk olduğu anlayışının yanlışlığını göstermektedir. Walter Andrews *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* (2018) eserinde gazel nazım biçiminin iktidarla, toplumsal hayatta etkili olan tasavvufî ve dinî anlayışla ilişkisini ortaya koyar. Ayrıca gazelin Osmanlı toplumunun yaşayışından derin izler taşıdığına dikkat çekerek gazelin zannedildiği gibi yalnızca imtiyazlı bir sınıfa değil geniş bir halk kitlesine hitap ettiğini savunur. *Sevgililer Çağı: Erken Modern Osmanlı-Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili* (2018) başlıklı eserlerinde Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı klasik şiirde işlenen aşk ve cinsellik olgularının Osmanlı toplumu ve kültürü tarafından nasıl kurgulandığını incelerler. Selçuk Aylar “Divan Şiirinde Sosyal Hayatın İzlerine Dair Birkaç Örnek” (1999) başlıklı makalesinde yeniçerilerin zulmünün, hacıların yollarını kesen eşkıyaların, işledikleri suçlarla toplumun huzurunu bozan leventlerin, halktan zorla toplanan haraçların klasik şiirde nasıl işlendiğini örnekler üzerinden sunar. O halde Turgut Uyar’ın halk temini öne çıkararak gelenekten koptuğunu iddia ettiği anda bile etrafının geleneğin hayaletleri ile çevrildiğini söyleyebiliriz.

Yine Turgut Uyar’a göre *Divan*’da halk şiiri yerine klasik şiiri kullanmasının sebebi, halk şiirindeki üslupların şairler tarafından sahiplenilmesi sebebiyle klasik

şairinin “anonimliğinden” yararlanmanın daha kolay olmasıdır. Turgut Uyar’ın söz konusu ifadelerle kendisine meşru bir zemin sağlamaya çalıştığı açıktır. Oysa edebî ürünler incelendiğinde halk edebiyatı eserlerinin ve üsluplarının daha anonim özellikler gösterdiği görülmektedir. Örneğin Yunus Emre’nin bazı şiirlerinin Âşık Yunus tarafından mı yoksa Yunus Emre tarafından mı söylendiği tartışmalıdır. Yine Pir Sultan Abdal’a atfedilen kimi şiirlerin gerçekten ona ait olup olmadığı şüphelidir. Diğer taraftan bir Bâkî’nin, bir Fuzûlî’nin, bir Nedîm’in şiirleri için böylesine tartışmalara çok sık rastlamayız. Turgut Uyar’ın eserinde yer alan şiirlerin de ona ait olup olmadığı bir tartışma meselesi olmadığına göre, Turgut Uyar’ın anonimlik konusunda da geleneğin hayaletinden kurtulamadığı açığa çıkar. Eleştirmenlerin *Divan* hakkındaki görüşleri ise Turgut Uyar’ı Neo-Osmanlıcı ideallere sahip bir şair olarak göstermek, bir gerici olarak yaftalamak ve yalnızca gelenekle alay etmek, eğlenmek için kırk dört şiir yazacak kadar gayri ciddi bir şair saymak arasında gidip gelir. Turgut Uyar’ın *Divan* eseri geleneğin hayaletinin mirasına bir taraftan evet demeyi -çünkü Turgut Uyar geleneğin nazım birimlerini, biçimlerini, türlerini, mazmunlarını kullanır- diğer taraftan hayır demeyi -çünkü geleneği sahiplendiği kadar onu dönüştürür- temsil eder. Bu açıdan Turgut Uyar gelenekten koptuğu anda ona bağlanmakta ve geleneğe en bağlı gözüktüğü anda ise ondan kopmaktadır. Söz konusu ikilem geleneğin hayaletinin mirasının çift yönlü buyruğuyla da uyumludur.

Bu bölümde Turgut Uyar’ın *Divan*’ı tertip ederken ne ölçüde geleneksel kurallara bağlı kaldığı incelenecek, *Divan*’da yer alan şiirlerin yapısal özelliklerinin gelenekle olan bağı irdelenecek ve gelenekte şairlerinin mahlaslarıyla anılan divan geleneğinin Turgut Uyar’ın özel ismiyle damgalanmış *Divan*’ında nasıl değişime uğradığı özel ismin poetikası/politikası bağlamında sorgulanacaktır. Ayrıca “Münacat”, “Naat”, “Yokuş Yol’a”, “Susuzluk’a”, “Sâdâbâd’a Kaside” ve “Bomboş

Bir Sayfa'ya Fahriye" şiiirlerinin yakın okuması yapılarak geleneksel nazım biçimlerinin, türlerinin, mazmunların ve figürlerin nasıl modern bir söyleyiş ve anlayışla ele alındığı tespit edilecektir.

4.1 Divanın hayaleti: Özel isimle tertip edilen bir *Divan* ya da özel ismin poetikası/politikası

Turgut Uyar'ın gelenekle olan bağı henüz eserin isminde kendisini gösterse de *Divan* başlığının hemen üstünde bir özel isimle karşılaşırız: Turgut Uyar. Oysa gelenekte divanlar şairlerin kendileri için seçtikleri mahlaslarla birlikte anılırlar. Kolektif yersizyurtsuzlaşmanın bir örneği olan mahlaslar, şairin bireysel kimliğini değil kolektif üretime dahil olan şair personasının kolektif failliğini işaret eder. Walter Andrews klasik şiirin kolektif performatifliği hakkında şöyle yazar:

Osmanlı gazeline bağlam oluşturan etkinlik bir meclis veya eğlentedir -bir grubun eğlenmek amacıyla yazılı olmayan belirli kurallara uygun olarak biraraya gelmesi. (...) Meclis, yiyip içmek, hoş sohbetler etmek, şarkılar ve şiirler söyleyip dinlemek için toplanır. (...) Bir yandan şiir, şiir, meclisi tasvir eder ve yorumlar. Gazel, tasvir etmek yoluyla, meclisin bir dizi temel unsurunu belirler (...) Öte yandan, bizzat gazelin kendisi, meclisin dramatik oyun durumunun bir ögesidir. Gazelin kendisi eğlencedir, aşk gösterisidir, sohbetir, nüktedir. Şarap, yiyecek, sevgili ve meclise ait diğer bütün unsurlar kadar şiir de meclisin bir parçasıdır (2018, s. 178-182).

"Kurtulma" anlamına gelen "halas" kelimesinden türetilen "mahlas", kolektif faillik yoluyla bir isim tarafından bedenine işaretlenmesinden ve mirastan kurtulmayı simgeler.⁶¹ Bu açıdan mahlas sahibi her şeyden azadedir çünkü yazıdan önce yoktur. Klasik şair mahlası kendisine, kendisi için, kendisi seçer. Bu yüzden mahlas üç defa yetkelendirilmiş bir isimdir. İsim üzerindeki bu yetke şaire mutlak bir özgürlük

⁶¹ Klasik şairler mahlas sayesinde mirastan kurtulurlar çünkü ortak mülkiyete dayanan bir şiir ekonomisine sahiptirler. Kimse özgün bir imgenin sahibi değildir. Mazmunlar farklı söyleyiş biçimleri ile tekrar tekrar kullanılır ve herhangi bir şair herhangi bir mazmun için hak iddia etmeye çalışmaz. Telifsiz bir değiş-tokuşa dayanan bu şiir ekonomisinde başka bir şairden dize çalan bir şair hiçbir şekilde suçlanamaz sadece ayıplanır. Bu suçun herhangi bir karşılığı yoktur. Kadıya giderek bu yüzden dava açamaz.

bahşeder. Mahlasını istediği zaman kolayca değiştirebilir. Modern şairden farklı olarak ömrünü aynı ismin damgası altında geçirmek zorunda değildir. Diğer taraftan mahlas olarak seçilen isim aynı zamanda kolektiftir çünkü ancak başkaları tarafından var edilebilir. Örneğin kendime “Fuzûlî” dediğimde bunun hiçbir anlamı yoktur. Ben Fuzûlî olarak, “Su Kasidesi’ni yazan Fuzûlî’dir” dediğimde kime göndermede bulunurum? Kerbelâ’da doğan bir kişiye mi? Kerbelâ’da doğan kişi Mehmed bin Süleyman’dır. O halde mahlas bedenden yoksun bir isimdir. Yalnızca kâğıt üzerinde nefes alıp veren veya bezm meclislerindeki şairlerin kulaklarında bir hayaletin kahkahası gibi çınlayan, ancak başkasının “Fuzûlî” diye seslenmesiyle var olabilen bir isim. Bir mahlas sürekli başkasına ihtiyaç duyan kolektif bir yaratımın ürünüdür. Taç beyitlerde sürekli mahlaslar kullanılır çünkü şair ikinci bir kişinin mahlası sürekli okumasını ister -ki var olabilmesinin tek yolu da budur-. Mahlas hem olan hem olmayan bir isimdir diğer bir deyişle mevcuttur fakat var değildir. O halde mahlas bir hayaletten farksızdır.

Özel isim ise babanın ve annenin çocuklarına bir mirasıdır. Bir bebek daha doğar doğmaz, kendi adını seçemeyecek ve bilemeyecek bir haldeyken bir isimle diğer bir deyişle bir mirasla işaretlenir. Bu isim söz konusu küçük insanın hayatta olduğuna işaret eder ve bu küçük insanı kimliğe kaydeder. Böylece özel isim bir vakuma dönüşür. Her şeyi, insanın varoluşu ile birlikte içine çeker. Hayatta olmanın kanıtı olan bu isim insanı ölümle işaretler. Derrida bu durumu ölü baba ve yaşayan anne metaforu üzerinden anlatır:

[B]enim ölü babam, benim yaşayan annem, ölü adam ya da ölüm olan babam, yaşayan dişil ya da yaşam olan annem. Bana gelince, ben ikisinin arasındayım. (...) Babam olduğum kadar ve babamı izlediğim kadarıyla, ben ölü bir adamım ve ben ölümüm. Annem olduğum ve annemi izlediğim kadarıyla, ben devam eden yaşamım, yaşayanım, yaşayan dişilim. (...) Annem yaşamaya devam ediyor ve bu yaşama devam ediş, annemin ismidir. (...) Ya babamın ismi, başka bir deyişle benim soy ismim? İşte o, ölümümün, ölü yaşamımın bir ismidir. (2011, s. 90-91)

Derrida'nın isim ile özel isim (soy isim) arasında bir ayrım yaptığı görülmektedir. İsim dişil olandır sürekli yeniden üretilen sürekli yaşayacak olandır. Bunu Turgut Uyar'ın ismiyle birlikte düşünebiliriz. “Turgut” ismi birçok kişide bulunabilecek bir isimdir fakat tüm Turgutlar içinde *Divan*'ın yazarı Turgut'u ayıran şey soy ismidir: Uyar. Böylece Turgut'un ismi bir özel isme dönüşerek ölümün işaretleyicisi olur çünkü bir özel isim her zaman sahibinden daha uzun yaşar ve “(...) bu yüzden isim, taşıyıcısından ayırt edilmek için, her zaman ve a priori olarak ölü bir adamın ismidir, ölümün bir ismidir” (s. 81). Yaşayan annemle (ismim) ölü babamın (soy isim) arasında salınıp duran “ben” bir hayalete dönüşürüm. Peki bir eseri bir hayalet olarak imzalamak ne anlama gelir?

Bir eseri ismiyle imzalayan kişi hayaletlerden kurtulduğuna dair bir illüzyon yaratır. Sanki eserin özgünlüğü ve mülkiyeti elde edilmiştir. Örneğin Turgut Uyar *Divan*'ında hiç taç beyit kullanmaz çünkü zaten her şiiri Turgut Uyar ismiyle damgalanmış gibidir. Oysa bir eseri özel isimle imzalamak ismi metnin bir parçası yapar. Özel isim artık metnin bir ögesidir. Bu durumda metnin dışında bir benlikten söz edilemez. İmza bir nevi süngere dönüşür.⁶² İmza kâğıt denilen o yüzeyin üzerindeki tüm kiri (yazıyı) yutan bir sünger gibidir. Süngere hapsolan kir artık yokmuş gibi görünür fakat süngeri sıktığımızda sünger kiri geri kusar. Kir ne var ne yoktur. Gözle görülmez fakat süngerin gözenekleri arasından yaşama sızmaya devam eder. Böylece metin bir hayalet haline gelir. O halde Turgut Uyar *Divan*'ını mahlas yerine bir özel isimle imzaladığı anda kendisini de metniyle birlikte bir hayalete dönüştürür. Bu yüzden eserinin sonunda “Bomboş Bir Sayfa'ya Fahriye” yazacaktır.

⁶² Derrida imza için Signéponge/Signsponge (İmza Süngeri) ifadelerini kullanır. Bkz. Jacques Derrida, “İmzaponge: Gösterge/İmza Süngeri,” *Edebiyat Edimleri*, çev. Mukadder Erkan, Ali Utku (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2020b) 413.

Peki Turgut Uyar modern bir divan tertip ederken divan biçiminin hayaletinden ne ölçüde yararlanmışır? Klasik bir divanda yer alan şiirlerin sıralaması şu şekildedir: “Tevhid, Münacat, Na’t, Miraciye, dört halife, İslâm ve tarikat büyüklerine methiyeler, hükümdar ve devlet büyüklerine methiyeler, terci-i bendler ve terki-i bentler, küçük mesneviler, tarih manzumeleri, musammatlar, şarkılar gazeller, mukattaat: Rubai, kıt’a, nazm, metali’, müfredat, mesari’” (Okuyucu, 2004, s. 222). Turgut Uyar’ın *Divan*’ı incelendiğinde ilk iki şiirin “Münacat” ve “Naat” ismini taşıması gelenekteki sıralamanın başlangıcına bir parça da olsa uyulduğunu gösterir. *Divan*’da yer alan “Çağrılmış’a”, “Sulfata’ya”, “Yokuş Yol’a”, “Şurdan Burdan Hazırlanma’ya”, “İyimser Bir Sonuç’a”, “Biten Bir Yaz’a”, “Büyüyüp Giden Hüzün’e”, “Karışık Saatler’e”, “İçeri Giren’e”, “Tükenen’e”, “Sonsuz Biçim’e”, “Su Yorumcuları’na I”, “Su Yorumcuları’na II”, “Dikilitaşlar’a”, “Bağırma’ya”, “Düzenbozan’a”, “Islak Çeltikler’e”, “Bir Oda Güneşi’ne”, “Kırlara Gitme’ye”, “Terleyen’e”, “Delta’da”, “Ne Değişir”, “Meclis-i Mebusan’a”, “Salihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendi’ye”, “Anneler Kaçar Gibidir”, “Bozkır Tayfasıdır”, “Kıyıdaki Elma’ya Bir Ses”, “Gecenindir”, “Tomris Uyar İçin Bir Şiir Kurma Çalışması”, “Çokluk Senindir”, “Gemi, Gemi” şiirleri gazel; “Altı Parmaklı Çocuk’a”, “Cahil Beşir’e”, “Beklemiş Bir Paket Cıgaranın Son Umudu’na” şiirleri müstezat; “Sâdâbâd’a Kaside” şiiri kaside, “Rubai” şiiri rubai; “Baharat Yolu” şiiri ise mesnevi nazım biçimlerinin örneklerini sunar. Aynı zamanda “Münacat” şiiri münâcât; “Naat” şiiri naat; “Biten Bir Yaz’a” şiiri temmuziye; “Baharı Bekleyen’e” şiiri bahariye; “Susuzluk’a” şiiri maktel-i Hüseyin; “Kışındır” şiiri şitaiye; “Bomboş Bir Sayfaya Fahriye” şiiri ise fahriye nazım türlerinin örnekleridir. *Divan*’da gazel nazım biçiminin ağırlıkta olması geleneksel tertibata uygun olmakla birlikte şiirlerin alfabetik olarak sıralanmaması -klasik divanlarda şiirler Arap alfabesine göre

sıralanır-, şiirlere özel isim verilmesi geleneksel düzenlenişe aykırıdır. *Divan*’da yer alan hiçbir şiir aruz vezni ile yazılmadığı gibi klasik nazım biçimlerinin kafiye şeması çoğu şiirde deforme edilmiştir. Turgut Uyar biçem açısından *Divan*’da yer alan şiirlerinde geleneksel mazmunları ve figürleri kullanmakla birlikte bunların çağrışım alanlarını genişletmiş, klasik mazmunları çağdaş bir söyleyişle ele alarak modernize etmiş, kimi zaman klasik mazmunları modern kelimelerle (sulfata, ilaç, otobüs, kazak, sandviç vb.) birlikte kullanmayı tercih etmiştir. *Divan*’ın bütün nitelikleri göz önüne alındığında Turgut Uyar’ın geleneğin hayaletinin mirasından hem yararlandığını hem de onunla çatıştığını söyleyebiliriz.

4.2 Münâcâtın hayaleti: Bir karşı-itiraf ritüeli olarak “Münacat”

Turgut Uyar’ın şiirine de ismini verdiği münâcâtın anlamı “kulağa fısıldamak, Allah’a yalvarmak, dua etmektir” (İsen, 2018, s. 306). Edebiyatta ise Allah’a yalvarmak, dua etmek amacıyla gazel, kaside, mesnevi, rubai gibi hemen hemen bütün nazım biçimleriyle yazılan nazım türüdür. Münâcâtta şairler günahlarını itiraf ederek “şeytana uyduklarını ve Allah’tan merhamet dilediklerini” ifade ederler. Bu şiirlerde şairler “kibir, gurur, benlik” türünden hislerini geride bırakarak Allah karşısındaki acizliklerini göstermek ister ve samimi bir üslup kullanırlar. İlk örneklerine Arap edebiyatında rastlanan münâcât nazım türü Türkçe edebiyata Fars edebiyatının etkisiyle geçer. Türkçe edebiyatta ilk münâcât örneğine Yûsuf Has Hâcib’in *Kutadgu Bilig* eserinde rastlanır. Klasik şiir geleneğinin yanı sıra halk edebiyatında da münâcât örneklerine rastlanmakla birlikte Cumhuriyet döneminin ardından serbest vezinle yazılan münâcâtlar da bulunmaktadır (s. 306-307). Turgut Uyar’ın “Münacat” şiiri de bunlardan biridir. Turgut Uyar gelenekte günah çıkarmak, Allah'a yakarmak ve af dilemek için yazılan münâcât türünü ve geleneksel

mazmunları kullanarak geleneğin hayaletine yaklaşıırken aynı zamanda şiirin odak noktasına ezilen halkların mücadelesini alarak ve mazmunların çağrışım alanlarını genişleterek geleneğin mirasını dönüştürür. “Münacat” şiirinin yakın okumasına geçmeden önce şiire bir türün genel ismi olan münâcâtın verilmesi üzerinde kısaca durmak gerekir.

Jacques Derrida, Francis Ponge’un “Fable” (Fabl) şiirini incelerken Ponge’un şiirine bir edebî türün ismini vermesini şöyle yorumlar:

Bu metin “Fabl” olarak adlandırılmıştır. Bu uygun isim, deyim yerindeyse bir türün ismini kapsar. Bir imza gibi, daima biricik bir başlık, burada bir tür ismiyle karıştırılır; uygun bir karşılaştırma Roman başlıklı bir roman ya da İcatlar adı verilen icatlar olabilir. Ve iddiaya girebiliriz ki, "Fabl" başlığını taşıyan ve sonundaki kıssadan hisseye kadar tamamıyla bir fabl gibi kurulan bu fabl, fabl konusunu ele alacaktır. (2020, s. 384)

Derrida’ya göre Fabl, Fabl türünün statüsüne yalnızca belirli bir geleneğin miras bağlamında yeniden üretilebilmesine, tekrarlanabilmesine, değiştirilebilmesine ve yeniden düzenlenebilmesine bağlı olarak erişebilecektir. Diğer bir deyişle “Fabl” geçmişin, imzaların, karşı-imzaların üst üstüne binerek oluşturduğu gelenek bağlamında yeniden üretilen bir icattır yalnızca (s. 401). Ponge örneğinde olduğu gibi Turgut Uyar’ın da şiirine “Münacat” ismini vermesi şiirinin münâcât türünün özelliklerini göstereceğini ve münâcâtтан, yani kulağa fısıldamaktan, itiraf etmekten, yakarmaktan bahsedeceğini -bu sefer kulağına fısıldanan Tanrı değil halktır- kabul ettiği; diğer taraftan münâcât türünü değiştireceğini ve yeniden üreteceğini de okuyucuya önceden haber verdiği yorumunda bulunulabilir. Bu durumda “Münacat” şiirinde hem münâcâtın hem de münâcât olmayanın izlerini aramak gerekir.

Klasik şiirdeki divan tertip etme usulüne uygun olarak eserin başında yer alan “Münacat” on dört beyitten oluşmaktadır. İlk yedi beyitte gazel nazım biçiminin kafiye şemasına uyulmakla birlikte dokuzuncu beyitte kafiye şeması bozulur. Bu bozulmada dokuzuncu ve onuncu beyitlerin tırnak içinde bir ara bölüm olarak

verilmesi etkili olmuştur. Onuncu beyitten itibaren ise yeniden klasik kafiye düzenine dönülür. Böylece şiir biçimsel açıdan geleneğe yaklaşır. Şiirde kullanılan mazmunlar münâcât türünün klasik anlam evreniyle uyumlu gibi gözüксе de söz konusu mazmunların çağrışım alanı şiir boyunca genişletilir. Şair, münâcât ile ilişkili mazmunları tarihsel materyalist söylem bağlamında yeniden inşa ederek İlâhi olana göndermede bulunan münâcât türünü dünyevileştirir. Şiir boyunca seslenilen Yaratıcı değil halktır. Klasik münâcâtlarda günahları için Allah’tan bağışlanma dileyen şair sesinin yerini daha ilk beyitte devrim beklentisiyle halka yakaran şairin sesi alır.

birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri
gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri

Şiirin ilk beytinin birinci mısraında “birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri” ifadesi akla bezm-i elest ve zikir mazmunlarını getirir. Bezm-i elest ruhların Allah ile sözleştikleri ânı temsil eder. Allah ruhlar alemini yarattıktan sonra ruhlara “Elestü bi-Rabbiküm” (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?) diye sormuş, ruhlar da “Kâlû: Belâ” (Evet sen bizim Rabbimizsin) diye cevap vermişlerdir (Pala, 2016, s. 72). Tasavvufî anlayışa göre insan dünyaya geldikten sonra da bu söze sadık kalmalıdır. Bunun yolu da insanın zikir ile -ki zikir anmak, hatırlamak anlamlarına gelir- her an Allah’ı ve bezm-i eleste verdiği sözü hatırlamasıdır (Orfali, 2016, s. 348-349). Klasik anlayışta inanan kişi zikir ile Allah’a ulaşmaya çalışır. Oysa beytin ikinci dizesinde bu anlayışın altını oyan “gel” çağrısı ile karşılaşırız. Klasik anlayışta Allah’a zikir ile ulaşmaya çalışan insan artık Allah’ı yeryüzüne çağırmakta, Allah’ı yeryüzüne indirmeye çalışmaktadır. Böylece münâcât türündeki kutsala yönelme anlayışı yerini kutsalın insana yönelmesine bırakır. Ayrıca şair bu çağrıyla İslâm heterodoksisi içinde özgün bir yeri olan Bedreddinî anlayışa da yaklaşır. Bedreddin *Varidat* adlı eserinde şöyle yazmaktadır: “Cahiliye çağında görülen putlara tapan insanlar, çağımızda da kuruntuya kapılarak yarattıkları putlara tapıyorlar. Umarım ki

Tanrı gerçeği ortaya çıkarır da insanlar gerçek olana taparlar” (2006, s. 160).

Bedreddinî anlayışın halkçı temayülleri göz önüne alındığında şiirin geneline yayılan halkçı söylemin “gel” çağrısında kristalize olduğu söylenebilir. İkinci mısradaki yer alan büyük bakış ise Tanrısal bakış açısını hatırlatması bakımından yine münâcât türünün “kutsal olanla ilişki kurma” temasıyla uyumlu gözükmektedir fakat hemen ardından gelen “yüce suskunluk” bu uyumu tekrar boşa çıkarır çünkü Musevilik, Hristiyanlık ve İslâm inançlarında ortak olan nokta Allah’ın en önemli niteliğinin kelâm (söz) olmasıdır. Yüce suskunluk ifadesi ise bir anlamda Yaratıcı’nın yaratma kudretini elinden almaktadır. Peki Yaratıcı’nın bozulan kutsiyetinden bahsediyorsak o halde bu kutsiyetin yerini ne almaktadır? İlk beytin ve şiirin geri kalanının anlamsal katmanına baktığımızda seslenilenin halk olduğunu görürüz. Tarihsel materyalist bir söylemle İlahi olan dünyevileştirilir. Halkla buluşulamayan, halktan ayrı düşülen günleri hatırlayan şair halkın yapılan haksızlıklara karşı yüce suskunluğunu bozmasını istemekte ve eski dönemlerde meydana gelen toplumsal hareketlerde olduğu gibi bir araya gelmesini arzulamaktadır. Bu durumda bezm-i elest eski tarihlerdeki toplumsal hareketlere ve devrimlere, zikir (hatırlama) sınıf bilincine ve yüce suskunluğa yapılan “gel” çağrısı da bir devrim şiarına dönüşmektedir. Bu çağrı sonucunda halk kentleri, kasabaları ve köyleri kuşatır.

kentleri ve kasabaları ve köyleri çevirdik senin adına
kapıları tutmaktan artık herkesin nasır oldu elleri

Şiirin ikinci beyti birçok yoruma imkân veren anlamsal boyutuyla dikkat çeker.

Şairin ilk mısradaki kentleri, kasabaları ve köyleri “senin adına” çevirdik seslenişi yer almaktadır. “Mahalle, köy, yurt, sokak” olarak çevrilebilecek kûy mazmunu klasik şiirde sıklıkla kullanılır. Kûy genellikle sevgilinin yaşadığı, bulunduğu yerdir ve âşık oradan ayrılmak istemez (Pala, 2016, s. 280). Bu şiirde ise kentleri, kasabaları,

köyleri çevirmek “gazâ ve cihad” anlayışını çağrıştırmaktadır.⁶³ “Düşmanla savaşmak” anlamına gelen gazâ kelimesi özellikle Osmanlı döneminde Müslüman olmayan topraklara yönelik gerçekleştirilen fetihler için kullanılır. Münâcât türünün İslâmî kaynağı düşünüldüğünde gazâ anlayışı münâcât ile ilk bakışta uyumlu gözükabilir fakat gazâlara katılan gazilerin Osmanlı Devleti'nin merkezileşmesi esnasında muhalefette bulundukları göz önüne alınırsa gazâ çağrışımının aynı zamanda toplumsal bir muhalefeti imlediği sonucuna da varılabilir (Kafadar, 1996, s. 427-428). Ayrıca Sünni İslâm geleneğine karşı heterodoks Şii geleneğini temsil eden Safevî Devleti'nin Anadolu'ya gerçekleştirdiği seferlere gazâ adını verdiği ve Osmanlı merkezi otoritesine muhalif olan kesimleri etrafında topladığı, bu savaşçılara da gazi denildiği bilinmektedir (s. 428). Böylece şair gazâ çağrışımı etrafında yeniden heterodoksiye yaklaşır. Cihat kavramı ise hem Müslüman olmayan düşmanla hem de nefisle savaşmayı işaret eder (Özel, 1993, 527). “Divân edebiyatında [ise] âşık sevgilisi uğruna daima bir cihâd içindedir” (Pala, 2016, s. 92). Bu şiir bağlamında ise âşığı halk, sevgiliyi devrim, cihadı ise devrim uğruna yapılan mücadele şeklinde tanımlayabiliriz. Beytin ikinci mısraında karşımıza çıkan kapı mazmunu klasik şiirde “resmi daire” anlamında da kullanılır (Onay, 2016, s. 246).⁶⁴

⁶³ Aynı zamanda kent mazmunu Farabi tarafından kaleme alınan *El-Medînetü'l Fâzıla* (Faziletli Şehri) eserini akla getirir. Faziletli şehirnin sosyal adalete ve toplumsal dayanışmaya verdiği değer dikkat çeker. Bkz. Mahmut Kaya, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi Cilt 28* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, 2003), el-Medînetü'l-Fâzıla maddesi. Yine Kent ve heterodoksi arasında bağlantı kurmamızı sağlayan Rıza Şehri de geniş çağrışımın bir parçasıdır. Rıza Şehri özel mülkiyetin, sınıfların, devletin olmadığı, paranın kullanılmadığı bir şehirdir. Burada yaşayan herkes razılıkla istediği her şeyi yapabilir. Karşılıklı rızaya dayanan bu kâmil-komünal toplum *Ulular Meclisi* olarak adlandırılan bir mürşidler şurası tarafından yönetilir. Bkz. Esat Korkmaz, *Kızılbaş Ütopya: Rıza Şehri* (İstanbul: Şahkulu Sultan Külliyesi Mehmet Ali Hilmi Dede Baba Araştırma ve Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, 2014).

⁶⁴ Kapı, Alevi-Bektaşî inancının da temel sembollerinden birisidir. “Dört Kapı Kırk Makam” öğretisi inanan kişinin maddi ve manevi gelişimi için geçmesi gereken aşamaları temsil eder. Kapılar Şeriat, Tarikat, Marifet, Hakikat olmak üzere dört adetken her kapının on makamı vardır. Şiirde dört kapıdaki kırk makamın bazılarının örneklerini bulabiliriz. Örneğin şeriat kapısında düşmanla savaşmak makamı şiir bağlamında sınıf mücadelesine karşılık gelir. Tarikat kapısının aşk ve fakirlik makamı şiirde fakir halkın devrim aşkı olarak okunabilir. Marifet kapısının sabır makamı şiire “kapıları tutmaktan nasır oldu ellerimiz” mısraında yansır. Hakikat kapısının münacat makamı ise zaten şiirin kendisidir. Bkz. Hüseyin Özcan, “Bektâşilikte Dört Kapı Kırk Makam,” *Journal of Turkish Studies* 28/1 (2004): 241-

O halde “kapıları tutmak” bir devrim tasviri gibidir. Kapıları tutmaktan ellerin nasır olması ise farklı çağrışımlara açıktır. Nasır ilk olarak emeği akla getirir. Klasik şiirin İslâmî bağınıtları esas alındığında “nasır-emek-el” üçlüsü okuyucuyu Hz. Muaz kıssasına yönlendirir. Hz. Muaz b. Cebel’in elleri tarlada çalıştığı için nasırlıdır. Hz. Muhammed bir gün tokalaşmak için elini ona uzattığında Hz. Muaz elini uzatmaya çekinir. Elinin nasırlı olduğunu söyler. Bunun üzerine Hz. Muhammed, Hz. Muaz’ın nasırlı avuçlarını öperek bu ellere cehennem azabının dokunmayacağını söyler (aktaran Yıldırım, 2014, s. 137). Nasır aynı zamanda zahmet çekmeyi de simgeler. Bu da okuyucuyu klasik şiirdeki tasavvufi geleneğin bir izi olarak çileye götürür. Çile bazı tarikatlarda dervişlerin kırk gün erbaîne girmelerini ifade eder. Mevlevî tarikatlarında ise 1001 gün halvete kapanmaya çile denir (Onay, 2016, s. 121). Klasik şiirde âşık sevgilisi yüzünden çektiği acıları çileye benzetir (Pala, 2016, s. 103). Bu şiirde ise âşığın yerini alan halk, sevgilinin yerini alan devrim sebebiyle çile çeker. Yine de bu halinden dolayı şikâyetçi değildir. Çekilen çilelerin sonucunda devrimin gerçekleşmesini bekleyen halk, karaları, denizleri ve insanların yüreklerini tutmaya devam edecektir.

olsun daha da tutarız sen varsan düşüncemizde ama gel
tutarız karaları ve denizleri ve yaşayan yürekleri

Üçüncü beytin ilk mısraını klasik şiir anlayışına göre okursak çileden sonra her şeye “eyvallah” diyen dervişin kabullenişini görürüz (Onay, 2016, s. 121). Bu kabulleniş aynı zaman da klasik şiirdeki âşığın durumuna da uygundur. Âşık sevgilisi yüzünden sürekli acı çekse de durumundan asla şikâyetçi olmaz, sürekli sabreder (Pala, 2016, s. 37). Beytin ikinci mısraında yer alan “tutarız karaları ve denizleri” ifadesi ise Hacc suresinin 65. ayetini anımsatır.⁶⁵ Yine ikinci mısra da yer alan yürek (kalb, gönül)

245.

⁶⁵ Görmüyor musun, Allah yerdekileri ve emriyle denizde seyredip giden gemileri sizin hizmetinize sundu. İzni olmaksızın yere düşmesin diye göğü de O tutuyor. (Hacc/65). Bkz. İhsan Eliaçık, *Nuzûl*

mazmunu, klasik şiirde sıklıkla kullanılır. Yürek âşığın sevgiliye karşı hissettiği bütün duyguların toplandığı yerdir (s. 168). Kur'an'da yürek akıl etme ile birlikte kullanılır. İnsanın düşünerek iyiyi kötüden, güzeli fenadan ayırt etmesi yürek sayesinde. Tasavvufta yürek bir aynaya benzetilir. Allah bu aynada zuhur eder. Aynı zamanda yürek sürekli temiz tutulmalıdır. Bunun yolu da ibadet etmektir. Yine tasavvufî anlayışta yürek marifet (bilgi) kaynağıdır. Hakikat ancak yürek ile algılanabilir (Uludağ, 2001, s. 229-231). Şiirde “yaşayan yürekler” yapılan vurgu Yasin suresinin 70. ayetini akla getirir.⁶⁶ Geleneğe bağlı bir okumayla üçüncü beyitte kullanılan mazmunların münâcât geleneğine uygun düştüğü söylenebilir. Diğer taraftan şiirin genel bağlamında halka vurgu yapılması sebebiyle beytin halkçı ve tarihsel materyalist söylemle uyumlu dünyevi çağrışımlarına da bakmak gerekir. Şiirin ilk mısraında gösterilen sabır devrime yöneliktir. Şairin “ama gel” çağrısı ise halkı ayaklanmaya ve devrime davettir. Böylece Allah’a yakarmak için yazılan münâcât nazım türü devrim için halka yakarmaya dönüşür. İkinci mısradaki denizleri, karaları ve yaşayan yürekleri tutmak ise toplumsal mücadeledeki birlikteliği işaret eder. Bu birliktelik ancak emeğine yabancılaşan işçi sınıfında bir sınıf bilincinin ortaya çıkmasıyla gerçekleşebilecektir. Bu yüzden şair, bir sonraki beyitte işçi sınıfını yabancılaşmadan kurtarmaya çalışır.

kendin karşı koydun yaptığın zindanlara tellere
yine kendin kullan artık kendi yaptığın tüfekleri

Dördüncü beyitte şair emeğin yabancılaşması meselesine odaklanır. Klasik münâcâtlarda yaratıcı olan Allah iken bu şiirde yaratıcılık vasfı işçi sınıfına yüklenir. İşçi sınıfı emek gücünü “yabancı bir toplumsal gücün” kontrolüne bıraktığı için

Sırasına Göre Yaşayan Kur'an Türkçe Meal/Tefsir (İstanbul: İnşa Yayınları, 2014). Aksi belirtilmedikçe bu bölümde kullanılan ayetlerde söz konusu meal esas alınmıştır.

⁶⁶ Bu sadece bir titreyip kendine gelme çağrısı ve apaçık bir Ku'an'dır. Yaşamakta olanı uyandırın ve kâfirlerin karşısına sözü hak olarak dixin diye. (Yasin/69-70)

kendi emeğine yabancılaşır. İşçinin emeğine yabancılaşması aynı zamanda ürettiği ürüne yabancılaşmasına da sebep olur. İşçiye göre kendi emeğiyle ürettiği ürün ona değil, kendisinden daha güçlü, zengin, imtiyazlı olan bir sınıfa (sultan, feodal bey, aristokrat, burjuva, bürokrat) aittir (Smith ve Evans, 2009, s. 187; Bulut, 2018). Hatta Tanrı inancı da bu yabancılaşmanın bir parçasıdır çünkü insan kendi emeği ile ürettiği ürünün kendisinden daha üstün bir gücün ilahi takdiri olduğuna inanır. Yabancılaştırıcı unsurlardan birinin de Tanrı olması münâcâtın dayandığı İslâmî dayanağı ortadan kaldırır. Şair beyit boyunca işçi sınıfını yabancılaşmadan kurtarabilmek için her şeyin kendi üretimi olduğunu işçi sınıfına hatırlatır ve toplumsal mücadele geleneğine atıfta bulunur. Bu bağlamda şair, toplumsal mücadele geleneğinin bir parçası olan Şubat ve Ekim Devrimlerine yönelik bir anıştırmada bulunacaktır.

bozgun bir şubat sensin, ekmek ve kan senden, ekim sensin
nerende taşır büyütürsün nerende sonsuz gelecekleri

Beşinci beyitte şair klasik şiir mazmunlarından faydalanarak Şubat ve Ekim Devrimlerine göndermede bulunur. Beytin ilk mısraında geçen şubat mazmunu geleneksel anlayışla düşünülürse ikinci beyitte dile getirilen çile mazmunuyla çağrışım açısından ilişkilidir. Çile için erbaine girmek ifadesi kullanıldığı gibi “Mîlâdî Birincikanûn'un yirmiikisinden şubat ibtidâsına kadar olan kırk güne de erbaîn [denir]” (Onay, 2016, s. 121). Ayrıca klasik şiirde şubat ayıyla birlikte havaların soğuması sebebiyle kaside biçiminde cemreviyeler yazıldığı da bilinmektedir (Pala, 2016, s. 87). İlk mısrada yer alan diğer mazmunlar ekmek ve kandır. Klasik şiirde ekmek mazmunu insana rızkını verenin Allah olduğunu hatırlatmak için kullanılır. Rızık paylaşımı insanın eline bırakılırsa bütün adaletsizliklerin baş göstereceğine inanılır. Nâbî “sosyal eleştiri içerikli bir şiirinde” insanların mal, mülk, şan, şöhret sevdasına düştüklerinden, bu sebeple bütün

değerlerin yozlaştığından ve insanın karşısındaki insana bir parça ekmek bile vermediğinden bahseder (Gürbüz, 2019, s. 361-362).⁶⁷ Klasik şiirde ekmek yoksulluğun da sembolüdür. Bağdatlı Rûhî bir beytinde ekmeği yoksullukla ilişkilendirirken eti de “alçakların zehirli lokması” şeklinde niteler (s. 363-364).⁶⁸ Kan ise klasik şiirde sevgilinin kan dökücülüğüne nisbetle kullanılır. Şair klasik mazmunların anlam dünyasından tam olarak kopmadan söz konusu mazmunların çağrışım alanını genişletir. Şubat Devrimi çile çeken Rusya halklarının bu çileden kurtulmak için attıkları ilk adımdır. Ekim Devrimi ise ekmek ve kan mazmunlarını beraberinde getirir. “Barış, ekmek ve adalet” Ekim Devrimi öncesi yoksul halkın sloganlarından bir tanesidir (Keten, 2017). Devrim aynı zamanda bir sevgili olarak kan dökücüdür çünkü devrimcilerin (âşığı) kanının dökülmesine devrimden sonra başlayan Rusya İç Savaşı sebep olur. Beytin ikincisi mısraındaki sonsuzluğa yapılan vurgu ise şairi yeniden heterodoksiye yaklaştırır çünkü eskatolojik zaman anlayışına karşı döngüsel zamanı benimseyen Alevi-Bektaşî geleneğindeki tenasüh kavramı sonsuza kadar sürecek olan bir tekrarı ifade eder (Güngör ve Aksoy, 2012, s. 252). Bu tekrar içinde halk sürekli toplumsal mücadele geleneğini hatırlamalı ve bu mücadele içinde kendisini hatırlatmalıdır ki bozulan düzeni tekrar ve tekrar onarabilsin.

hatırla, kendini hatırlat, o büyük haklılığını denize giden
hatırla, karada ve denizde onardığın her yeri

Altıncı beyitte şair halk, hak ve haklılık arasında bir ilişki kurar. Kara ve deniz ilişkisi klasik şiirdeki “bahr u ber” mazmunu ile uyumludur. Tasavvufî anlamda deniz vahdet âlemini, denizin damlaları ve dalgaları ise kesret âlemini simgeler. Allah bir denizse dalgaları da kainattır (Pala, 2016, s. 111). Bu bakımdan denizin

⁶⁷ Virmezdi kimse kimseye nân minnet olmasa/Bir maslahat görülmez idi rüşvet olmasa (Nâbî)

⁶⁸ Et lokması lâzım mı toyurmaz mı seni nân/Zehr olsun o lokma k’ola pes-mânde-i dünân (Bağdatlı Rûhî)

münâcât türündeki bir şiirde kullanılması uygundur. Kara ve denizlerin onarılması ise Rûm suresinin 41. ayetini hatırlatır.⁶⁹ İnsanın bozduğu düzen yine kendisi tarafından onarılmaktadır. Diğer taraftan halkın hatırlaması gereken yalnızca bozulan düzeni onarma yeteneği değildir. Aynı zamanda emeğinin “yaratıcı” olduğunu da hatırlamalıdır. Yaratıcılığını hatırlayan halk emeğinin yabancılaşmasından kurtulacaktır.

hatırla, karada büyük taşları üstüste kodun, hatırla
yürüttün canalıcı denizlerde cesur gemileri

Yedinci beyit tekrar emeğin yabancılaşması meselesine döner ve gelenekteki zikir (hatırlama) mazmununa işçi sınıfının kendi emeğiyle aşinalık kurması anlamını ekler. Böylece halk denizlerde gemileri kendisinin yürüttüğünü hatırlayacaktır. Söz konusu ifade gemileri denizde Allah’ın yürüttüğüne dair Kur’an’daki birçok ayete karşıttır.⁷⁰ Böylece şair yine Tanrı/halk, yaratma/emek arasında karşıtlık kurarak Yaratıcı Tanrı imajının yerine emekçi halkı koyar. Yaratıcılığının farkına varan halk değişmez olarak gördüğü düzene karşı büyük bir dirimle karşı koyacaktır. Ne var ki düzene karşı çıkmak çoğunlukla yenilgiyle sonuçlanacak ve bu yenilgilerin hüznü halk için bir yazgı haline gelecektir.

“...senin hüznün bir yazgıdır, bir eski zamandır
büyüksün artık büyük dirimine beni inandır

bir değişmezlik sanırsın çoktan beri her şeyi oysa
bir vakitler güneyde öyle kötü kullanılmış ki...”

Sekizinci beytin ilk mısraı ile Celâleddîn-i Rûmî'nin *Mesnevi*'sinin ilk bölümünde geçen “ney hikâyesi” ile ilişki kurulabilir. Bu hikâyeye göre ney sürekli ağlayıp inlemektedir çünkü kamışlıktan kopartılmıştır (Mevlânâ, 2014, s. 43). Bu hüznü

⁶⁹ İnsanlar kendi yaptıklarıyla karada ve denizde tahribata yol açıyorlar (Rum/41).

⁷⁰ Sizleri karada ve denizde gezdiren O'dur. Örneğin gemilerle gezersiniz... (Yunus/22). Diğer örnekler için bkz. İbrahim/32, Nahl/14, İsrâ/66, Hac/65, Müminun/27, Rum/46, Lokman/31, Fatır/12, Şura/32, Casiye/12, Rahman/24.

neyin yazgısıdır. Hikâyede kamışlık bezm-i elesttir. Kamışlıktan kopartılma ise ruhların ete kemiğe büründürülerek mâsivâ alemine gönderilmesine karşılık gelir. Bu hikâyeyi şiirin bağlamına şu şekilde uyarlayabiliriz: Tarihin her döneminde büyük toplumsal mücadeleler şiddetle bastırılmıştır. Bezm-i elestteki gibi bu mücadelelerde bir araya gelen halk, bu mücadelelerin bastırılması ile birbirinden kopmuş ve mâsivâ alemine gönderilmiş ruhlar gibi tek başlarına kalmışlardır. Yenilgilerin sebep olduğu hüznün halkın ortak bir yazgısıdır. Klasik münâcâtlarda büyüklük Allah'ın "El-Kebir" sıfatına göndermeyle kullanılırken beytin ikinci mısraında büyüklüğün halk için kullanıldığını görürüz. Ayrıca aynı mısradaki "dirim" övgüsü yapılır. Oysa geleneksel İslâm anlayışında ve tasavvufta hayat olumsuz bir çağrışıma sahiptir.⁷¹ Bu yüzden sûfinin arzusu ölümdür. Üstelik "hayy" sıfatı yalnızca Allah için kullanılır (Pala, 2016, s. 200). Kur'an'da da hayatın aldatıcılığı üzerine birçok ayet bulunmaktadır. Diğer taraftan şair "dirimine beni inandır" diyerek bir ötekinin diriliğinden bahsetmektedir ki Allah'ın hayy sıfatına gönderme olarak okunabilir. Söz konusu ikilik mısraı aynı zamanda münâcât geleneğine de bağlamaktadır.

Dokuzuncu beyitteki "güneyde kötü kullanılan imkân" ifadesi Celâlî isyanlarıyla ilgili olabilir. Celâlî isyanları bilindiği gibi Toroslarda ve Torosların ötesinde Adana, Maraş, Urfa bölgelerinde yoğunlaşmıştır (Kayaoğlu, 2019). Turgut Uyar'ın Celâlî isyanlarına yönelik ilgisi düşünülürse şairin söz konusu beyitte güneydeki Celâlî isyanlarına ve bu isyanlardaki devrim imkânlarının kötü kullanılarak isyanların başarısızlığa uğramasına göndermede bulunduğu söylenebilir.⁷² İsyânların başarısızlığa uğrama sebebi halkın gecikmiş bilgeliği diğer

⁷¹ Bize kavuşmayı ummayan, dünya hayatına razı olup onunla yetinenler ve Bizim ayetlerimizden gafil olanlara gelince (...) (Yunus/7). Diğer örnekler için bkz. Bakara/86, Hud/15, Kehf/46, Taha/131, Kasas/61, Mümin/39, Casiye/35, Al-i İmran/185, Nisa/74, Nisa/94, Ra'd/26, Nahl/107, Ankebut/64, Lokman/33, Fâtır/5.

⁷² Söz konusu beyit farklı çağrışımları da beraberinde getirmektedir. Beyitte güneyin kibleye işaret ettiği düşünülebilir. İslâm bir değişim umuduyla yola çıkmış fakat bu değişim umudu kısa sürede

bir ifadeyle gecikmiş sınıf bilincidir. Bu yüzden halk, isyanlara gerekli desteği verememiştir.

gecikmiş bilgeliğin yaşamış bir eski ağacı hatırlatır
ki sen emzirirsin duyguyu, sen beslersin kalemli

Onuncu beyitte bilgelik ve ağaç arasında bir ilişki kurulur. Bu ilişki Türk mitolojisinde yaşam ağacı, Musevilik'te, Hristiyanlık'ta, İslâmiyet'te yasak olan bilgelik ağacı ve Osmanlı Devleti'nin sembolü olan çınar ağacı üzerinden geleneğe bağlanabilir. Geç kalmış bilgeliğin ise emekçi kesimde hala gelişmemiş olan sınıf bilincini işaret ettiği söylenebilir. İkinci mısradaki geçen kalem mazmunu ilk mısradaki ağaç mazmununa bağlanarak Lokman suresinin 27. ayetine uzanır.⁷³ Alak suresinin 4. ayetinde ise insana kalemle yazmayı Allah'ın öğrettiği bildirilir. Oysa beyitte kalemi halkın beslediği ima edilerek yine klasik mazmunlar toplumcu bir söyleyişle yeniden üretilir. Artık “yaratıcı” olan sadece halktır.

sen yarattın, sendeyiz, suyumuz, toprağımız kanımız senden
ey yüce bekleyiş, sanki bu kalın eller kimin elleri

On birinci beyitteki “sen yarattın, sendeyiz, suyumuz, toprağımız kanımız senden” mısraı, Allah'ın insanı kandan, sudan ve topraktan yarattığını bildiren Mümin suresinin 67. ve Fâtır suresinin 11. ayetleriyle ilişkilendirilebilir.⁷⁴ Bu mısra geleneğe bağlı gözüktüğü de konu edilen yine halktır. Geleneksel bir okumada “vahdet-i vücûd”

kırılmış ve İslâm bir devlet dini haline getirilmiştir. Aynı zamanda beyit Anadolu'daki en önemli komünal köylü isyanlarından biri olan Babaî İsyanı'na bir gönderme olarak da okunabilir. Baba İshak yoksul Türkmen köylüleri etrafında toplayarak Selçuklu sultanının sefahat içinde yaşadığı ve Allah yolundan uzaklaştığı gerekçesiyle cihat ilan eder. Ayaklanma Adıyaman, Maraş ve Urfa bölgesinde etkili olur. Bkz. Bahattin Keleş, “Baba İshak İsyanı'nın Anadolu Selçuklu Tarihindeki Yeri ve Önemi,” *İlahiyat Fakültesi Dergisi* 23/1 (2018): 80-81. Baba İshak'ın heterodoksi çevresinden olması, yoksul halkı çevresinde toplaması, sultana karşı cihat ilan etmesi ve ayaklanmanın Anadolu'nun güneyinde gerçekleşmesi, yine değişim imkânının kötü kullanılarak isyanın başarısızlığa uğraması bir arada düşünüldüğünde ilgili beyitteki göndermenin Babaî İsyanına yönelik olması çok da uzak bir ihtimal değildir.

⁷³ Eğer yeryüzündeki bütün ağaçlar kalem olsa, deniz de mürekkep, sonra buna yedi deniz daha eklense Allah'ın sözleri tükenmez (Lokman/27).

⁷⁴ Sizi topraktan, sonra bir damla sudan, sonra bir kan pıhtısından yaratan, ardından bir bebek olarak dünyaya getiren O'dur. (Mümin/67). Allah sizi topraktan, sonra bir damla sudan yarattı, sonra çiftler olarak var etti (Fâtır/11).

anlayışını temsil edecek olan “sendeyiz” ifadesi bu şiirin bağlamında Allah içinde değil halk içinde erimeye göndermede bulunur. Böylece “Ene’l Hak” söyleyişinin yerini “En’el halk” alır. Şairin aynı zamanda halk kelimesi ile halk etmek (yaratmak) arasında kurulan çift anlamlılıktan yararlandığı da söylenebilir (Özer, 2005, s. 35). Beytin ikinci mısraındaki el mazmunu ise klasik şiirde işlenen “yed-i beyza” mucizesini akla getirir. Diğer taraftan şair el mazmunu halkın emeğinin bir göstergesi olarak kullanır. Böylece peygamberin mucizesi emeğin göstergesi ile yer değiştirir (s. 36). Bir sonraki beyitte de Hz. İsa’nın ölüleri diriltmesi mucizesine telmihte bulunulması şiirin tarihsel materyalist bağlamı içinde düşünülürse söz konusu mucizelerin kutsallığının dünyevileştirildiği, diğer taraftan dünyevi olan toplumsal mücadelenin de “biraz kutsallaştırıldığı” söylenebilir.

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

On ikinci beyitteki soluk mazmunu klasik şiirde İsa-nefes şeklinde karşımıza çıkar. İsa, Cebrâil’in Meryem’e Allah katından üflediği ruhtur. Bu yüzden ölüleri diriltip cansız nesnelere can verebilir. Bu özelliklerinden dolayı İsa genellikle dem (nefes) kelimesi ile birlikte kullanılır (Pala, 2016, 235-236). Öyleyse ilgili beyitte yer alan soluk mazmunu ile şiirin mesihçi/mehdici bir havaya büründüğünü söyleyebiliriz. Orhan Koçak bu mehdici havanın Şii inancındaki 12. kayıp imama karşılık geldiğini ve Turgut Uyar’ın Marksizm’in ilerlemeci tarih anlayışından kopmak için böyle bir yola başvurmuş olabileceğini ileri sürer (2018b, s. 171-172). Koçak’ın yorumundan hareketle Şii inancındaki 12. İmamın sürekli geri gelebilecek olanı imlemesi -ki bu Derrida felsefesinde hayaletin bir özelliğidir- ve çizgisel zaman anlayışına karşı döngüsel zaman anlayışını ön plana çıkarması açısından beyti hayaletlere açtığı yorumunda bulunulabilir. Aynı zamanda 12. İmamın veya mehdinin/mesihin

inanmayanları yargılaması gibi şair de kendisini yargıç konumuna sokarak Tanrı'yı yargılayacak fakat bağışlamayacaktır.

seni bağışlamam çünkü ben büyük bir dirim taşıyım
çünkü ben ey derim ve severim ey demeyi bilenleri

On üçüncü beyitle birlikte Tanrı'ya günahlardan bağışlanmak için yazılan münâcât nazım türü -ki bu bir anlamda İslâmî bir itiraf ritüelidir- “karşı-itiraf ritüeline” evrilir. Şiirde bağışlanma dileycek olan şair -veya halk- değil Tanrı'dır. Şair ise Tanrı'nın bağışlanma dilese bile onu bağışlamayacağını söyler çünkü onu bağışlamak dirime karşı ölümü bağışlamaktır. Şair, ölüm ve dirim ayrımında zararını dirimden yana atar çünkü şair için dirim aynı zamanda direnmektir. Beytin ikinci mısraında “Ey!” nidasına yapılan vurgu hem geleneğe hem de devrimci söyleme bağlanabilir. Kur'an'da “ey” hitabı sıklıkla kullanılır. Şiirdeki “ey” ise daha çok bir karşı çıkışı imler. Şair “ey”e karşı “ey” demektedir. Bu bir nevi Celâlî sesidir ki Dadaloğlu gibi Celâlî şairlerince epik söyleyiş için tercih edilir. Aynı epik söyleyiş son beyitte de devam ettirilecek ve Kur'an'da Allah'ın hitabı olan “Ey” nidası dünyevileştirilerek halk için söylenecektir.

biz bir aşk nedir biliriz seninle, biz biliriz
ey kim varsa orda o tek olanın adına çekin kürekleri

Klasik münâcâtlarda kulun Allah'a duyduğu aşk, şiirin on dördüncü beytinde halka duyulan aşk şeklini alır. Tasavvufta aşk hakikati algılama halidir. Âşık (sûfi) mâşukun (Allah'ın) aşkıyla kendinden geçer, çevresini bilmez olur. Sûfinin kendinden ve dünyadan bu denli geçişi “vecd hali” olarak adlandırılır. Bu anlayışta halk kavramı olumsuz çağrışımlara sahiptir. Halk hakikati anlamayanları, sûfi ile Allah arasındaki aşk ilişkisinin dışında kalanları ve bu dünyayı temsil eder (Andrews, 2018, s. 97-98). Halk bu dünyanın güzellikleri ile oyalanırken, sûfi hakikatin peşine düşer. Bu yüzden Allah'a ulaşmanın yollarından birisi de halkı terk

etmektir. Necâtî bir beytinde şöyle söyler: “Halk-ı âlem bir yana oldu, bu şeyda bir yana/Cennet-i kûyun komazam olsa dünyâ bir yana” (aktaran Andrews, 2018, s. 96). Necâtî cennet için halkın dünyasını bir kenara atmakta tereddüt dahi etmez. Oysa “Münacat” şiirinde şair aşkı yalnızca kendisinin ve halkın bildiğini iddia ederek sûfî/halk ayrımını ters yüz eder. Böylece hakikatin peşinde olduğunu iddia eden ve bu nedenle kendilerini ayrıcalıklı bir yere koyan sûfileri ötekileştirir. Öyle ki tasavvuf anlayışının dayandığı temel kavramı, aşkı, sûfilerin elinden alarak onları iktidarsızlaştırır ve aşkı halkın “kalın ellerine” verir. Beytin ikinci mısraındaki “o tek olanın adına çekin kürekleri” ifadesi denizcilerin denize açılırken kullandıkları “Vira Bismillah!” nidasını akla getirir. Besmele “esirgeyen ve bağışlayan Allah’ın adıyla” anlamına gelir. Şiirin bağlamıyla birlikte düşünürsek artık tek esirgeyenin ve bağışlayanın halk olduğu açığa çıkar.

4.3 Naatın hayaleti: Gülün saltanatının yıkılışı olarak “Naat”

“Bir şeyi överek anlatmak, övgü” anlamlarına gelen naat kelimesi edebî bir terim olarak Hz. Muhammed’i öven şiir türleri için kullanılır. Bu şiir türünde şairler Hz. Muhammed’e olan sevgilerini dile getirirler. Naat genellikle Hz. Muhammed için yazılsa da diğer peygamberler, dört halife ve evliyalar için yazılan naatlar da vardır. İlk naat örneği Arap edebiyatında görülür ve en ünlü örneği “Bürde Kasidesi”’dir. Fars edebiyatında naat yazma geleneğini başlatan isim ise İran’ın ilk mutasavvıfı olan Hâkim Senâyî’dir. Türkçe edebiyatta ise ilk naat örneklerine Yûsuf Has Hâcib’in *Kutadgu Bilig*, Edip Ahmet Yûknekî’nin *Atabetü'l Hakâyık* ve Ahmed Yesevî’nin *Divan-ı Hikmet* eserlerinden ulaşılabilir. Osmanlı sahasında birçok naat kaleme alınmakla birlikte bunlardan en ünlüleri Fuzûlî’nin “Su Kasidesi” ile Nef’î’nin “sözüm”, Şeyh Gâlib’in ise “efendim” redifli şiirleridir (İsen, 2018, s. 309-310).

Cumhuriyet döneminde de Yahya Kemal, Arif Nihat Asya, Feridun Cemal Öcal, Sezai Karakoç gibi şairlerce naat geleneği sürdürülmüştür. Bu geleneği bir ölçüde sürdüren Turgut Uyar da *Divan*'ında naatların klasik mazmunlarından ve dinî motiflerden yararlanan “lâ-dinî” bir naata yer verir.

Divan tertip etme geleneğine de uygun olarak eserde ikinci sırada yer alan “Naat” şiiri beş beyitten oluşmaktadır. Şiirin tamamında gazel nazım biçiminin kafiye şemasına uyulmuştur. Şiirde kullanılan “gül”, “gül suyu” gibi mazmunlar naatların klasik anlam evreniyle ilintili gözükse de “Naat” başlığını taşıyan bir şiirde Hz. Muhammed'den hiç söz edilmemesi şiiri naat geleneğinden uzaklaştırır. Böylece şair tıpkı “Münacat” şiirinde olduğu gibi kutsal olanla ilişkili bir şiir türünü tarihsel materyalist söylemle birlikte yeniden kurarak dünyevileştirir. Gelenekte Hz. Muhammed'e övgü için yazılan naat bu defa devrim yolundaki halkı övmek için yazılır. Bu yüzden şiirin henüz ilk beytinde tarihteki dokumacılık ve tekstil grevlerine göndermede bulunulur.

ipekler tel tel biraraya geldiler dokunmak üzere
lâle nerdeyse menekşeye, gül suya dokunmak üzere

Şiirin ilk beytinin ilk kelimesinin ipek olması hayli ilginçtir çünkü İslâm fıkına göre ipek erkeklere haram sayılmıştır. Müslim, Tirmizi ve İbn-i Mace tarafından aktarılan hadise göre Hz. Muhammed ipeğin ve altının Müslüman erkeklere haram, kadınlara ise helal kılındığını söyler.⁷⁵ Klasik şiirde ipek için genellikle “harir” kelimesi kullanılır. Söz konusu yasaktan ötürü erkek şairler ipeği kadın sevgilinin güzelliğini

⁷⁵ “Hz. Peygamber (s.a.s.) altın ve ipeğin, ümmetinin erkeklerine haram, kadınlara helal kılınmış olduğunu; bildirmiştir.” (Müslim, Libas, 2; Tirmizi, Libas, 1; İbn Mace, Libas, 19) Dolayısıyla erkeklerin sadece ipekten mamul elbise vb. giysiler giymesi caiz değildir. Başka elbisesi olduğu halde bir erkeğin ipek elbise ile namaz kılması mekruh olmakla birlikte kılınan namaz geçerlidir. (İbnü'l-Hümmam, Fethu'l-Kadir, I, 269, Beyrut, 1424/2003). Bkz. “İpek elbise veya ipek kravatla namaz kılmak caiz midir?,” Din İşleri Yüksek Kurulu, erişim tarihi 14 Nisan, 2022. <https://kurul.diyaret.gov.tr/Cevap-Ara/1035/ipek-elbise-veya-ipek-kravatla-namaz-kilmak-caiz-midir-?enc=QisAbR4bAkZg1HImMxXRn5PJ8DgFEAoa2xtNuyterRk%3d>

artıran bir unsur olarak olumlarken, erkeklerin ipek giymesinin uygun olmadığını çeşitli vesilelerle dile getirirler. Örneğin Hayatî “Bir levendem ben yaraşmaz bana dibâ vü harir”; Nâbî ise “Şer'de yokdur haririn ruhsat isti'maline” mısralarında ipeğin İslâm fikhî tarafından yasak sayıldığıının altını çizerler (Öztoprak, 2010, s. 110-112). Bu durumda Hz. Muhammed’i öven bir şiir türüne ipek kelimesi ile başlanması daha ilk anda geleneksel naat anlayışının altını oyar. Peki şair neden ipek kelimesini kullanmayı tercih etmiştir? Şiirde ipeğe ve ipeğin dokunmasına yapılan vurgu tarihin her döneminde kendisini gösteren tekstil ve dokumacılık grevlerine gönderme olarak okunabilir. Örneğin 1910 yılında gerçekleşen “Bursa İpek İşçileri Grevi” Osmanlı Devleti’ndeki en büyük grevlerden birisi olmasının yanı sıra ilk kadın işçi grevidir (Kaplanoğlu, 2021). Yine Almanya’da ilk büyük işçi grevi 1844’te Silezyalı kadın dokuma işçileri tarafından gerçekleştirilir (Çelik, 2020). 1960-1969 yılları arasında tekstil ve dokumacılık sanayiinde toplam 26 işçi eylemi gerçekleşir ve bu eylemlere 35.000 ilâ 40.000 işçi katılır (Koç ve Koç, t.y.). Öyleyse naatın henüz ilk kelimesinden hareketle övgünün Hz. Muhammed için değil işçi sınıfı için yapılacağını söyleyebiliriz.

Beytin ikinci mısraında lale, menekşe, gül ve su mazmunları ile karşılaşırız. Klasik şiirde lale kırmızı rengi sebebiyle sevgilinin yanağına, âşğın gözyaşlarına ve kanlı yaralar sebebiyle sinesine benzetilir. Çabuk solan ve suya ihtiyaç duyan bir çiçek olarak anlatılır. Ayrıca bahçe çitlerinin kenarında bittiği için miskin sıfatıyla anılır (Pala, 2016, s. 284). 18. yüzyıl ile birlikte İstanbul’un ve Osmanlı Devleti’nin sembolü haline gelir. Böylece başlarda yabancı bir çiçek olarak görülen lale şehirli bir çiçeğe dönüşür. Menekşe ise sevgilinin benine ve ayva tüylerine benzetilir. Kokusu, rengi ve boynunun eğriliği ile klasik şiirde kendisine yer bulur (s. 305). Menekşe laleden farklı olarak yabancı bir kır bitkisidir. Şiirde lalenin menekşeye dokunması

devrim yolunda şehrin köyle, işçi sınıfının köylü yığınlarla buluşmasını çağırır. Ayrıca bu ifade 1970’lerden sonra devrimci sol içinde yaşanacak olan devrimin şehirden kıra mı yoksa kırdan şehre mi yayılacağı tartışmasının bir ön izlemesi gibidir. Klasik şiirde gül bütün nitelikleriyle Hz. Muhammed’e benzetilir. Hatta “gül-i Muhammedî”, “verd-i Muhammedî” denilen hilye-i şerifler yapılır (Kurnaz, 1996, s. 220). Tasavvufta su; toprak, hava ve ateşle birlikte insanın yapısını meydana getiren “anâsır-ı erbaadan” biridir. Aynı zamanda “âb u gil” vücudun faniliğini simgeler (Pala, 2016, s. 1). Gülün ve suyun “Naat” isimli bir şiirde kullanılması naat türünün geleneksel biçimine uygundur. Aynı zamanda gülün suya dokunması gül suyu mazmununu akla getirir. Klasik şiirde gül suyu için “gül-âb”, “cüllâb” kelimeleri kullanılır (Özkan, 2005, s. 32). Geleneksel inanışa göre gül Hz. Muhammed’in terinden meydana gelir. Mevlid törenlerinde gül suyu dağıtılması da bu yüzdendir (Tanç, 2009, s. 970). Bu açıdan şiirde gül suyu mazmunun kullanılması da geleneksel naat kültürü içinde değerlendirilebilir. Diğer taraftan şiirin bir peygamber övgüsü değil emekçi halkın övgüsü olduğu hatırlanırsa o zaman gül suyunun Hz. Muhammed’in terini değil emekçi sınıfın terini sembolize ettiği sonucuna varabiliriz. Kapitalist düzendeki “büyük eşitsizliğe” isyan eden emekçi sınıfın mücadelesinin şiddet yöntemleriyle bastırıldığı ve devrim yolunda bu yöntemlerin kanlı bir iç savaşa/sınıf savaşına sebep olacağı düşünülürse -bir sonraki beyitte de görülebileceği gibi- gül kokusunun yerini kan kokusunun alacağı söylenebilir.

kılıç kesti kan koktu bir atlı dörtnala uzaktan
günbatımının büyük eşitsizliğinden yakınmak üzere

İkinci beytin ilk mısraında şair klasik şiirdeki kılıç ve kan mazmunlarını kullanır. Bir savaş aleti olan kılıç sevgilinin kan dökücülüğünü ifade ettiği gibi fetih bağlamında da kullanılır. Bunun sebebi savaştan önce Fetih Sureleri’nin kılıçların üzerine

yazılmasıdır (Pala, 2016, s. 269). Kan mazmunu ise sevgilinin gözleri, gamzesi, kirpikleri, ağzı gibi bütün güzellik unsurlarını nitelemek için kullanılabilir (s. 212). Şiirin bağlamı göz önüne alındığında bu mısradaki kılıç-kan ikilisinin bir savaş ortamına göndermede bulunduğu açıktır. Bu durumda kılıcın ve kanın devrim için silahlı mücadeleyi, diğer bir ifadeyle kanlı bir sınıf savaşını temsil ettiği yorumunda bulunulabilir. Bu yorumu Turgut Uyar'ın *Divan* boyunca benimsediği tarihsel materyalist söylem doğrultusunda Bolşevik Devrimi'ne yaptığı göndermelerle ve ilgili mısradaki bir atlının dörtlüye gitmesiyle birleştirdiğimizde önümüze Rusya İç Savaşı'nda savaşan Kızıl Ordu askerleri çıkar. Nâzım Hikmet'in kılıç, atlı ve kızıl - Turgut Uyar'da kan- sembolleriyle anlattığı Kızıl Ordu "Salkım Söğüt" şiirinde olduğu gibi Turgut Uyar'ın şiirine de klasik şiirin mazmunları üzerinden girer.

İkinci mısra da gün batımı mazmunu ön plana çıkar. Klasik şiirde gün batımı Hz. Yusuf'un atıldığı zindana veya kuyuya benzetilir. Güneşin doğup batması dünyanın geçiciliğine delalettir. Aynı zamanda güneşin sürekli doğup batması onun iki yüzlü olduğunu gösterir (Kuzucular, 2016). Gün batımının olumsuz çağrışımları klasik şiirde olduğu gibi bu şiirde de devam eder. Şaire göre gün batımı büyük eşitsizliğin bir göstergesidir. Güneşin batarken ilk önce Doğu'nun karanlıkta kalması sebebiyle gün batımı Doğu'nun geri kalmışlığının bir sembolü olarak okunabilir.⁷⁶ Oysa toplumdaki büyük eşitsizliğin ve Doğu'nun geri kalmışlığının çareleri birçok düşünür/ideolog tarafından yazılmıştır. Söz konusu düşünürlerin/ideologların ürettiği çareler hem devrim aşamasında hem de devrimden sonra halka rehberlik edecektir.

⁷⁶ Günbatımı ile ilgili diğer bir çağrışım -ki bu daha uzak bir çağrışımdır- ABD'de yer alan Günbatımı kasabaları ile ilgilidir. ABD ile Meksika arasındaki 66. otoyolda 89 kasaba yer almaktadır. Bu kasabalardan 44'ü "Günbatımı Kasabaları" olarak adlandırılır çünkü 1934'te çıkartılan bir kanunla söz konusu kasabalara siyahilerin girmesi yasaklanmıştır. Bu durumda günbatımı yine büyük bir eşitsizliğin sembolü haline gelir. Bkz. Yalçın Doğan, "Günbatımı Kasabaları"... Siyahi Şoförün El Kitabı Hâlâ Satılıyor," T24, erişim 1 Mayıs, 2022. <https://t24.com.tr/yazarlar/yalcin-dogan/gunbatimi-basabalari-siyahi-soforun-el-kitabi-hala-satiliyor,26845>

bütün dertler söylendi çareleri bir bir yazıldı
son büyük toplantıda bir bir okunmak üzere

Üçüncü beyit geleneğe bağlı olarak okunduğunda Hz. Muhammed’e ve Kur’an’a göndermede bulunduğu söylenebilir. Hz. Muhammed son peygamber olarak insanlığın tüm dertlerine çare olarak Kur’an’ı getirmiş ve görevini tamamlamıştır. Kıyamet günü mahşer meydanında her şey son kez sorgudan geçirilecektir. Kıyam (ayağa kalkmak) fiilinden türetilen kıyamet bütün insanların dirileceği, haşrolunacağı (toplanacağı) ve mahşer meydanında sorguya çekileceği gün demektir. Klasik şiirde kıyam, kad, kamet gibi kelimelerle birlikte kullanılır (Pala, 2016, s. 275). Şiirin bağlamı ise farklı bir okumayı gerektirmektedir. Bütün dertlerin çarelerinin yazılması tarihteki düşünürlerin ve ideologların metinlerine bir göndermedir. Kıyamet, haşr ve mahşer meydanı mazmunları ise devrimin metonimisi olarak yeniden kurgulanır. Geleneksel anlayış üzerinden çizilen bu izleğe göre önce ezilenler ayaklanacak (kıyamet), bir araya gelerek toplanacak (haşr) ve devrimle birlikte herkesi hesaba çekecektir (mahşer). Söz konusu hesap gününde kimseye danışılmayacak, kimsenin imtiyazı olmayacaktır. Bu yüzden kurtuluş ancak “hep birlikte” kurulacak yeni bir düzenle sağlanacaktır.

kimseye başvurulmadı herkes birbaşına kaldı, evet
sonradan hep birlikte kurtulunmak üzere

Şair dördüncü beyitte kimseye başvurulmadığından bahseder. Bu ifadeler naatların öznesi olan Hz. Muhammed’in fiil ve uygulamalarını içeren geleneksel sünnet anlayışını yadsır çünkü geleneksel İslâm anlayışına göre sahabeler bireysel olarak anlayamadıkları veya toplu olarak ihtilafa düştükleri konularda Hz. Muhammed’e danışırlar. Hz. Muhammed’in tartışmalı konularda yol göstericiliği de sünneti meydana getirir. Bu bakımdan kimseye danışılmaması geleneksel İslâm anlayışına uygun düşmemektedir. Şairin herkesin bir başına kaldığını ifade etmesi ise varoluşçu

felsefeye yaklaştığını gösterir. Varoluşçu felsefeye göre insan bu dünyaya atılmış, fırlatılmıştır (Kayra, 2006, s. 7). Bu yüzden insanın belirli bir doğası yoktur ve insanın belirli bir doğasının olmaması aynı zamanda onun bir yaratıcı tarafından yaratılmadığını gösterir. Böylece şair anti-naat söylemini bir adım daha ileriye taşır. İnsanın yaratıcısı yoksa Hz. Muhammed de peygamber değildir. O halde naatlarda övülmeyi hak eden de Hz. Muhammed değildir. İşte bu yüzden “Naat” şiirinde Hz. Muhammed ile halk kolayca yer değiştirir çünkü övülmeye değer olan halktır. Dördüncü beytin ikinci mısraında yer alan hep birlikte kurtulma çağrısı şefaât kavramını yerinden eder. Yine geleneksel İslâm anlayışında önemli bir yeri olan şefaât anlayışına göre Hz. Muhammed ahiret gününde bazı Müslümanlara şahitlik ederek onların cennete gitmelerini, diğer bir deyişle kurtuluşlarını sağlayacaktır (Alıcı, 2010, s. 411). O halde şefaât anlayışında toplu bir kurtuluştan değil, ancak imtiyazlı kişilerin kurtuluşundan söz edilebilir. Söz konusu mısra da yer alan hep birlikte kurtuluş ifadesi şefaât imtiyazını ortadan kaldırmakta, uhrevî kurtuluşun yerine dünyevî kurtuluşu koymakta ve toplumsal kurtuluşa ancak ezilenlerin birlikteliği ile hep birlikte ulaşılabileceğine göndermede bulunmaktadır. Ezilenler kurtuluş için yeri geldiğinde kendilerini bir armağan gibi devrime ve halka sunacaktır.

oysa bir çiçek vardı bahçelerde kendini dererdi
sevinçle. Kendini tek haklıya bir gün sunmak üzere

Son beyitte naatlardaki gülün saltanatı son bulur ve isimsiz bir çiçekten bahsedilir. Çiçeğe isim verilmemesi önemlidir çünkü şair yıktığı gülün tahtına yeni bir çiçeği oturtmak, yeni bir çiçeğe imtiyaz bahşetmek, özel bir statü vermek istemez. İsimsiz olan bu çiçek artık Hz. Muhammed’in de değildir. Söz konusu isimsiz çiçeğin bir bahçede yer alması bizi bahçe mazmunu üzerinde düşünmeye sevk eder. Klasik şiirde bahçe sevgiliye ait bütün güzelliklerin toplandığı yerdir. Özellikle sevgilinin

yüzü ve yanağı bahçeye benzetilir. Bahçe çoğu zaman cennet ile anılır ve cennet bahçelerine telmihte bulunulur. Bahçe aynı zamanda “bahçevan” figürünü de beraberinde getirir çünkü bahçenin bakıma ve suya ihtiyacı vardır (Pala, 2016, s. 53). Şair bahçe mazmunu kullanmakla birlikte bahçenin yanında “bahçevana” yer vermez. İsimsiz çiçek kendi kendini dermektedir. Bu bakımdan çiçeğin özgür iradeyle hareket ettiği ve indeterminist bir anlayışı imlediği yorumunda bulunulabilir. Çiçek büyük bir sevinçle kendisini tek haklıya feda etmektedir çünkü topraktan kopması ölmesi demektir. Gelenekte tek olan Allah iken artık tek haklıdan kasıt halktır. Ne yapılırsa halk için yapılacak ne feda edilirse halk için feda edilecektir.

4.4 Gazelin hayaleti: Yok[ol]uş yolu olarak “Yokuş Yol’a”

Gazel “kadın, aşk, güzellik, şarap, tabiat gibi konularda” yazılan şiirlerin genel adıdır (Turan, 2016, s. 31). Gazel ilk olarak “ilkel” bir biçimde Arap edebiyatında görülse de gazelin bağımsız bir biçim olarak ortaya çıktığından söz edilemez. Arap edebiyatında kadın ve aşk konularından bahseden kasidelerin “tegazül” bölümleri gazellerin ilk örneklerini teşkil eder. Bu yüzden ayrı bir gazel biçiminden değil aşk ve kadın konulu kasidelerin içinde yer alan tegazül bölümlerinden bahsedebiliriz. Gazelin bağımsız bir biçim haline gelmesi ise kasideden çok sonradır. Arap edebiyatında ilk aşk konulu gazeli İmrü’l Kays’ın söylediği rivayet edilmektedir. Gazel bağımsız bir biçim olarak İran şairi Enverî’nin etkisiyle ortaya çıkar ve Sa’dî-i Şirazî ile klasik şekline kavuşur (Dilçin, 2011, s. 78-80) Gazel nazım biçimi Türkçe edebiyata 11. yüzyılda İran edebiyatının etkisiyle geçmiştir. Türk-İslâm geleneğindeki ilk gazel örneklerine Yûsuf Has Hâcib’in *Kutadgu Bilig* eserinde rastlanır. En eski Türkçe gazelin ise Gelibolulu Muhyiddîn’e ait olduğu kabul edilmektedir (Turan, 2016, s. 34). Beyitlerle yazılan gazel biçiminin en az beş en çok

on sekiz beyitten oluşması gerektiğine dair ortak bir kanı bulunmaktadır. On ve üzeri beyit sayısından oluşan gazeller ise “gazel-i mutavvel” olarak adlandırılmıştır (s. 38-39). Gazeller işledikleri konulara göre şöyle sıralanabilir: Aşk konulu gazeller, sevgili konulu gazeller, tasavvuf konulu gazeller, rindlik ve şarap konulu gazeller, övgü konulu gazeller, hikmet konulu gazeller, şehir ve mekân konulu gazeller (s. 56-62). Türkçe edebiyatta gazel Tanzimat dönemiyle birlikte Batı nazım biçimlerinin benimsenmesine kadar etkisini sürdürür. Gazelin her ne kadar gözden düşmüş bir nazım biçimi olduğu düşünülse de Cumhuriyet döneminde Yahya Kemal, Attilâ İlhan, Mehmet Akif İnan, Cemal Süreya, İlhan Berk, Sezai Karakoç, gibi şairler modern gazeller kaleme almışlardır. Turgut Uyar’ın *Divan*’ında yer alan beşinci şiir olan “Yokuş Yol’a” da modern bir gazel örneğidir. Yedi beyitten oluşan şiirde matla beyti yer almazken şiirin tamamında gazel nazım biçiminin kafiye şemasına uygunluk göze çarpar. Şiirde geleneksel mazmunlardan yararlanılmasına karşın söz konusu mazmunlar 1960’lar ile birlikte etkisini arttıran Kürt hareketiyle ve bu hareket etrafında tartışılan “Doğu sorunu” ve “Kürt kimliği” meseleleriyle ilişkili olarak kullanılır.

Özer, “Yokuş Yol’a” ismini şiirde vurgulanan Muş şehri ile birlikte düşünerek şiirin isminin Yemen Türküsü’ne bir gönderme olduğunu yazar (2005, s. 45). Özer kolayca kabul edilebilecek bir yorum sunmuş olmasına rağmen ben şiirin isminin birkaç farklı çağrışımı üzerinde durmak istiyorum. Şiirde bahsedilen “yokuş yol” aynı zamanda bir yok oluş yoludur. Bahsedilen yolun bir yok oluş yolu olması şiirin bağlamıyla da uyumludur çünkü bahsedilen yolda 1915 yılında Ermeniler yok olmuş, Kürtler ise her dönem yok sayılmışlardır. Şiirin isminin yaptığı diğer bir çağrışım Beled suresinin 15. ayetine yöneliktir.⁷⁷ Bu ayette en sarp yokuşun köle azat

⁷⁷ Sarp yokuşun ne olduğunu sana bildiren nedir? Özgürlüğü zincirlenenin bağına çözmektir o (Beled/13). Bkz. “Beled 13. Ayet,” Türkçe Kur’an Mealleri, erişim tarihi 14 Nisan, 2022.

etmek olduğu bildirilir. Şiirde de bir halkın kölelikten kurtulma çabasına değinilir.

Her ne şekilde olursa olsun bu modern gazelin henüz isminde toplumsal bir meseleden bahsedeyeğı gayet açıktır ki şiirin anlamsal boyutu da bu görüşü destekler. Şiirin anlamsal boyutu henüz ilk beyitte gül, diken ve kan arasındaki ilişkiyle kurulur. Gülün saltanatı, dikenin ötekiliğı ve bunlar arasında meydana gelen mücadele sebebiyle dökülen kan toplumsal mücadeleyi imler.

güllerin bedeninden dikenlerini teker teker koparırsan
dikenleri kopardığın yerler teker teker kanar

İlk beyitte gül, diken ve kan mazmunları ile karşılaşırız. Klasik şiirde bir bahçede yer alan bütün çiçeklerin sultanı olan gül sevgilinin sembolüdür (Kurnaz, 1996, s. 220).

Diğer yandan klasik şiirde sevgili ile hükümdar arasında herhangi bir fark yoktur.

Andrews bu konuda şöyle yazar: “Şiir bağlamında, “hükümdar” için kullanılan

terimler, çok büyük bir çoğunlukla “sevgili”nin, “kul” için kullanılan terimler de

“âşık”ın karşılığı olarak geçer” (2018, s. 115). Böylece “âşık-sevgili, efendi-kul ve

tebaa-hükümdar” ilişkileri arasında özdeşlik kurulur (s. 116). Bu durumda şiirdeki

gül mazmunu aynı zamanda devleti temsil etmektedir. Klasik şiirde diken mazmunu

rakip veya ağyar için kullanılır (Pala, 2016, s. 191). Âşık-sevgili ilişkisinde ağyar

öteki olandır. Şiirde ise dikenden kasıt toplumsal muhalefet ve toplumsal muhalefetin

bileşenlerinden olan Kürtlerdir. Nasıl ki gülün ötekisi dikense, devletin ötekisi de

muhalefettir. Aynı zamanda muhalefet devletin resmî ideolojisine rakip olduğı için

beyitte kurulan gül-diken karşıtlığı oldukça anlamlıdır. Dikenleri koparmak

toplumsal muhalefetin devlet şiddetiyle bastırılmasına karşılık gelir. Andrews’a göre

şairler hükümdarın olumsuz özelliklerini şiirlerine mazmunlar üzerinden yansıtırılar

(2018, s. 119). Örneğin sevgilinin kan dökücülüğünden bahsediliyorsa bu aynı

zamanda hükümdarın kan dökücülüğü şeklinde de okunabilir. O halde “kanar”

ifadesi devletin olumsuz niteliğinin, kan dökücülüğünün sembolüdür. Devletin kan dökerek toplumsal muhalefeti ve bu muhalefetin bileşenlerinden olan Kürt hareketini bastırması (dikenleri koparması) topluma huzur ve barışı (bahar) getirmeyecektir.

dikenleri kopardığın yerleri bir bahar filân sanırsan
Kürdistan’da ve Muş - Tatvan yolunda bir yer kanar

İkinci beyitte dikenlerin kopartıldığı yerlerin bahar zannedilmemesi söylenir. Klasik şiirde bahar bir bezm, eğlence, huzur mekânı, bir cennet tasviridir (Pala, 2016, s. 54-55). Beyitte dikkat çekilen nokta şudur ki dikenlerden biri olan Kürtlerin ezilmesi, dışlanması halinde hiçbir şey düzelmeyecek, memleket cennete dönüşmeyecektir.

Aksine Kürdistan devlet zulmü ve sömürüsü sebebiyle kanamaya devam edecektir.

Beyitte dikkat çeken bir diğer husus ise klasik şiirde kullanılan Türkistân, Acemistân, Frengistân gibi yer isimlerinin yerini Kürdistan’ın almasıdır.⁷⁸ Aslında şair Kürdistan ifadesiyle tarihsel düzlemde geleneğe de bağlanmaktadır çünkü Selçuklu ve Osmanlı Devleti’nde Doğu Anadolu vilayetlerini kapsayan bir Kürdistan eyaleti

bulunmaktadır. Osmanlı Devleti tarafından 14 Aralık 1847 tarihinde *Takvîm-i*

Vekâyi’de kuruluşu bildirilen Kürdistan Eyaleti’nin içinde Muş ve Bitlis (Tatvan) de yer almaktadır (Ülke, 2014, s. 42). Ayrıca şair beyitte Muş-Tatvan yolundan

bahsederek İstanbul edebiyatı olarak görülen klasik şiirin nazım biçimlerinden olan gazeli Anadolu’ya açar. Anadolu’ya yönelik geliştirilen perspektif bir sonraki

beyitteki devlet, eşkiya ve askerler üzerinden derinleştirilir.

⁷⁸ Turgut Uyar’ın şiirinde “Kürdistan” kelimesini kullanmasında etkili olan toplumsal bağlama da değinmek gerekir: 1961 anayasası ile gelen göreceli özgürlük ortamında Türkiye İşçi Partisi (TİP) kurulur. İşçi sınıfını temsil etme iddiasıyla kurulan parti en fazla desteği Kürtlerden ve Alevilerden görür. İlk başlarda “Kürt sorununa” ilgisiz kalan TİP, 1963’te Mehmet Ali Aybar’ın Genel Yönetim Kurulu toplantısında devletin Kürtlere yönelik politikasını eleştirmesiyle ilk defa “Kürt sorununa” değinir. 1965 genel seçimleri öncesinde TİP içinde önemli bir Kürt aydın grubu -ki bu grup Doğulular Grubu olarak geçer- oluşur. TİP 1967 ve 1969 Doğu Mitinglerine öncülük eder. 1969 yılında TİP içindeki Kürtlerin desteklediği Aybar’ın partiden tasfiye edilmesi ve partinin militarist Milli Demokratik Devrim (MDD) tezine yaklaşması sebebiyle TİP’ten kopan Kürt gençler “Devrimci Doğu Kültür Ocakları”nı kurarlar. 1970’te ise TİP Türkiye’nin Doğu Bölgesi’nde Kürt halkının yaşadığını kabul eder. Bkz. Celal Temel, 1984’ten Önceki 25 Yılda Kürtlerin Silahsız Mücadelesi (İstanbul: İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları, 2015), 146-153.

Muş - Tatvan yolunda güllere ve devlete inanırsan
eşkıyalar kanar kötü donatımlı askerler kanar

Üçüncü beyitte yeniden gül ve devlet arasında ilişki kurulduğuna tanık oluruz.

Devlete ve güle inanmak demek Kürdistan’da gerçekleşen katliamlara ve sömürüye sessiz kalmak demektir. Muş-Tatvan yolunda kötü donatımlı askerlerin kanaması Yemen Cephesi’nde hayatlarını kaybeden askerlere göndermeyken (Özer, 2005, s. 45-46); eşkıyaların kanaması söz konusu bölgede gerçekleşen isyanları işaret eder.⁷⁹

Mücadelelerinin devlet şiddetiyle bastırılmasına ve öteki olarak görmezden gelinmelerine rağmen Kürtler kendi kendilerine gelişmeye çalışmaktadır. Ülkenin buna tanık olan batı bölgesi ise utanmalı ve kanamalıdır.

sen bir yaz güzelisin, yaprakların ekşi, suda yıkanırsan
portakal incinir, tütün utanır, incirler kanar

Dördüncü beyitte klasik şiirde de kendisine yer bulan incir, portakal ve tütün mazmunlarına yer verilir. Klasik şiirde incir için tîn ve yemiş kelimeleri de kullanılır. Kur’an’da da geçen bir meyve olan incir sevgilinin yanak ve dudaklarına benzetilir (Gülhan, 2008, s. 359). Portakal daha çok turunç bünyesinde değerlendirilir. Sevgilinin yanağına, memesine, aşığın utanmış yüzüne, aya, güneşe, çevgan topuna ve yıldızlara benzetilir (s. 366). Tütün ise genellikle haram olup olmadığı konusuyla ve tütün vergisi yüzünden meydana gelen sıkıntılarla beyitlere yansır (Onay, 2016, s. 414). Beytin ilk mısraında bahsedilen bitki büyük bir ihtimalle özellikle Doğu Anadolu’da yazın yetişen kuzukulağıdır. Kuzukulağı yağmur sularıyla kendi kendine yetişen ekşi ve yabani bir ottur. İkinci mısrada yer alan portakal, tütün ve incir mazmunları ise Ege Bölgesi’ni diğer bir ifadeyle ülkenin gelişmiş Batısını sembolize

⁷⁹ Muş ve Bitlis ile alakalı en önemli Kürt hareketi 1845 yılında meydana gelen Bedirhan Bey İsyanıdır. Bedirhan Bey, Muş ve Bitlis’i de içine alan bir Kürdistan devleti kurmak için ayaklansa da isyan bastırılır. Bkz. Cabir Doğan, “Cizre ve Bohtan Emiri Bedirhan Bey (1802-1869)” (doktora tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2010), 36. Muş’u ve Bitlis’i de içine alan diğer bazı Kürt isyanları şöyle sıralanabilir: Sason İsyanları, Koçgiri İsyanı, Şeyh Said İsyanı, Mutki İsyanı, Zeylan İsyanı.

etmektedir. Ayrıca söz konusu meyveler ve tütün, kuzukulağına nispetle bakım ve özen gerektirir. Kuzukulağının (Doğu) görmezden gelinişine rağmen kendi kendine yabani bir ortamda büyümeye çalışmasını gören meyveler ve tütün (Batı) utanıp kanar. Bu eşitsizliğin çözümü Doğu'nun ve Batı'nın devrim yolunda el ele gitmesi ve bundan usanmamasıdır.

bir yolda el ele gideriz, o yolda bir gün usanırsan
padişahlar ve Muşlar kanar, darülbedayiler kanar

Beşinci beyitte geçen bir yolda el ele gitmek ifadesi halkların beraberliği çerçevesinde okunabilir. Aynı zamanda yolu bir devrim süreci olarak düşünürsek Türkler ve Kürtler aynı yolda el ele giden musahiplerdir ki bu durumda şiirin heterodoksi boyutunun da bulunduğu söylenebilir. O hale usanma duygusu da Kürt halkının kendi kaderini tayin etme hakkına karşılık gelir. Ancak şair Kürtlerin bu hakkı kullanmasını istememektedir. Böyle bir kopuşun hem Türkler (padişah) hem Kürtler (Muşlar) hem de Ermeniler ve Rumlar için (Darülbedayiler) olumsuz sonuçlar doğuracağına altını çizer. Dârülbedâyi ve padişah imajları üzerinden gelenekle ilişki kurulur. Dârülbedâyi'nin kurucusu Abdülmecid aynı zamanda Kürdistan'daki Bedirhan Bey İsyanı'nı bastırانlar için "Kürdistan Nişanı" hazırlatan ve kendisine de "Kürdistan Fatih" unvanı verilen sultandır (Ülke, 2014, s. 35). Bir sonraki beyitte de her dönemde kendisini bir nevi "Kürdistan Fatih" olarak gören devletin Kürdistan'da gençlerin ölümüne sebep olması işlenecektir.

Muş – Tatvan yolunda bir gün senin akşamın ne ki
orada her zaman otlar otlar ergenlikler kanar

Altıncı beyitte ergenliklerin kanaması dikkat çekicidir. Klasik şiirde kırmızı renk -ve onun metonimisi olan kan- kadınlar için ergenliği temsil eder (Koyuncu, 2017, s. 3). Diğer yandan gelenekte ergen erkekler için çar-ebru ifadesi kullanılır (Pala, 2016, s. 98). Bu beyitte ergenliklerin kanaması ise Kürdistan'da gerçekleşen genç ölümlerine

göndermedir (Özer, 2005, s. 46). Söz konusu ölümler yalnızca Kürtler ile sınırlı değildir. Ülkenin batısı tek başına “gitgide” büyürken Ermeniler, Kürtler, Rumlar, Süryaniler ve daha niceleri katledilir. Bu katliamlar, hakların bilinçaltında “çok beklemiş, çok eski bir yerin” kanamasına sebep olur.

el ele gittiğimiz bir yolda sen gitgide büyürsen
benim içimde çok beklemiş, çok eski bir yer kanar

Son beyitte yeniden yol mazmunu ile karşılaşırız. Klasik şiirde yol mazmunu genellikle şiir ve edebiyat için kullanılır. Aynı zamanda miraç yolculuğu ile birlikte işlenir (Doğan, 2006, s. 48-50). Tasavvufî anlamda yol ve yolculuk içsel dönüşümler sonucu Allah’a ulaşmayı ve bu yolda kendini, kimliğini tanımayı ifade eder (Meçin, 2020, s. 330). Tasavvufî gelenekteki yol mazmunun işaret ettiği kendi kimliğini tanımaya çalışma amacı metafiziksel bir boyut taşısa da şiirde dikkat çekilen Kürtlerin kimliklerini bulma çabası ile kesişir. Toplumsal gelişmelere bu sefer Kürt halkının gözünden bakan şair Batı’nın tek başına büyümesine göndermede bulunur.⁸⁰ Batı’nın tek başına büyümesi ise Adana Pogromundan Ermeni Soykırımına; Kürtlerin zorla göç ettirilmesinden mallarına el konulmasına kadar uzanan tarihsel bir arka plana sahiptir ki şair de bu tarihsel arka plana dikkat çekmek istemiş olmalıdır.

4.5 Maktel-i Hüseyin’in hayaleti: Kerbelâ kompleksinin dışavurumu olarak “Susuzluk’a”

Maktel öldürmek anlamına gelen “katl” kökünden türeyen bir kelime olup “birinin öldürüldüğü yer veya öldürülme zamanı; vahşice öldürme; ölümlere sebep olan

⁸⁰ Batı’nın Doğu karşındaki büyümesi Doğu Mitingleri’nde atılan sloganlara da yansır: “Batıya medeniyet, Doğuya cehalet neden?”, “Batıya yol-fabrika, Doğuya komando-karakol”, “Batıya imar, Doğuya istismar”, “Milli Gelir: Manisa 2350 TL, Ağrı 500 TL; Aydın 2500 TL, Hakkâri 250 TL; Neden?”. Celal Temel, 1984’ten Önceki 25 Yılda Kürtlerin Silahsız Mücadelesi (İstanbul: İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları, 2015), 212-213.

büyük savaş demektir” (Güngör, 2003, s. 455). Tarihî-edebî bir terim haline gelmesi ise Hz. Muhammed döneminde gerçekleşir. İlk makteller öldürülen önemli kişileri anlatmak için yazılırken daha sonra İmam Ali’nin ve ailesinin ölümleri ana konu haline gelir. En eski maktel Cabir el-Cu’fi’ye aittir. İlk Şii maktel yazarı ise Ebû Mîhnef’tir (s. 455). Kerbelâ katliamı Türkçe edebiyatta da oldukça fazla işlenen bir konudur. Öyle ki Kerbelâ, İmam Hüseyin ve ailesi bir süre sonra mazmun haline gelir. Maktel-i Hüseyin nazım türü Muharrem ayının ilk on günü yapılan toplantılarda okunan şiirler vasıtasıyla gelişir. İlk Türkçe maktel-i Hüseyin Kastamonulu Şâzî’nin *Dâstân-ı Maktel-i Hüseyin* adlı eseridir. En ünlü maktel-i Hüseyin örneği ise Fuzûlî’nin *Hadîkatü’s-sü’edâ* eseridir (Uzun, 2002, s. 274-275). Peki Turgut Uyar gibi seküler yaşam tarzına ve ulusalcı bir geçmişe sahip olan, daha sonra ise kısmen devrimci sola yönelen bir isim neden divanlarda yer alma zorunluluğu olmayan maktel-i Hüseyin türünde bir eser yazma gereği duymuştur? Bu soruya yanıt vermek için Hamid Dabashi’nin (2015) “Kerbelâ kompleksi” kavramı yardımcı olabilir. Dabashi’ye göre İmam Hüseyin tüm devrimci kuşaklar için hem isyanı hem de masumiyeti bünyesinde toplayan devrimci figürün arketipik bir sembolüdür. Böylece İmam Hüseyin “ikonik bir isyan figürü” haline gelir (s. 101-102). İmam Hüseyin’in ikonik bir devrimci figür haline gelmesinde zulme karşı kıyam etmesi oldukça önemlidir çünkü bir yerde zulüm varsa başkaldırı da olmalıdır. Diğer taraftan İmam Hüseyin kıyam etmesine rağmen yenilir ve “zulüm-kıyam-yenilgi” devrimci pratiğin üçgenini oluşturur (s. 106). Bu durumda “Şiilik ve Marksizm-Leninizm Kerbelâ kompleksi aracılığıyla metamorfik hale gelirler” (s. 112). Turgut Uyar da hem klasik bir nazım türü olan maktel-i Hüseyin’i hem de klasik mazmunlar olan İmam Hasan ile Hüseyin’i Kerbelâ kompleksi bağlamında devrimci bir idealin ikonik figürleri olarak yeniden kurgular.

Yedi beyitten oluşan ve gazel nazım biçiminin kafiye şemasına gevşek bir şekilde bağlanan şiir “Susuzluk’a” başlığını taşır. Başlık, Kerbelâ’da İmam Hüseyin’in, ailesinin ve taraftarlarının susuz bırakılarak eziyet görmelerine göndermede bulunur. Susuzluk maktel-i Hüseyin türü için önemli bir semboldür. Fuzûlî de *Hadikatü’s-sü’edâ*’nın birçok beytinde ve nesir bölümlerinde susuzluğa odaklanır: “Kerbelâ çölünün susuzlarını, kum ve belâ seliyle perişan ettin. Ey felek! Şeriatin değerini azaltacağını düşünmedin (...)” (t.y., s. 155). “Susuzluk’a” şiirinde ise Kerbelâ’nın ismi geçmemekle birlikte başlık şiirin başında Kerbelâ hadisesinden bahsedeceğini açıkça söylemektedir. Kerbela hadisesi Hz. Hüseyin’le sınırlı olsa da şair ilk beyitte İmam Hüseyin’in yanı sıra onun gibi mazlum olan kardeşi İmam Hasan’dan da bahsetmeyi ihmal etmez.

sen beni hazırlama sakın sen de bana gel
ölmüş ölü olmuş hüseyne hasana gel

İlk beyitte görebileceğimiz “gel” redifi şiir boyunca devam eder. “Gel” ifadesi Ebû Sâid-i Ebû’l-Hayr’ın “ne olursan ol yine gel” mısraıyla bilinen ve Celâleddîn-i Rûmî’ye atfedilen şiirini anımsatır. Şair beytin ikinci mısraında İmam Hasan ile Hüseyin’in ölümlelerinden bahsederken “ölmüş ölü olmuş” ifadelerini kullanır. Böylece “ölmek” ile “ölü olmak” arasında bir ayrıma gider. Bu durum İmam Hasan ile Hüseyin’in ölümlelerini varoluşsal bir zemine oturtur. Martin Heidegger yaşamın sonlanmasını yani “ölmüşlüğü” “yok olma” olarak adlandırır. Böylece ölüm ve yok olmak arasında ayrıma gider. O halde ölmek yok olmak demektir; ölü olmuş olmak ise Dasein’in ölüme doğru varlık olmasına karşılık gelir çünkü zaten Dasein her zaman ölüme doğru olmaktadır (Dede, 2021, s. 66-67). Emmanuel Levinas ise Heidegger’in bu ayrımını eleştirir. Levinas’a göre Heidegger yalnızca Dasein’in kendi ölümü hakkında konuşmaktadır. Oysa ilk ölüm her zaman başkasının ölümüdür ve ölümle kurulan ilişki ötekinin ölümüne karşı duyulan saygı ve

sorumluluk etrafında şekillenir çünkü ölümlü olan ben bir başkasının ölümünden sorumluyumdur (s. 67). Derrida ise Heidegger ile Levinas'ın görüşlerinin bir sentezini sunar. Dasein'ın sürekli ölüme doğru olduğunu kabul eden Derrida diğer taraftan ötekinin ölümüyle kurulacak ilişkinin de yadsınamayacağını söyler. Derrida bu sentez aracılığıyla “hediye olarak ölüm” anlayışını geliştirir (s. 68-70). Hediye olarak ölümden başkasıyla girilen aşkın bir ilişkiden bahsedilebilir ki bu ilişki sorumluluk ve inanç duygularını besler. *Mysterium tremendum* böyle bir ilişkinin örneğidir. *Mysterium tremendum* kurban töreni sırasında duyulan korku, dehşet ve titremeyi ifade etmek için kullanılır. O halde *mysterium tremendum* başkasının benim için bir hediye olarak ölümüdür. Ölen bir hediye olarak bana ölümü verir (s. 71-72). Burada verme edimi iyiliğe tekabül eder çünkü “[h]ediyeyi veren ile alan arasındaki orantısızlık ve verilen hediyeğin ölüm olmasından dolayı hiçbir biçimde geri verilemeyecek tek yönlü bir hediye olması, verme edimini ön plana çıkarır” (s. 71). Bu bir nevi “sonsuz sevgi[nin]” hediyesidir (s. 72). Bu durumda İmam Hasan ile Hüseyin'in “ölü olmuş” olması kendi Dasein'ı ile ilgilidir. Diğer taraftan “ölmüş” olmaları insanlığa bir hediye olarak kendilerini kurban ettiklerini gösterir. Bu hediye ile birlikte onlar sonsuz sevginin ve iyiliğin sembollerine dönüşürler. Böylece şair klasik mazmunlardan olan İmam Hasan ve Hüseyin'i varoluşçu felsefe bağlamında yeniden kurgular. Bir sonraki beyitte ise varoluşçuluk yerini mesihanik bir söyleme bırakır. Böylece ezilen mistisizminin bir örneği sunulur.

elleri koku dağıtırdı nasıl bir koku
suya gel kana gel bir yeni hasana gel

İkinci beytin ilk mısraında geçen koku mazmunu klasik şiirde kullanılış şekilleri bakımından üçe ayrılır: “1.Tabiat unsurları kullanılarak ortaya çıkan kokular: Rüzgâr, toprak, su vb. 2.Sevgilinin güzellik unsurlarının bizzat koku kaynağı olması: Saç, ben, dudak, ayva tüyleri vb. 3.Soyut bir kavramın etki derecesini ortaya koymak

üzere onlara yüklenen anlamlar: Sevgi, korku, vefa, iyilik, aşk, cömertlik vb.”

(Turan, 2019, s. 252). Örneğin Şeyhî bir beytinde iyilik yapanların kokularının ilelebet kalacağını söyler. Ahmedî vatan sevgisinin kokusundan, Ahmed Paşa vefa kokusundan, Ahmed-i Dâî adaletin kokusundan bahseder (s. 266-267). O halde beyitte geçen İmam Hasan’ın dağıttığı kokunun da iyilik kokusu olduğu söylenebilir. Fuzûlî de *Hadikatü’s-sü’edâ*’da İmam Hasan ile Hüseyin’i bir dergâha benzeterek onlardan can kokusu geldiğini söyler (t.y., s. 81-82).⁸¹ Beytin ikinci mısraında su ve kan mazmunları Kerbelâ’daki susuzluğa ve katliama işaret eder. “[B]ir yeni Hasan’a gel” çağrısı ise şiire “Münacat” şiirinde olduğu gibi mesihçi/mehdici bir hava verir. İmam Hasan iyiliğin, mazlumlüğün ve belki de bir anlamda pasif direnişin ölümsüz ruhu olarak her yeni insanda ve direnen, isyan eden toplumlarda ortaya çıkmaktadır. İmam Hasan’ın mesihanik niteliği şiire egemen olan devrimci söyleyişle de örtüşür. Mesihanizm ile ezilenler arasındaki ilişkiye modern zamanlarda dikkat çeken ilk isim Walter Benjamin’dir. Gershom Scholem onun mesihanizm ile devrimcilik arasında kurduğu ilişkiyi şöyle anlatır: “Devrim mesihçi bir kimliğe büründüğünden, sürekliliğe yönelemez artık. Öte yandan öylece durup Mesih beklemek değildir mesele. Mesih ancak ezilenlerin, şimdiden ıstırap çekenlerin iradesinde, eyleminde ya da Benjamin’e göre sınıf mücadelelerinde vuku bulabilir.” (akt. Okuyan, 2020: 107) Benjamin için “(...) proletarya ile mesihin bir farkı yoktur. Her ikisi de tarihe dur diyecek bir iradeyi temsil eder onun için. Her ikisi de mağlupların sesidir, beklentisidir” (akt. Anlı, 2014: 32). Benjamin mesihçilik ile Marksist ideoloji arasında bir çelişki görmediği için bunlardan bir sentez kurmaya çalışmaz (s. 32). Aksine mesihçiliği ve Marksizm’i birer değişke olarak kullanır. Mesihçiliği bir düşünce biçimi olarak ele alan Benjamin bu düşüncenin altında yatan kurtuluş

⁸¹ Ey hoş ol der-gâh-ı arş-âsâ-yı âlî-kadr kim/Hâk-i pâkinden meşâmm-ı cân alur bihişt/Habbezâ ol merkad-i şeref ki hâk-i pâkinün/Teşne-i cüllâb-ı vaslıdür leb-i cûy-i bihişt.

felsefesinin Marksizm'deki proletarya bilinciyle yer deşiştirmeli olarak kullanılabileceğini ve bu düşüncelerin kolayca birbirleri yerine ikame edilebileceğini gösterir. Şairin İmam Hasan'ı algılayış şekli de Benjamin'in mesiyaniik fikirleriyle paralellik gösterir. İmam Hasan ve Hüseyin ezilenlerin varlığında yeniden vücut bulur. O halde ezilenler “her gün”, “her sene” yani her zaman iyilik yolunu tuttıkları için ölen İmam Hasan ve Hüseyin'in temsil ettiğı iyilik, doğruluk yoluna çağırın “gel” çağrısına uyarak bu yola katılmalıdır.

o öldü çünkü bir gülü tutmuştu bilmeden
sen istersen her gün gel her sene gel

Üçüncü beyitte gül iyiliğın sembolü olarak kullanılır. Klasik şiirde gülün aynı zamanda İmam Hasan için kullanıldığı da bilinmektedir (Bayram, 2007, s. 212). İmam Hasan bir gülü yani iyilik ve doğruluk yolunu tuttuğı için ölmüştür. Şair “sen istersen her gün gel her sene gel” diyerek halkı İmam Hasan'ın doğruluk ve iyilik yoluna çağırmaktadır. Bu yolun sonunda ulaşılacak olan sınıfsız toplum beyaz mazmunuyla ifade edilecektir.

gel beyazlıkları elle türlü kokuları biç
günler karardığında davran hep sana gel

Dördüncü beyitte beyaz mazmununun kullanıldığını görürüz. Beyaz saflığın ve masumiyetin sembolüdür. Klasik şiirde de beyaz renk olumlu çağrışımlar içerir. Beyaz genellikle sabaha, bayrama, bayram kıyafetlerine ve sevgilinin yüzüne benzetilerek kullanılır. Nedîm yazdığı bir kasidede bayram günü zengin yoksul ayrımı olmaksızın herkesin beyaz giydiğinden bahseder (Öntürk, 2017, 978). Aynı zamanda kefen de hacıların kıyafetleri de beyazdır. Bu bakımdan beyazın sınıflar arası farkları ortadan kaldırdığı söylenebilir. Bu da şiirin devrimci temasına uygundur. İlk mısrada yer alan beyaza karşı ikinci mısrada karanlık kelimesinin geçmesi nur-zulmet karşıtlığının bir örneğini oluşturur. Bu durumda ab-ı hayat

mazmunu da devreye girer çünkü ab-ı hayat zulmet âleminde bulunur ve ölümsüzlüğe işaret eder (Pala, 2016, s. 3). O halde söz konusu karşıtlık üzerinden İmam Hasan ve Hüseyin’de somutlaşan değerlerin ölümsüzlüğüne göndermede bulunulduğu söylenebilir. Ezilenlerin birinci önceliği de söz konusu değerlerin ölümsüzlüğünü ispatlayacak olan devrim için kendilerini hazırlamak olmalıdır.

ne yap yap hazırla kendini anladın mı
ne yap yap meselâ ısıtıp dökündüğün sularla bile bana gel

Beşinci beytin ilk mısraı halka devrimci mücadeleye hazırlanması için bir çağrıdır.

Isınan sular hem Kerbelâ’daki sıcak havaya ve bu sıcak havanın ısıttığı Fırat sularına hem de güneş ve ateş mazmunlarına bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Klasik şiirde âşık aşkı ve sevgilinin hasreti sebebiyle ateşler içinde yanmaktadır. Bu durumda su mazmunu devreye girer. Âşık gönlünün ateşini söndürebilmek için gözyaşı döker (s. 41). Söz konusu beyit ise şöyle yorumlanabilir: İmam Hüseyin’in aşkı ile yanan ezilenler hem İmam Hüseyin’in susuzluğunu gidermek hem de ateşlerini söndürmek için gözyaşı dökerler fakat aşk ateşi o kadar harlıdır ki su ateşi söndüreceği yerde ateş suyu ısıtır. Aynı zamanda güneş ateşten oluşmaktadır ve bütün gezegenlerin sultanıdır (s. 176). Güneş nasıl sultansa İmam Hasan ve Hüseyin de ezilen halkların mücadelesinin sultanlarıdır. O halde ezilen halklar İmam Hasan ve Hüseyin’in temsil ettiği mücadeleyi sadece anmamalı, aynı zamanda onların yolunu benimsemelidir. Böylece İmam Hasan ve Hüseyin bedenen ölmüş fakat ruhen -yani bir hayalet olarak- ölmemiş olacaklardır.

hatırlanmış bir gül ben de hatırlarım kolaydır
ölmüş mü ölmemiş mi hüseyne hasana gel

Altıncı beytin ilk mısraında şair bir gülü yani İmam Hasan ve Hüseyin’i

hatırlamanın, anmanın yeterli olmadığını vurgular çünkü hatırlamak, anmak kolaydır, bunu herkes yapabilir. Oysa zor olan onların yolundan gitmektir. Bu yüzden şair yine

“gel” çağrısında bulunur. Ayrıca ikinci mısra da yer alan “ölmüş mü ölmemiş mi” ifadesi söz konusu beyti hayaletimsiliğe yaklaştırır. Şair, İmam Hasan ve Hüseyin’in ölüp ölmediği konusunda kararsızdır. Bu durumda onlar ne ölü ne hayatta olan hayaletlerdir. Marksizm’in hayaleti bu kez mesihanik ve heterodoks bir tonda yeniden görünür ki hem Marksizm’in hem de İmam Hasan ile Hüseyin’in hayaletimsiliği bir sonraki beyitte ölmeyi ve dirilmeyi beraberinde getirecektir çünkü İmam Hasan ve Hüseyin ölse de insanlığın bitip tükenmez mücadelelerinin bilincinde yeniden dirileceklerdir.

hüseyin de öldü ölür hasan da öldü ölür
ölen ve dirilen o bitmez insana gel

Yedinci beyitte şair İmam Hasan ile Hüseyin için “öldü ölür” ifadesini kullanır. Bu ifade hem elden bir şey gelmez hem de geçmişte öldüler ve geniş zamanda da ölmeye devam edecekler anlamlarını taşır. Böylece İmam Hasan ve Hüseyin’in mesihanik hayaletimsiliği devam edecek ve onlar her insanda yeniden dirilecek, her yenilgide yeniden öleceklerdir. Eğer beyti elden bir şey gelmez anlamında okursak şu sonuca varırız: İmam Hasan ve Hüseyin ölmüştür bunun için elimizden bir şey gelmez fakat elimizden gelen bir şey varsa o da onların temsil ettiği değerlerin her yeni mücadelede yeniden dirildiğini idrak etmektir. Her iki olasılıkta da İmam Hasan ve Hüseyin’in devrimci potansiyellerine vurgu yapılır.

4.6 Kasidenin hayaleti: Nedîm’in Sâdâbâd övgüsüne bir karşı-nazire olarak
“Sâdâbâd’a Kaside”

Kelime olarak “kastetmek, niyet etmek” anlamlarına gelen kaside, tahmini 5. yüzyılda Arap edebiyatında ortaya çıkan bir nazım biçimidir. Kasidelerin ilk örneklerine “muallakat” adı verilen yedi şiirde rastlanır. İslâm öncesi Arap toplumunda panayırlarda okunan ve beğenilen şiirlerin Kâbe duvarına asılması

sebebiyle bu şiirlere muallakat denilmiştir. İlk kasideler Arap toplumunun bedevi yaşam tarzının izlerini taşıırken 18. yüzyılda Abbasi dönemi ile birlikte kaside yavaş yavaş klasik biçimini almaya ve yerleşik medeniyetin izlerini taşımaya başlar. Bu dönemin kasidelerindeki nesip bölümlerinde şaraptan ve bedensel hazlardan bahsedilir; çöl ile ilgili unsurlar yerlerini bağ, bahçe tasvirlerine bırakır. İran edebiyatı ile birlikte kaside önemli bir nazım biçimi haline gelir. Sâmânîoğulları Devleti'nin çöküşünden sonra Gazneli Mahmud etrafında şekillenen edebî çevre ise kasideye asıl şeklini verir. Bu dönemin önemli şairlerinden olan Unsurî, Gazneli Mahmud'un cesaretini, savaşlarda gösterdiği başarıları anlatmak için kasideler yazar ve kaside yazmak hem bir meslek hem de geçim kaynağı haline gelir. Böylece kaside; sultanların başarılarını, cömertliklerini, yiğitliklerini, cesaretlerini, zekasını ve bilgeliğini anlatmak için kullanılan bir nazım biçimine dönüşür. Kaside nazım biçimi Türkçe edebiyata Fars edebiyatı etkisiyle dahil olur. Şeyhî, Ahmedî, Atâyî gibi şairler kasideler yazsalar da şuara tezkirecileri bu kasideleri beğenmedikleri için ilk kaside şairini Ahmed Paşa olarak sunarlar. Kaside nazım biçiminin en özgün örneklerini veren şair ise Nefî olur (Çavuşoğlu, 2011, s. 17-19).

Tanzimat dönemiyle birlikte şahıslar için değil fakat Nâmık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi"nde görülebileceği gibi farklı değerler için övgü şiirleri yazılmaya devam eder. İlerleyen dönemlerde Batılı biçimlerin şiirlerde tercih edilmesi sebebiyle diğer klasik nazım biçimleri gibi gözden düşse de Cumhuriyet dönemi şairlerinden Attilâ İlhan 1960'lı yıllarda yayımladığı "Osmanlı Kasidesi", "Kar Kasidesi", "Cehennem Kasidesi" gibi şiirleriyle ön plana çıkar. Turgut Uyar da tertip ettiği *Divan*'da kaside biçiminde bir şiire yer verir. Andrews'a göre Cumhuriyet döneminde bir şiire "kaside" ismini vermek oldukça ilginçtir çünkü kaside nazım biçimi net bir Osmanlı göstergesidir. Aynı zamanda kaside, despot bir

hükümdara boyun eğmeyi ve ondan iltifat, taltif görmeyi sembolize eder” (2006, s. 269): “Eski şiir geleneğinde kaside, iktidar kaynaklarıyla ima edilen bir diyalogun parçasıydı: Ekonomik mübadelenin hem bir ifadesi hem de nesnesiydi” (s. 285). Turgut Uyar ise *Divan*’da yer alan diğer şiirlerinde olduğu gibi “Sâdâbâd’a Kaside” şiirinde de kasidenin imlediği tüm olumsuz çağrışımları kasidesini halka sunarak olumluya çevirir. Devlet/halk, ezen/ezilen, zengin/yoksul karşıtlığını görünür kılmak için söz konusu karşıtlıkların zirve noktasını temsil eden Lale Devri’ni kasidesinin konusu olarak seçer.

Tarihçi Ahmed Refik tarafından III. Ahmed’in ve sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın 1718-1730 arasındaki zevk ve sefahat dönemini tanımlamak için kullanılan “Lale Devri” Mufassal Osmanlı Tarihi (1971) adlı çalışmada şöyle anlatılır:

Damat İbrahim Paşa. İstanbul’un en güzel yerlerinden biri olan Kâğıthane’de hükümdar için Saadâbâd adlı güzel bir köşk inşa ettirdi. (...) Köşkün etrafı lâle bahçeleriyle çevrildi. (...) Hükümdar ve yakınları ilkbahardan itibaren ekseriya sonbahar ortalarına kadar burada türlü eğlenceler, musiki ve raks alemleri, muhteşem ziyafetler ve mehtap safaları ile meşgul olurlardı. Sarayın hali yavaş yavaş halka da sirayet ediyor, lâle merakı ile birlikte zevk ve eğlence iptilâsı da yayılıyordu. (s. 2437)

Bu dönemde Sâdâbâd ile Baruthane arasına birçok köşk ve kasır inşa edilmesine rağmen halk ağır vergiler, pahalılık, yoksulluk ve kıtlık altında ezilmektedir (Kara, 2021, s. 20). Lale Devri’nde iktidar ile halk arasında görülen bu derin uçurum Turgut Uyar’ın şiirini halkçı bir söylemle inşa etmesini şüphesiz kolaylaştırır. Aynı zamanda “Sâdâbâd’a Kaside” gazelleri, kasideleri ve şarkıları ile Lale Devri’nin övgüsünü yapan dönemin şairi Nedîm’e bir nazire olarak da okunabilir.

On sekiz beyitten oluşan şiirin ilk altı beyti “tanıdı” redifini taşır ve kasidelerin nesip bölümüne karşılık gelecek şekilde bir bahar tasviri sunar. Yedinci beyitle birlikte redif değişir ve “tanıdı” redifinin yerini “kanadı” redifi alır. Böylece

nesip bölümünden methiye bölümüne geçilir. Yedinci beytin şiirdeki işlevi nesip bölümünden methiye bölümüne geçişi sağlamasıdır. Nesip ve methiye bölümleri şiiri geleneğe yaklaştırsa da beyit sayısı ve gazel nazım biçiminin kafiye şemasından sık sık uzaklaşması sebebiyle şiirin gelenekten ayrıldığı söylenebilir. Bu ayrılığa rağmen şiirin ilk beyti bahar, lale ve gül mazmunlarını içerdiği için klasik bir nesip bölümü özelliği gösterir.

hazır bulunanların hepsi bahar mevsimini tanıdı
lâle uzun boylu nazdan, gül kendi ismini tanıdı

İlk beyitte bahar tasvirine uygun bir şekilde lale ve gül mazmunları kullanılır. Klasik şiirde çiçeklerin sultanı olarak sunulan gül Lale Devri ile birlikte saltanatını laleye kaptırır ve ilk defa ötekileştirilir. Bu durumda Lale iktidarı, gül ise halkı temsil eder. Gülün kendi ismini tanıması ise bir bilinçlenme örneği olarak okunabilir. Böylece halk, iktidara sürekli “Kalû belâ” dediğini pişmanlıkla hatırlar.

su güneye yöneldi hazdan, çiçekle birlik aktılar
hazır bulunanlar pişmanlıkla kalubelâsını tanıdı

İkinci beyitte kalû belâ mazmununun kullanıldığını görürüz. Daha önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi bezm-i elestte Allah’ın “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” sorusuna ruhlar “Kalû belâ “Evet, Sen bizim Rabbimizsin”” şeklinde yanıt verirler (Pala, 2016, s. 72). Şiirde bezm-i elest saltanat; Allah sultan; ruhlar ise halk olarak yeniden kodlanır. Ayrıca geleneksel inanışa göre sultan Allah’ın yeryüzündeki gölgesidir. Halkın sultanı Tanrılaştırarak sultan ne yaparsa yapsın kabul etmesi, “evet” demesi eleştirilir. Bu zevk sefa ortamının kurulmasının da yoksulluğun, kıtlığın ve pahalılığın da sorumlusu halktır çünkü ne olursa olsun isyan etmek yerine sultanı onaylamışlardır. İktidarı onaylamayanlar ise baharı nisan olarak yaşayacaklar ve Lenin’in Nisan tezlerinin yarattığı umutla büyük bir devrim gerçekleştireceklerdir.

bahar nisan olarak geldi, gönderi renk renk dolu
umut öylece umutsuzluk biçimindeki hasmını tanıdı

Üçüncü beyitte baharın Nisan olarak geldiği ifade edilir. Bahar ile Nisan arasında klasik anlamda uygunluk olduğu söylenebilir de Nisan'dan kastedilenin Vladimir İlyiç Lenin'in Nisan'da Rusya'ya dönmesi ve Nisan tezlerini yayımlaması olduğu da düşünülebilir. Lenin Nisan Tezleri'nde sosyalist devrim çağrısında bulunarak bütün iktidarın Sovyetlere verilmesini ister (Carr, 2013, s. 49-50). Bu çağrısının sonucu olarak saflar belirginleşmiş herkes -şiirdeki ifadesiyle- hasmını tanımıştır. Bu yüzden beyitteki umudun devrimcileri, umutsuzluğun ise karşı-devrimcileri temsil ettiği söylenebilir. Devrimciler ve karşı devrimciler arasındaki savaşın sonunda “yakınmalar” bitecek ve herkes devrime saygı duyacaktır.

yakınmalar bitti, el pençe divan durdular gelişen şeye
aşklar aşkları, otlar otları yani ki herkes hısmını tanıdı

Dördüncü beyitte geçen “el pençe divan durmak” bezm-i eleste ruhların Allah karşısındaki konumunu çağrışırsa da söz konusu ifade halkın devrime olan saygısının bir işareti olarak da okunabilir çünkü beyitte bütün yakınmaların bittiğinden bahsedilir. Aşklar, otlar ve hısımlar ise devrimin, birlikteliğin, yoldaşlığın sembolüdür. Birlikteliği, yoldaşlığı sağlayan ve devrimi gerçekleştiren de aklı herkesten çok olan bahardır.

kimin aklı bir bahardan daha çok olabilir sorarım
o yeşili ve pembeyi birlikte görünce resmini tanıdı

Beşinci beyitte baharın aklından kastın -bir önceki iki beyit de göz önüne alınırsa- yine Lenin olması kuvvetle muhtemeldir. Beytin ikinci mısraında yeşil ve pembe mazmunları geçmektedir. Lale Devri bağlamında yeşil baharı, mesire yerlerini; pembe ise erguvan ağaçlarını temsil eder. Lale Devri boyunca “[e]rguvan ağaçlarının gölgeleri altında “meclis-i uşşak”lar kurulmuş, “sur-ı bahar”lar, saz fasılları ve gün boyu eğlenceler düzenlenmiştir” (Bilgicioğlu, 2008, s. 380). Diğer taraftan şiirin bağlamını dikkate alırsak pembenin *Komünist Manifesto*'nun simgesi olduğunu

söyleyebiliriz çünkü Türkiye’de “komünist” kelimesinin yasak olduğu dönemlerde SOL Yayınları tarafından yayımlanan *Komünist Manifesto* kapak renginden dolayı “pembe kitap” olarak anılmıştır (Acarer, 2016). Aynı zamanda *Kapital*’in SOL Yayınları’ndan çıkan ilk baskısının kapak rengi de yeşildir. O halde şöyle bir çözümlemeye bulunabiliriz: Aklı herkesten çok olan bahar (Lenin), yeşili (Kapital) ve pembeyi (Komünist Manifesto) görerek kendi resmini (devrimci ideolojisini, bir anlamda Leninizm’i) tanımıştır. Dünyanın başka bir bölgesinde halk kendi baharını yaratırken, İstanbul’da bahar çaresizlik içinde geçmektedir.

İstanbul’un öyledir baharı, çaresiz alkış tuttular
ten uyandı, herkes kendi olan cismini tanıdı

Altıncı beyitte yeniden Lale Devri’ne dönüş yapılır. Diğer üç beyitte anlatılan devrim baharının aksine İstanbul’un baharı iktidar sahiplerinin ve zenginlerin zevk, sefa, eğlence dönemidir. Halk ise elinden bir şey gelmediği için yüksek harcamalara rağmen iktidara alkış tutmaya devam eder. İkinci mısradaki geçen tenin uyanması ve herkesin cismini tanınması yine bezm-i eleste, insanın ete kemiğe büründürülüp dünyaya gönderilmesine gönderme gibi dursa da aslolan baharda dirilen tabiat gibi yoksul halkın sonunda uyanması, kendi cismini yani halini, sınıfını tanınması ve Patrona Halil’in etrafında toplanarak isyan etmesidir. Patrona Halil örneği üzerinden temsil edilen sınıf savaşı acı ve kanlı olacaktır.

sahici mi o elinde tuttuğun kartal kanadı
sen tuttun acıdan benim elleri kanadı

Sekizinci beyitte kartal mazmunu kullanılır. Klasik şiirde kartal hem hakimiyet hem de himmet sembolüdür. Hayrı hâkim kılmaya çalışan kartal ile şerri hâkim kılmaya çalışan kartal arasında kozmik bir mücadele baş gösterir (Güngör, 2016, s. 75).

Kartalın mazmunun bu niteliği sınıf mücadelesi ile birlikte okunabilir. “Kanadı” redifi ise bu mücadelenin acı ve kanlı olacağının delilidir. Mücadele ne kadar acı ve

kanlı olsa da şair bu mücadeleden geri atmayacak, iliklenmeyen düğmeleriyle isyan edecektir.

hazır bulunanların hepsi evet dediler el bağladılar
benim hepsinin üstünde iliklenmeyen düğmelerim kanadı

On beşinci beyitte yeniden kalû belâ sahnesine dönülür. Bütün ruhların Allah’a “evet” demesine rağmen şairin düğmeleri açıktır. İliklenmemiş düğmeler başkaldırıyı simgeler. Şair ne Tanrı’ya ne de iktidara boyun eğmektedir. Bu durum da zulüm görmesine sebep olur. Böylece iliklenmeyen düğmeleri kanar. Nedîm’in divanında yer alan bir beyitte de düğme ve kan ilişkisine değinilir (Batislam, 2007, s. 273).⁸² İliklenmeyen düğmelerle sembolize edilen isyan bezm-i elestin kutsiyetini dünyevileştirir. Bezm-i elest ve bezm-i elestin gerçekleştiği cennet, yaratılma ânının bir anısı olmaktan çıkar. Bahar artık ulaşılması imkânsız bir anı olmayacak ve sınıfsız toplumu temsil edecek şekilde İstanbul’da da Muş’ta da aynı yaşanacaktır.

Bahar hep bir anı sanılır nerde olsa gerçektir aslında
İstanbul mesirelerinde ve Muş’ta aynıdır tadı

On sekizinci beyitte baharın bir anı sanıldığından bahsedilir. Geleneksel İslâm anlayışına göre ilk yaratılan insanlar Hz. Âdem ile Hz. Havva cennettir. Yasak olan ağaca yaklaştıkları için cennetten çıkartılarak dünyaya gönderilirler. Bu durumda cennet insan için uzak bir anı olarak kalır. Şaire göre ise cennet uzak bir anı değildir. Baharın (cennetin) nerede olsa gerçek olması cennetin -yani sınıfsız bir barış toplumunun- yeryüzünde de kurulabileceğini işaret eder. Beytin ikinci mısraında İstanbul ve Muş’un birlikte kullanıldığını görürüz. Andrews İstanbul’un bir iktidar merkezi olarak Osmanlı’nın iç mekânı olduğunu, İstanbul dışındaki taşranın zevk, sefa, eğlencelerden ve bu gibi fırsatlardan yoksun olduğunu yazar (2018, s. 187). Şairin amacı İstanbul’un iktidarını elinden almaktır. Sonuç olarak

⁸² Güşâd et tûgmemi pirâhenim aç sînemi yokla/Hele gör neylemişdir bana şemşîr-i nigâhın gel

bahar (cennet) İstanbul'da da Muş'ta da aynı kimliksizliğiyle ve sınıfsızlığıyla yaşanabilir.

4.7 Fahriyenin hayaleti: Hayaletimsi bir mürekkeple yazılan şiirlere övgü olarak “Bomboş Bir Sayfa’ya Fahriye”

“Övünme, büyüklenme, şöhret, erdem” anlamlarına gelen “fahr” kökünden türetilen Fahriye “genellikle kasidede, bazen de gazel ve mesnevi gibi türlerde şairin kendini övdüğü, felekten yakındığı, durumunu kaside sunduğu kişiye ilettiği, yardım dilediği, zaman zaman da yardım dilerken memduhunu övdüğü bölümün adıdır” (İsen, 2002, s. 10). Fahriye ilk defa Arap edebiyatında kasideyi oluşturan temel bölümlerden biri olarak ortaya çıkar. Arap edebiyatında fahriye yazan kişi kendisi, ailesi, kabilesi ve selefi ile övünür, bunlara cesaret ve cömertlik gibi nitelikler yükler (s. 11). İran edebiyatında ise fahriye terimine rastlanmamaktadır (s. 12). Buna rağmen Michael Glünz “hasb-ı hal” kelimesinin de fahriyenin anlamını karşıladığını ileri sürerek fahriyenin İran edebiyatındaki methiye kasidelerinin temel unsurlarından biri olduğunu iddia eder. Glünz’e göre methiye kasidelerinin fahriye bölümünde şair memduhunu yeterince övemediğini bildirir (aktaran İsen, 2002, s. 12-13). Türkçe edebiyatta ise fahriye ilk olarak 14. yüzyılda ortaya çıkar. Fahriye, Türkçe edebiyatta da kasidenin temel unsurlarından biri olarak görülür. Fahriye türünde ilk örnekleri veren şairler arasında Nesimî, Hoca Dehhânî, Ahmed-i Dâî, Kemal Ümmî ve İbrahim Beg’in isimleri sayılabilir. Fahriye bölümünde şair kendi şairliğini ve yeteneğini başkalarıyla kıyaslayarak överken “aynı zamanda memduhunu da dolaylı yoldan yüceltmektedir” (İsen, 2002, s. 13-14). Kısacası fahriyenin temel özelliği şairin şairlik yeteneğini eseri üzerinden övmesi, yüceltmesidir.

Turgut Uyar'ın modern bir fahriye örneği olan “Bomboş Bir Sayfa’ya Fahriye” şiirinde ise fahriyenin değinilen niteliklerinin tam tersi bir durum söz konusudur. Şair eserin henüz başlığında bir boşluğa, eserinin yok-varlığına övgüde bulunacağını söyler. Şair eserin sonuna geldiğinde büyük bir ikileme karşı karşıya kalır: Övgü kime yapılacaktır? Şair kendisini övemez çünkü eserini hayaletlerle birlikte yazmıştır ve eserinin üzerindeki tüm yetkesini kaybetmiştir. Diğer taraftan hayaletlere karşı yazmıştır ve böylece eserinin üzerine “Turgut Uyar” diye yazma hakkını kazanmıştır. O halde ortada iyelik eksiz bir mülk -çünkü mülk bir sahibi olmasa bile mevcudiyetini muhafaza eder fakat mülkiyet iyelik ekli bir mülkü, sahipliği ifade eder- durmaktadır. Bunu en iyi tanımlayacak ifade şudur: “*Divan*, Turgut Uyar'ın eseri[Ø]” Böyle bir ifadenin sonuna üç nokta (...) getirilmesi zorunludur çünkü herhangi bir bildirme ekine sahip değildir. Öncelikle açtığım paranteze koyulacak üç nokta tüm anlam olanaklarını bünyesinde barındırır: eseri[dir], eseri [değildir], eseri [değil veya dir], eseri [dir veya değil], eseri [dir ve değildir]... Bunun yanı sıra parantezin içine üç nokta koymak hem metinden bir şeylerin çıkartıldığını, eksiltildiğini, aslında her an geri dönebilecek olanı, her an o üç noktaya eklenebilecek olanı diğer bir deyişle hayaleti temsil ederken aynı zamanda metne yapılmış bir müdahaleyi, metnin dokunulmuşluğunu diğer bir deyişle yazarı ifade eder. İşte hayaletin Turgut Uyar'ın eserinde açtığı gedik budur. Turgut Uyar’a ait olmayan, ama aynı zamanda Turgut Uyar’dan başka hiç kimseye de ait olamayacak olan bir eser: Ne o ne o olan ama aynı zamanda hem o hem de o olan şeyin tekinsiz hayaleti. Şair bilmektedir ki üzerinde bu kadar hayaletin gezindiği bir eser ancak hayaletimsi bir mürekkeple, yazarken silen ve sildiği yere yazan bir mürekkeple yazılabilir. O halde eserin sonuna gelen şairin elinde kalan bomboş bir

sayfadan başka bir şey değildir. İlk beyitte şair bu boş sayfaya her şeyi yazdığını iddia etse de boşluğa yazmaktan kurtulamayacaktır.

bu sayfaya her şeyi yazdım her şeyi söyledim
kırmızı kiremitleri evcil domuzları bir bir elledim

İlk beytin ilk mısraında şair “bu sayfaya” her şeyi yazıp söylediğini belirtir oysa şiirin başlığında sayfanın bomboş olduğunu ifade etmiştir. Tüm eser bir yok-varlığa dönüştüğüne göre şair henüz hiçbir şey söylememiştir ve bu sayfaya her şeyi yazıp söyledim dediğinde bile aslında hala bir şey söylememekte bir boşluğa konuşmakta/yazmaktadır. Beytin ikinci mısraında kırmızı kiremitleri ve evcil domuzları ellediğinden bahseder. Kiremit mazmunu Muhyiddin İbn’ül Arabî’nin tuğla hikayesini akla getirir. İbn’ül Arabî *Fütuhât* adlı eserinde bir rüyasını şöyle anlatır:

599 yılında Mekke’de idim. Rüyamda Kâbe’nin altın ve gümüş tuğlalardan oluştuğunu gördüm. İnşası bitmiş, her yanı tamamlanmıştı. Ona baktım ve güzelliğine hayran kaldım. Ama Yemen ve Şam rükünleri arasındaki köşeye doğru döndüğümde gördüm ki daha ziyade Şam rüknüne yakın olan bir yerde, duvardaki iki tuğla sırasında birer tuğla eksikti. Üstteki tuğla sırasında altın bir tuğlanın, alttakindeyse gümüş bir tuğlanın yeri boştu. Sonra benim bu iki tuğlanın yerini doldurduğumu gördüm. Ben o iki tuğlaydım. Bu tuğlalarla duvar bitmiş ve Kâbe tamamlanmıştı. Ayaktaydım ve Kâbe’ye bakıyordum, ayakta olduğumun da şuurundaydım. Ama aynı zamanda benim bu iki tuğla olduğumu ve bu iki tuğlanın ben olduğumu hiç şüphesiz biliyordum. Sonra uyandım ve Allah’a hamd ettim. Bu rüyayı tabir ederek şöyle söyledim: Ben kendi cinsimde “izleyenler” arasındayım, tıpkı Hz. Peygamber’in enbiya arasında olduğu gibi. Ve belki de Allah beni velâyetin hâtemi kıldı. (aktaran Tek, 2005, s. 116)

Görüldüğü gibi geçmişin tuğlaları İbn’ül Arabî’nin tuğlalarına (kendisine veya eserine) yer açmıştır. Bu sahne ilk bölümde T.S. Eliot üzerinden değindiğim geleneği oluşturan geçmiş eserlerin yeni eserlere yer açmasını anımsatır. Geleneğin hayaleti bir muris olarak mirasçısına mirasını temsil etmesi için sürekli yer açar. Hikâyede İbn’ül Arabî velayetin mührü olur. Velayet verilen kişi vekildir ve vekil temsil edicidir (Ceylan, 2003, s. 92). Geleneğin hayaletini temsil eder. Turgut Uyar da

kırmızı kiremitlere elleyerek, edebiyat denilen o büyük çatıya -kendisi için yer açılan bir mirasçı olarak- bir kiremit daha ekleyerek geleneğin hayaletinin temsilcisi haline gelir.

Beyitte geçen domuz mazmunu ise klasik şiirde ağıyar yani öteki için kullanılır. Bilindiği üzere hem Musevilik'te hem de İslâmiyet'te domuz “murdar” sayılmaktadır.⁸³ Julia Kristeva'ya göre domuz gibi hayvanların murdar sayılmalarının sebebi “Öldürmeyeceksin!” emriyle kurulan insan/Tanrı karşıtlığıdır. İnsan/Tanrı karşıtlığı insanın etoburları yemesini engeller. Bu yüzden yenebilecek hayvanlar yalnızca geviş getiren otoburlardır. Diğer taraftan hepçil canlılar vardır ki bunlar da ikili karşıtlığı geçersiz kılan bir karışım sundukları için murdar olarak adlandırılırlar. Bu yasaklarla birlikte insan/Tanrı karşıtlığı zamanla bitkisel/hayvansal, et/kan karşıtlığına dönüşür. Bitkisel olan ve et insana sunulmuşken; hayvansal olan ve kan Tanrı'ya aittir. Bu ikili karşıtlıklara uymayan her şey murdardır ki bu ikili karşıtlıkların en büyüğü de yaşam/ölümdür (2018, s. 123-124). Bu yorumdan ilerlersek domuzun murdar olarak ölümü simgelediğini söyleyebiliriz. Klasik şiirde ağıyarın domuzla ilişkilendirilmesi aynı zamanda ötekinin ölümle işaretlenmesidir. Bu durum geleneğin murdar sayılmasına ve ölümle işaretlenmesine oldukça benzer. Şair ise murdar kabul edilen bu hayvanı (geleneği) evcilleştirir. Evcilleştirmenin diğer bir adının ehlileştirmek olduğu ve beyit kelimesinin kökeni olan “beyt” kelimesinin ev anlamına geldiği birlikte düşünüldüğünde şairin domuzu (geleneğin hayaleti) şiirdeki beytine (evine) davet

⁸³ Domuz çatal ve yarık tırnaklıdır, ama geviş getirmez. Sizin için kirli sayılır. Bu hayvanların etini yemeyecek, leşine dokunmayacaksınız, sizin için kirlidir (Levililer 11/7-8). Bkz. “Levililer 11,” İncil-Tevrat-Zebur Kutsal Kitap, erişim tarihi 14 Nisan, 2022. <https://incil.info/kitap/levililer/11> Domuz çatal tırnaklıdır, ama geviş getirmez. Sizin için kirli sayılır. Bu hayvanların etini yemeyecek, leşine dokunmayacaksınız (Yasa'nın Tekrarı 14/8). Bkz. “Yasa'nın Tekrarı 11,” İncil-Tevrat-Zebur Kutsal Kitap, erişim tarihi 14 Nisan, 2022. <https://incil.info/arama/Yasanin+Tekrari+14> Allah size ölüyü, kanı, domuz etini, bir de Allah'tan başkası için kesileni yasakladı (Bakara/173).

ederek ehlileştirdiği ve şairin ehl-i beytinin diğer bir ifadeyle evinde, yakınında bulunanların geleneğin hayaleti olduğu söylenebilir. Şair “bitmez bir uzun hava” gibi geçmişten şimdiye uzanan geleneğin hayaletinin eski üslubunu kendince yenileyecektir.

bitmez bir uzun hava sanrısı verdiler bana
o eski havayı aldım kendimce tazeledim

İkinci beytin ilk mısraında “bitmez bir uzun hava” benzetmesi geleneğin sürekli geri gelen hayaletinin bir işaretidir. Aynı mısra da geçen “sanrı” kelimesi de bu işareti destekler. J. Calvet, Hamlet’in sanrısı olduğunu ve aslında olmayan bir şeyi, hayaleti gördüğünü söyler (aktaran Timuroğlu, 2013, s. 91). Öyleyse şairin sanrısı ile bitmeyen uzun hava ilişkisi geleneğin hayaletinin en net göstergesidir. Şair ikinci mısra da geleneğin hayaletinin mirasıyla kurduğu ilişkiye değinir. Daha önceki bölümlerde de ifade ettiğim gibi bir mirasçı hayaletin mirasıyla çatışma içine girmeden, mirası değiştirmeden, dönüştürmeden mirasçı olamaz. Bu bakımdan şairin “tazeledim” ifadesi onun geleneksel nazım biçimlerini, türlerini, mazmunları hem kullandığını hem de bunları yeniden ele alarak dönüştürdüğünü ima eder. Böylece şair geleneğin gerçek bir mirasçısı haline gelir. Aynı zamanda “tazeledim” ifadesi klasik fahriye geleneği ile de uyumludur. Klasik şairler şiirlerinin fahriye bölümlerinde üsluplarını övmek için tâze eş’âr, tâze sahife-i şiir, zebân-ı taze gibi tabirler kullanırlar (İsen, 2002, s. 66). Şairin geleneği tazelemesi geleneğin hayaletinin mirasını kabul ettiğini gösterir. Öyleyse şair geleneğin hayaletinden el almalı ve diriler arasında hayaletin mirasını yeniden üretmelidir.

senin geçmişin uzun, elini hemen elime ver geç kalma
çoktan beri beklediğin o diri gülümseyiş işte bendim

Son beyitte şair geleneğin hayaletinin kendisine elini uzatmasını ister. Peki neden kendisi elini uzatıp hayaletin elini tutmaz? Çünkü şair hayaleti görememekte fakat hayalet tarafından görülmektedir. Derrida bu durumu şöyle açıklar:

Bu hayaletimsi herhangi başka biri bize bakar, bizim her türlü bakışımızdan daha önce ve bakışımızın ötesinde, saltık bir bakışsızlık ve zaman açısından önce olma (kuşak açısından, birden çok kuşak açısından olabilir) uyarınca, onun bize baktığı duygusuna kapılırız. Zamana aykırılığın yasaları egemendir burada. Bakışımızın hiçbir zaman kesişemeyeceği bir bakışın bize baktığını hissettiğimizde, yasayı bize miras bırakan siperlik etkisi ile karşı karşıya kalırız. (2019, s. 25)

Hayalet bir muris olarak bizden önce geldiği için ve -hep bizden önce geleceği için- sürekli onun tarafından bakıldığımızı hissederiz. Mirasçı hayaleti göremez fakat onun tarafından görülür. Bu yüzden şair kendi elini hayalete uzatamamakta, hayaletten elini uzatmasını istemektedir. İkinci mısra da şair hayaletin çoktandır beklediği o diri gülümseyişin kendisi olduğunu söyler. Burada dikkat çeken nokta şairin “o diri gülümseyiş işte benim” demek yerine “o diri gülümseyiş işte bendim” demesidir. Şair neden geçmiş bir zamandan bahsetmektedir? Bu bölümün ilk alt başlığında da bahsettiğim gibi özel isim poetikası/politikası sebebiyle yaşayan-ölü olarak kendisi de bir hayalete dönüşür. Unutulmamalıdır ki Hamlet’in babasının ismi de Hamlet’tir ve eserin isminin kime göndermede bulunduğu açık değildir. Böylece Hamlet de hayalete dönüşür. Şair de bir mirasçı olarak görevini tamamlamış, hayaletlerle birlikte ve hayaletlere karşı hayaletimsi bir eser meydana getirerek eserini hayaletimsi bir mürekkeple karşı-imzalamıştır. Böylece Turgut Uyar hayaletimsi bir mürekkeple karşı imzaladığı eserinde münâcât, naat, gazel, maktel-i Hüseyin, kaside, fahriye gibi geleneksel nazım biçimlerini ve türlerini tarihsel materyalist ve toplumcu bir söylemle yeniden ele almış, klasik şiirin İlahi olanla ilişkisini dünyevileştirmiş, geleneğin hayaletinin mirasının çift yönlü buyruğuna uygun bir şekilde hem gelenekten yararlanmış hem de geleneği dönüştürmüştür.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Bu tezde öncelikle 19. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan geleneğin ölümü sürecine ışık tutmak istedim. Bu sebeple geleneğin/klasik şiirin bir Arap ve Fars edebiyatı etkisiyle ortaya çıkıp bir imparatorluk kültürünü işaret edecek şekilde nasıl geliştiğine değindim. 19. yüzyılda hasta düşen ve “cihan imparatorluğu” söyleminden “hasta adam” söylemine geçiş yapan Osmanlı Devleti’nin kültürünün de onun bir metonimisi olarak nasıl ölüm döşeğindeki şiire evrildiğini göstermeye çalıştım. Bu bağlamda hasta adamın ölüm döşeğindeki şiirine ilk darbenin Tercüme Odaları’nda yetişen kendi evlatları tarafından vurulduğuna, 1900’lerin ilk yarısından itibaren gittikçe güçlenen Türkçülük ideolojisinin etkisiyle gelişen Genç Kalemler hareketi etrafından şekillenen Milli Edebiyat döneminde hasta adamın ölüm döşeğindeki şiirinin öldürüldüğüne ve Cumhuriyet’in kurucu kadroları tarafından gerçekleştirilen alfabe değişikli sebebiyle 1928 yılının hasta adamın ve şiirinin kamusal ölümüne sahne olduğuna dikkat çektim.

Diğer taraftan geleneğin hiçbir zaman ölmediğini, bir hayalet olarak geri geldiğini ve her zaman bir hayalet olarak geri geleceğini ifade etmek için Derrida’nın hayaletimsilik kavramından yararlandım. Derrida’nın hayaletimsilik kavramının açıklamasını sunarak bu kavramın ilişkili olduğu miras, tekinsizlik ve kararlaştırılamazlık kavramlarına da değindim. Böylece geleneğin hayaletiyle kurulan tekinsiz ilişkinin temelini muris-miras-mirasçı üçlüsünün oluşturduğunu, bir hayaletin mirası mirasçısına teslim etmek için mutlaka geri döneceğini, bu yüzden mirasçının mirası değil, mirasın mirasçısını seçtiğini fakat mirasçının da mirasla çatışma içine girmeden diğer bir deyişle mirasa “evet” deyip ardından “hayır” diye

eklemeden bir mirasçı haline gelemeyeceğini, mirasa karşı vefasız bir vefakârlık gösterenin en iyi mirasçı olduğunu göstermeye çalıştım.

Bu tarif çerçevesinde 1950 modernist şiirinin omurgasını oluşturan İkinci Yeni şairleri Cemal Süreya, Ece Ayhan, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç ve Turgut Uyar'ın geleneğin hayaletine yönelik vefasız vefakârlık gösteren en önemli isimler olduğunu ileri sürdüm ve bu iddiamı gerekçelendirmek maksadıyla söz konusu şairlere yönelik eleştirilerden, şairlerin dergilerde yayımlanan yazılarından, günlük notlarından, mektuplarından ve kendileriyle çeşitli vesilelerle gerçekleştirilen söyleşilerden ve en önemlisi şiirlerinden örnekler sundum. Böylece İkinci Yeni şairlerinin gelenekle mirasın çift yönlü doğasına uygun olarak nasıl benimseyerek reddetme ve reddederek benimseme olarak ifade edilecek bir şekilde ilişki kurduğunu ortaya koydum.

Daha sonra Turgut Uyar'ın modern bir *Divan*'a sahip olmasının onu gelenekle ilişki kuran diğer İkinci Yeni şairlerinden ayırdığı yolunda bir önermede bulunarak 20. yüzyılda hazırlanan *Divan*'ın klasik divanlarla, şiirlerle ve mazmunlarla kurduğu ilişkiyi incelemeye geçtim. Turgut Uyar'ın *Divan*'ını belirli oranda geleneğe bağlı kalarak tertip ettiğini, *Divan*'ında münacat, naat, gazel, kaside, mesnevi, müstezat, rubai, maktel-i Hüseyin, şitaiye, temmuziye, bahariye, fahriye nazım biçimlerinin ve türlerinin örneklerini verdiğini, bu açıdan geleneğe yaklaştığını, diğer taraftan hiçbir şiirini aruz ölçüsüyle yazmayarak, klasik nazım biçimlerinin uyak şemalarını deforme ederek, klasik mazmunların yanına modern kelimeler ekleyerek ve *Divan*'ını mahlas yerine özel isimle imzalayarak gelenekten kopmaya çalıştığına değindim. “Münacat”, “Naat”, “Yokuş Yol’a”, “Susuzluk’a”, “Sâdâbâd’a Kaside” ve “Bomboş Bir Sayfaya Fahriye” şiirlerinin yakın okumasını sunarak söz konusu şiirlerinde klasik mazmunların çağrışım alanını nasıl

genişlettiğini; klasik nazım biçimlerini ve türlerini nasıl toplumcu bir söyleyişle yeniden kurguladığını; eserini hayaletlere karşı hayaletlerle yazarak eserini ve kendisini de sonunda bir hayalete nasıl dönüştürdüğünü açım lamaya çalıştım. Turgut Uyar “Münacat” şiirinde klasik şairlerin günahlarından bağışlanma dilemek için ürettikleri münâcât türünü devrim için halka yalvarma bağlamında bir karşı-itiraf ritüeline çevirerek dünyevileştirir. “Naat” şiirinde Hz. Muhammed’i övmek için yazılan naat türünü halka yönelik bir övgü olarak yeniden üretir. “Yokuş Yol’a” şiirinde gazel nazım biçimini döneminin toplumsal sorunlarından birisi olan Kürt meselesini yansıtmak için bir araç olarak kullanır. Maktel-i Hüseyin türünün özelliklerini gösteren “Susuzluk’a” şiirinde İmam Hasan ve Hüseyin’i Kerbelâ kompleksi çerçevesinde mesiyani k tarzda devrimci figürler olarak yeniden kurgular. Gelene kte iktidar sahipleri için üretilen kaside nazım biçimini “Sâdâbâd’a Kaside” şiirinde ezilen halka açar. “Bomboş Bir Sayfaya Fahriye” şiirinde ise klasik şairlerin kendi üsluplarını ve yeteneklerini övdükleri fahriye geleneğinin altını o yarak boşluğa bir fahriye yazar ve eseriyle birlikte kendisini de bir hayalete dönüştürür.

Bu tezdeki amacım İkinci Yeni şairlerini geleneğin sürdürücüsü olarak göstermek değil fakat gelenekten azade olmadıkları nın altını çizmekti. Geleneğin hayaletine İkinci Yeni özelinde yaklaşmış olsam da “Modern Türkçe şiir ve gelenek: Bir hayalet taşı olarak musalla[t]” alt başlığında da değindiğim gibi geleneğin hayaletinin izleri başka şairlerde de bulunabilir fakat bu başka bir çalışmanın konusudur. Asıl vurgulamak istediğim mesele gelenek ile modern şiir arasındaki bağın sonsuza kadar sürecek bir devrinime dayanmasıdır. Edebiyat anlayışımıza kodlanan gelenek ile modern ayrımı o kadar büyük bir paradoks yaratır ki modernin bile bir gelenek oluşturduğu görmezden gelinir. Oysa gelenek ve modern şiir arasında bağ her zaman şimdinin ve buradalığın zemininde yeniden kurulur. İkinci

Yeni şairlerinin Hatay Meyhanesi'nde şiir defteri doldurmaları ile klasik şairlerin bezm meclislerinde gazellere performatif ve dramatik işlevler yüklemeleri veya şiirleri kolektif bir yaratıma dönüştürmeleri arasındaki fark nedir? Hatay Meyhanesi bir bezm meclisine, içki dağıtan garsonlar birer sakiye, meyhanenin loş ışığı bezm meclisinin düzenlendiği bahçeyi aydınlatan mumlara, arkada çalan alaturka parçalar, bezm meclisinin vazgeçilmezi olan musikiye dönüşür.

Türkçe şiir geleneğinin hayaleti Türkçe şiire özgüdür fakat geleneğin hayaleti evrenseldir. William Faulkner, *Requiem for a Nun* (2015) eserinde şöyle yazar: “Geçmiş asla ölmüş değildir. Geçmiş geçmiş bile değildir” (aktaran Saltık, 2021, s. 309). Stefan Zweig *Düünün Dünyası*'nda (2020) unutilan ve gömüldü sanılanın geri dönüşünü şöyle tarif eder: “Çoktan unutulup gömüldü sanılanın, eski biçimi ve görüntüsüyle karşımıza çıkması kadar ürkütücü bir şey yoktur” (aktaran Saltık, 2021, s. 325). Karl Marx *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumarie'i* (2010) adlı çalışmasında yeni kuşakların zihinlerine bir kâbus gibi çöken geleneğe dikkat çeker: “İnsanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ama onu serbestçe kendi seçtikleri parçaları bir araya getirerek değil, dolaysızca önlerinde buldukları, geçmişten devreden verili koşullarda yaparlar. Tüm göçüp gitmiş kuşakların oluşturduğu gelenek, yaşayanların beyinlerine bir kâbus gibi çöker” (Marx, 2017, s. 346). Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*'de (1977) geçmişin sanılanın aksine her zaman sürdüğünü söyler: “Sık sık karşılaştığımız üzere unutkanlığın bir bellek izinin imhası, yani bir yok oluş olmadığı yanılgısını aşalı beri, ruh dünyasında şekillenmiş olan hiçbir şeyin yok olmadığı, her şeyin sürdüğüne ilişkin tam tersi bir kanıya kapılmışızdır” (aktaran Sayın, 2018, s. 112). Yazarların dikkat çektikleri geçmişin hiçbir zaman ölmediği, sürekli sürdüğü, bugüne sürekli musallat olduğu anlayışı geçmişin hayaletimsiliğinin ifadesinden başka bir şey değildir. Geleneğin hayaleti aynı zamanda kültürlerarasıdır.

XVII. yüzyıl Osmanlı şairi Sâbit'in "Kaldırım taşları altında birer şâ'ir var"

(Özyıldırım, 2006: 152) dizesi, XX. yüzyılın Paris'inde, 68 eylemleri sırasında polise kaldırım taşlarını söküp atan gençlerin "Kaldırım taşlarının altında kumsal var" sloganına dönüşür.

Geçmişin hayaleti her zaman ve her yerde şimdiye musallat olur ve şimdi burada olan eninde sonunda geleceğin hayaletine dönüşecektir. O halde Karl Marx ve Friedrich Engels'in kaleme aldıkları *Komünist Manifesto*'nun o ünlü giriş cümlesini⁸⁴ bu çalışmanın bağlamında modern Türkçe şiir için yeniden yazarak tezimi noktalayabilirim: Modern Türkçe şiirde bir hayalet dolaşüyor. Geleneğin hayaleti.

⁸⁴ Avrupa'da bir hayalet dolaşıyor -komünizm hayaleti. Bkz. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Komünist Partisi Manifestosu*, çev., Orhan Erdem (İstanbul: Arya Yayıncılık, 2010), 41.

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

The purpose of this thesis is to show that, in the field of literature the spectre of tradition (past and old) is constantly haunting the modern poet and his poetry (present or new), in particular the Second New poets and their poetry, and to make the traces of the past in the present visible. The thesis consists of three main chapters: “Tradition Dead and Came Back as A Spectre”, “Say Hello to Spectre of Tradition: The Relation Between The Second New poets and Tradition”, and “Against to Spectre Writing with the Spectre: Turgut Uyar’s *Divan*”. In the thesis, the concept of “tradition” refers to Ottoman classical poetry, which began to develop in the 14th century and lost its influence in the 19th century.

In the first section of the thesis, the concept of spectrality in the terminology of Jacques Derrida will be examined; by establishing a connection between the concept of spectrality and both the real death of the tradition-bound poet and the socio-cultural death of tradition, the relation between the spectrality of tradition and modern Turkish poetry will be examined and determined that this relation is most visible in the Second New poetry. The death of tradition manifests itself in Turkish literature in two ways. The first of these is the literal death. The second death of tradition takes place in the process that started with Tanzimat Reform Era, accelerated with National Literature Movement, and resulted in the establishment of the nation-state in 1923 and the Alphabet Reform in 1928. The metaphor of death has a wide place in the criticism of traditional literature. The death of tradition is not an end *per se*, on the contrary, this

death provides a basis for tradition to haunt today as a trad[d]itional⁸⁵, additional spectre. The spectre of tradition haunting modern poetry should not be understood as simple imitations or blindingly imitating previously written poems. The relation between tradition and modern poetry displays a dual structure. Modern poets criticize tradition as much as they benefit from it; transform it as much as they take from it and rewrite it in accordance with the spirit of their era. According to Derrida, this is a natural circumstance.

In the second chapter of the thesis will be focused on the views of the Second New poets Cemal Süreya, Ece Ayhan, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç, and Turgut Uyar on tradition and the works they put forward in the context of their relations with tradition. In an interview, Cemal Süreya states that he benefits from tradition and conflicts with it as well. The examples of nourishment and conflict that Cemal Süreya noted, can be found in his poems in which he used traditional verse forms and types such as “Gazel”, “Roman Okudum Seni Düşündüm”, “Var”, and “11 Beyit”. Another poet of the Second New who has remarkable relation with tradition is İlhan Berk. İlhan Berk regards Neşâtî as the master of abstract poetry. According to him, Bâkî, Nâîlî, and Sheikh Galip are more modern than Yahya Kemal. On the other hand, İlhan Berk disagrees with the tradition like Cemal Süreya and he mentions that the sky of the Second New Movement is blank. In the poems of İlhan Berk, the examples of his relation to tradition can be mostly found in *Âşıkane*. In his work *Âşıkane* he writes his poem named “Kral Su”, “Siz”, “Çıkrıkçılar Yokuşu”, “Âşıkane”, “Kıyı”, “Aşk Yüzlü”, and “Haziran” by using “gazel” verse type. He includes the pseudonym couplet in his “gazel”. Sezai Karakoç stresses that the tradition first took the poet to poetry, but then the poet had to come into conflict with the tradition, that this conflict

⁸⁵ This word can be translated into Turkish as gelen-ek. Gelenek means tradition and “ek” means additional in Turkish.

took place in the form of a competition with the tradition, and that new works emerged as a result of this race. According to Sezai Karakoç, every poet was born into a tradition, recreates it in a compliance with the condition of their era, and revives it, which was assumed as dead, through these new poems. Sezai Karakoç's *Leyla ile Mecnun*, which is the rewriting of the traditional "mathnawi" named *Leyla vü Mecnun*, "Gazel", "İstanbul'un Hazan Gazeli", "Kızkulesi'ne Gazel" and, "Diriliş" are the examples of the relation of Sezai Karakoç to tradition. In his poem "Bir Sivil Şairin Ölümü", Ece Ayhan considers Sheikh Galip as a pioneer and master of "the civilian poetry". Furthermore, he indicates that Sheikh Galib and Yunus Emre are the sources of The Second New. Among all of these names, Turgut Uyar stands apart as a modern poet who has a divan. While all these poets engage in a limited dialog to tradition in their writings and poems, none of them works on a divan. Turgut Uyar, on the other hand, puts forward a modern divan by both feeding off of tradition and transforming it by coming into conflict with it.

In the third section of the thesis, the established relationship with the tradition in Turgut Uyar's work *Divan* will be focused on. While harshly criticized by some circles, Turgut Uyar's *Divan*, published in 1970, was welcomed admiringly by the others. While Kemal Tahir interprets *Divan* based on a departure from the path desired by the West and reconciliation with the Ottoman past, he praises Turgut Uyar for showing the ways to benefit from divan literature. In the journal *Halkın Dostları* Ataol Behramoğlu ridiculed the work by presenting a parody of Turgut Uyar's poems in the *Divan*. On the contrary, Turgut Uyar states that he has never had an aim to return to the divan poetry as a major source, using the values of divan poetry will not allow him to progress. He underlines that the main purpose of *Divan* is to open "minority literature in the past" to the public, using divan literature with populist discord for the

public. These statements of Turgut Uyar show that he is in conflict as much as he is in contact with tradition. Determining his earlier work's title as *Halk Divanı* is a sign of this conflict. Although Turgut Uyar's discourses are found to be contradictory to his work and are criticized by writers such as Murat Belge and Oğuz Tümbaş, we can claim that Turgut Uyar's discourses and the relationship between his work and tradition, in other words, are consistent. In his work, Turgut Uyar uses traditional verse style and type such as "münâcât", "naat", "gazel", "kaside", "maktel-i Hüseyin", "rubai", "müstezat", "şitâiyye", "temmuziyye", "bahâriyye", but he does not use them as it is perceived by the tradition. He feeds off of the tradition but he does not write Ottoman poetry *per se*. In other words, he does not write divan poetry but established brand-new divan poetry. For example, none of the poems in his work is written with traditional aruz prosody. In the traditional poetry, münâcât is written to praise to God. In Turgut Uyar's poem "Münacat", the revolutionist people is praised. In the context of this double-sided relationship that Turgut Uyar established with tradition in the Divan, as an example of how he used, changed and transformed traditional proposition, verse style and types "Münacat", as an example of naat "Naat", as an example of gazel "Yokuş Yol'a", as an example of maktel-i Hüseyin "Susuzluk'a", as an example of kaside "Sadabad'a Kaside" and as an example of fahriye "Bomboş Bir Sayfa Fahriye" will be examined.

KAYNAKÇA

- Abak, Ş. (2018). Çeşmeler ve şairler. *Hece: Sezai Karakoç ve bir uygarlık tasarımı olarak diriliş özel sayısı*, 73, 127-129.
- Acerer, E. (2016). *Ezelden korsan kitap: Komünist manifesto*. Erişim adresi: <https://dunyalilar.org/ezelden-korsan-kitap-komunist-manifesto.html/>
- Ada, A. (2018). İkinci Yeni ve Sezai Karakoç'un ilk şiir kitabı: Körfez. *Hece: Sezai Karakoç ve bir uygarlık tasarımı olarak diriliş özel sayısı*, 73, 62-68.
- Akatlı, F. (1985). Güldalı, dikenli ama güllü ince dirençli ve kahraman. *Sonsuz ve öbürü içinde*. (haz. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir). İstanbul: Broy Yayınları.
- Akbayır, S. (2018). Gül muştusuna dair bir yorum denemesi. *Hece: Sezai Karakoç ve bir uygarlık tasarımı olarak diriliş özel sayısı*, 73, 112-126.
- Akkanat, C. (2012). *Gelenek ve İkinci Yeni şiiri*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Alıcı, M. (2010). Şefaat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi cilt 38 içinde*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Altuğ, F. (2007). Nâmık Kemal'in 'divan edebiyatı' temsilinde haysiyet ve zillet. *Eski Türk edebiyatına modern yaklaşımlar içinde*. (haz. Hatice Aynur, Müjgan Çakır, Hanife Koncu ve Selim Sırrı Kuru). İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Andrews, W. G. (2004). Stepping aside: Ottoman Literature in modern Turkey. *Journal of Turkish literature*, 1, 9-32.
- Andrews, W. G. (2006). Eğrilmiş zaman: Attilâ İlhan'ın saydam duvarı, *Victoria R. Holbrook'a armağan içinde*. (haz. Walter G. Andrews ve Özgen Felek). İstanbul: Kanat Kitap.
- Andrews, W. G. (2018). *Şiirin sesi, toplumun şarkısı*. (çev. Tansel Güney). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andrews, W. G., Kalpaklı, M. (2018). *Sevgililer çağı: Erken modern Osmanlı-Avrupa kültürü ve toplumunda aşk ve sevgili*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Anlı, Ö. F. (2014). Walter Benjamin’de “sanat” ve “tarih” kavramları bağlamında bütünsel bir sosyal kuramın olanağı. *Posseible düşünme dergisi/Journal of thinking*, 5, 22-39.
- Argunşah, M. (2010). Ziya Gökalp ve Yeni Lisan Hareketi, *Türk kimliğinin yeniden inşası bağlamında Ziya Gökalp* içinde. (haz. Ünver Günay ve Celaleddin Çelik). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Armağan, Y. (2018). *İmkânsız özerklik: Türk şiirinde modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Armağan, Y. (2020). İlhan Berk’in “gelenek”le sorunu, *Bir yalnız: 100. Doğum yılında İlhan Berk* içinde. (haz. BAHANUR GARAN GÖKŞEN ve Murat Yalçın). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Attridge, D. (2020). Psike’den ötekinin icadı, *Edebiyat edimleri* içinde. (çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Ataç, N. (1999). Eski şiir ve devrim, *Osmanlı divan şiiri üzerine metinler* içinde. (haz. Mehmet Kalpaklı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydemir, M. (2014). Asaf Halet Çelebi’nin şiirlerinde geleneğin izleri. *Uluslararası Türkçe edebiyat kültür eğitim dergisi*, 3, 218-239.
- Aylar, S. (1999). Divan şiirinde sosyal hayatın izlerine dair birkaç örnek. *Osmanlı divan şiiri üzerine metinler* içinde. (haz. Mehmet Kalpaklı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bardakçı, M. (2016). *Tam 160 yıl önceki anlaşmayı unuttuk! 30 Mart 1856’da da Avrupalı olmuştuk*. Erişim adresi: <https://www.haberturk.com/gundem/haber/1212393-tam-160-yil-onceki-anlasmayi-unuttuk-30-mart-1856da-da-avrupali-olmustuk>
- Barthes, R. (2013). Yazarın ölümü, *Dilin çalışma sesi* içinde. (çev. Ayşe Ece, Necmettin Kâmil Sevil ve Elif Gökteke). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bay, Ö. (2010). Bir “diriliş” nesli ve onun destanı: Taha’nın kitabı, *Sezai Karakoç* içinde. (ed. Mehmet Çelik ve Yakup Çelik). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Bayram, Y. (2007). Klasik Türk şiirinde duyguların dili: Çiçekler. *Turkish studies*, 2 (4), 209-219.

Bek, K. (1999). Turgut Uyar'ın Divan'ında 'gelenek ve şiir' üç düzlem. *Şiirde dün yok mu: Turgut Uyar üzerine içinde*. (haz. Tomris Uyar). İstanbul: Can Yayınları.

Beled 13. Ayet. (2022, 14 Nisan). Erişim adresi:
<https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=90&ayet=13>

Berk, İ. (1960). *Başlangıçtan-bugüne beyit-mısra antolojisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Berk, İ. (1982). Saklı su. *Gösteri*, 17, 77.

Berk, İ. (1994). *Kanatlı at*. (haz. Mustafa Irgat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (2003). *Güldeste*. İstanbul: Gendaş Kültür.

Berk, İ. (2004). *İnferno*. İstanbul: Dünya Kitapları.

Berk, İ. (2019). *Şiirin çizdiği: Edebiyat ve şiir üzerine yazılar*. (haz. Yalçın Armağan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (2021). *Eşik 1947-1975: Toplu şiirler I*. (ed. Birhan Keskin). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (2021). *Aşk tahtı 1976-1982: Toplu şiirler II*. (ed. Birhan Keskin). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (2021). *Akşama doğru 1984-2005: Toplu şiirler III*. (ed. Birhan Keskin). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berkî, K. E. (2018). Sezai Karakoç şiirinin gelenekten beslenişi. *Hece: Sezai Karakoç ve bir uygarlık tasarımı olarak diriliş özel sayısı*, 73, 260-263.

Bezirci, A. (2007). *Metin Eloğlu Edip Cansever*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

- Bezirci, A. (2013). *İkinci Yeni olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bilgicioğlu, B. (2008). Sâdâbâd. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi cilt 35* içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Boym, S. (2021). *Nostaljinin geleceği*. (çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bulut, U. D. (2018). *Bir kavram: yabancılaşma*. Erişim adresi: <https://www.evrensel.net/haber/368891/bir-kavram-yabancilasma>
- Cansever, E. (1982). “Gerçek yaşamdan uzak bir şiidir”. *Gösteri*, 17, 79.
- Cansever, E. (2013). *Sonrası kalır I: Bütün şiirleri*. (ed. Bedirhan Toprak). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, E. (2017). *Şiiri şiirle ölçmek: Şiir üzerine yazılar, söyleşiler, soruşturmalar*. (haz. Devrim Dirlikyapan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, E. (2021). *Sonrası kalır II: Bütün şiirleri*. (ed. Bedirhan Toprak). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Carr, E. H. (2013). *Lenin'den Stalin'e Rus Devrimi 1917-1929*. (çev. Levent Cinemre). İstanbul: Yordam Kitap.
- Cemal Süreya. (2012). *Şapkam dolu çiçekle: Toplu yazılar I*. (haz. Selahattin Özpallabıyıklar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cemal Süreya. (2018). *Günler*. (ed. Selahattin Özpallabıyıklar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cemal Süreya. (2020a). “*Günübirlik*”ler: *Toplu yazılar II*. (haz. Selahattin Özpallabıyıklar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cemal Süreya. (2020b). “*Güvercin curnatası*”: *Konuşmalar, soruşturma yanıtları*. (haz. Nursel Duruel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cemal Süreya. (2011). *Sevda sözleri: Bütün şiirler*. (ed. Selahattin Özpallabıyıklar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Ceylan, A. (2003). İslam'da siyasal iktidar (Velâyet-ı âmme). *AÜEHFD*, 7 (1-2), 89-104.
- Çavuşoğlu, M. (2011). Kaside. *Türk dili dil ve edebiyat dergisi: Türk şiiri özel sayısı II -divan şiiri-*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Çavuşoğlu, M. (2017). *Divanlar arasında*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çelik, S. (2020). *Kadın işçiler 'yeter artık' dediğinde*. Erişim Adresi: <https://ekmekvegul.net/bellek/kadin-isciler-yeter-artik-dediginde>
- Çevirici, S. (2014). Felsefeye giriş. *Pamukkale Üniversitesi ilahiyat fakültesi dergisi*, 1, 130-136.
- Çobanoğlu, Ş. (2017). *Şiir dilinin sularında İlhan Berk*. Ankara: Hece Yayınları.
- Dabashi, H. (2015). *Şiizm: Bir protesto dini*. (çev. Belgin Çallı). İstanbul: Yarın Yayınları.
- Dede, A. Ç. (2021). *Ölüm düşüncesi: Heidegger, Levinas, Derrida ve Agamben üzerinden kısa bir yolculuk*. İstanbul: Lejand Kitap.
- Demirer, Temel. (1990). "Marksizm ve günümüz dünyası" üzerine tezler/araştırmalar. *Ürün dergisi*, 9-10, 26-37. Erişim adresi: <https://urundergisi.com/10eylul/s9-10/marksizm-gunumuz-dunyasi-tezler-tartismalar.htm>
- Derrida, J. (2006). *Gün doğmadan*. (çev. Kenan Sarıalioğlu). İstanbul: Dharma Yayınları.
- Derrida, J. (2011). *Nietzschelerin şöleni*. (der. ve çev. Ali Utku ve Mukadder Erkan). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Derrida, J. (2017). *Gramatoloji*. (çev. İsmet Birkan). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Derrida, J. (2019). *Marx'ın hayaletleri: Borç durumu, yas çalışması ve yeni enternasyonal*. (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Derrida, J. (2020a). Psike'den ötekinin icadı, *Edebiyat edimleri içinde*. (çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Derrida, J. (2020b). İmzaponge: Gösterge/imza sünger. *Edebiyat edimleri içinde*. (çev. Mukadder Erkan, Ali Utku). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Diclehan, Ş. (1980). *Sanat ve düşünce dünyasında Sezai Karakoç*. İstanbul: Piran Yayınları.
- Dilçin, C. (2011). Gazel. *Türk dili dil ve edebiyat dergisi: Türk şiiri özel sayısı II - divan şiiri-*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Direk, Z. (2021). *Çağdaş kıta felsefesi: Bergson'dan Derrida'ya*. Ankara: Fol Kitap.
- Doğan, C. (2010). *Cizre ve Bohtan Emiri Bedirhan Bey (1802-1869)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Afyonkarahisar.
- Doğan, M. C. (2018). *Modern Türk şiiri: Olgular, eğilimler, akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğan, M. N. (2006). Yolculuk metaforu bağlamında klasik şiiri anlamak. *Bilimin ve aklın aydınlığında eğitim dergisi*, 77-78, 47-57.
- Doğan, Y. (2020). "Günbatımı kasabaları"... *Siyahi Şoförün El Kitabı hâlâ satılıyor*. Erişim adresi: <https://t24.com.tr/yazarlar/yalcin-dogan/gunbatimi-basabalari-siyahi-soforun-el-kitabi-hala-satiliyor,26845>
- Ece Ayhan. (2001). *Sivil denemeler kara*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ece Ayhan. (2020). *Bir şiirin bakır çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ece Ayhan. (2018). *Başıbozuk günceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ece Ayhan. (2019a). *Hoşça kal: İlhan Berk'e mektuplar*. (ed. İncilay Yılmazyurt). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ece Ayhan. (2019b). *Bütün yort savul'lar! Toplu şiirler 1954-1997*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Eliaçık, İ. (Haz.). (2014). *Nüzul sırasına göre yaşayan Kur'an Türkçe meal/tefsir*. İstanbul: İnşa Yayınları.
- Eliot, T. S. (2007). Gelenek ve şair, *Edebiyat üzerine düşünceler* içinde. (çev. Sevim Kantarcıoğlu). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Enginün, İ. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erhat, A. (2018). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eroğlu, E. (2010). Sezai Karakoç'un şiiri, *Sezai Karakoç* içinde. (ed. Mehmet Çelik ve Yakup Çelik). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ertürk, N. (2018). *Türkiye'de gramatoloji ve edebi modernlik*. (çev. Merve Tabur). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Freud, S. (2020). *Totem ve tabu*. (çev. Kâmuran Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- Fuat, M. (2000). *İkinci Yeni tartışması*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Fuat, M. (2017). *Nâzım Hikmet üstüne yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fuzûlî. (t.y.). *Hadikatüs's-sü'edâ (Erenler bahçesi)*. Erişim adresi: <http://www.muzafferozak.com/PDF/Kitaplar/HadikatusSuada.pdf>
- Geçgel, H. (2021). *İkinci Yeni şiiri çevresinde Ece Ayhan*. İstanbul: Hiper Yayın.
- Gökalp, Z. (2018). An'ane ve kâide, *Türkleşmek, İslamlaşmak, muasırlaşmak* içinde. (haz. Zeynep Aytıp). İstanbul: Karbon Kitaplar.
- Gökdoğan, Ş. G. (219). İlhan Berk'in şiirlerinde sanat tarihi, *Prof. Dr. Kâzım Yetiş armağanı* içinde. (ed. Zeki Taştan, Ali Şükrü Çoruk ve Bilal Demir). İstanbul: Hiper Yayın.
- Gölpınarlı, A. (1999). Tabiat ve divan edebiyatı, *Osmanlı divan şiiri üzerine metinler* içinde. (haz. Mehmet Kalpaklı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Gibb, E. J. W. (1999). Osmanlı şiirinin hususiyeti ve sahası, *Osmanlı divan şiiri üzerine metinler içinde*. (haz. Mehmet Kalpaklı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gülhan, A. (2008). Divan şiirinde meyveler ve meyvelerden hareketle yapılan teşbih ve mecazlar. *Turkish studies*, 3 (5), 345-375.
- Güngör, Ş. (2003). Maktel. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi cilt 27 içinde*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Güngör, Ö. (2016). Dîvân şiirinde mitolojik bir unsur olarak kartal figürü. *Uluslararası medeniyet çalışmaları dergisi*, 1 (2), 70-79.
- Güngör, Ö., Aksoy, E. (2012). Sosyolojik açıdan Alevi/Bektaşilerde tenasüh inancı. *Türk kültürü ve Hacı Bektaş Velî araştırma dergisi*, 62, 249-270.
- Gürbilek, N. (2020). *Benden önce bir başkası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbüz, İ. (2019). Osmanlı Dönemi metinlerinde ekmek ve ekmekle ilgili anlam çerçeveleri. *Akademik dil ve edebiyat dergisi*, 3 (4), 348-376.
- Gürle, M. (2018). *Ölülerle konuşmak: Shakespeare'den Joyce'a Tutunamayanlar'da edebi miras meselesi*. (çev. Ümran Küçükislamoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gürsel, N. (1976). Nâzım Hikmet'in rubailer. *Birikim*, 15, 6-20.
- Haksal, A. H. (2015). *Sezai Karakoç: Eleğimsağlamalarda gökanıtı*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Hızlan, D. (1985). Rüzgârda üşümek. *Sonsuz ve öbürü içinde*. (haz. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir). İstanbul: Broy Yayınları.
- Hikmet, N. (2008). *Kuvâyi milliye: Şiirler 3*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hikmet, N. (2009). *835 satır: Şiirler 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hikmet, N. (2021). *İlk şiirler: Şiirler 8*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Holbrook, V. R. (2018). *Aşkın okunmaz kıyıları: Türk modernitesi ve mistik romans*. (çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

İlhan, A. (1996). *‘İkinci Yeni’ savaşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, A. (2018). *Korkunun krallığı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İpek elbise veya ipek kravatla namaz kılmak caiz midir?. (2022, 14 Nisan). Erişim adresi: <https://kurul.diyaret.gov.tr/Cevap-Ara/1035/ipek-elbise-veya-ipek-kravatla-namaz-kilmak-caiz-midir-?enc=QisAbR4bAkZg1HImMxXRn5PJ8DgFEAoa2xtNuyterRk%3d>

İsen, M. (2018). Münâcât. *Eski Türk edebiyatı el kitabı*. (ed. Mustafa İsen). Ankara: Grafiker Yayınları.

İsen, M. (2018). Na't. *Eski Türk edebiyatı el kitabı*. (ed. Mustafa İsen). Ankara: Grafiker Yayınları.

İsen, T. I. (2002). *Divan şiirinde fahriye*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

İz, F. (1999). Divan şiiri, *Osmanlı divan şiiri üzerine metinler içinde*. (haz. Mehmet Kalpaklı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kafadar, C. (1996). Gazâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi cilt 13 içinde*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

Kaplan, R. (2010). Çağdaş bir Leylâ ve Mecnun hikâyesi: Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'u, *Sezai Karakoç içinde*. (ed. Mehmet Çelik ve Yakup Çelik). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Kaplanoğlu, R. (2021). *Türkiye'de ilk kadın işçileri grevi*. Erişim adresi: <https://www.bursamuhelif.com/turkiyede-ilk-kadin-iscileri-grevi/>

Kara, İ. T. (2021). 1730-1731 *İsyancıları hakkında bir dönem kaynağı: Relation des deux rebellions arrivees a Constantinople en MDCCXXX. Et XXXI., Dans la deposition d'achmet III. Er l'elevation au trône de Mahomet V. (İnceleme ve izahlı tercüme)*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Ankara.

- Karaca, A. (2019). *İkinci Yeni poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.
- Karadeniz, M. (2021). *Ben bir ara: Cemal Süreya şiirinde poetik sadakat*. Ankara: Kriter Yayınevi.
- Karakoç, S. (2009). *Leyla ile Mecnun: Şiirler VII*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2011). *Ateş dansı: Şiirler VIII*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2012a). *Taha'nın kitabı-Gül muştusu: Şiirler IV*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2012b). *Ayinler/Çeşmeler: Şiirler VI*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2013a). *Şahdamar-Körfez-Sesler: Şiirler II*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2013b). *Zamana adanmış sözler: Şiirler V*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2014). *Hızırla kırk saat: Şiirler III*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2018). *Alınyazısı saati: Şiirler IX*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2019). *Edebiyat yazıları I: Medeniyetin rüyası rüyanın medeniyeti*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2021). *Edebiyat yazıları II: Dişimizin zarı*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karataş, T. (2021). *Doğu'nun yedinci oğlu Sezai Karakoç*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kaya, M. (2003). El-Medînetü'l-Fâzıla. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi cilt 28* içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Kayaoğlu, S. (2019). *Osmanlı'da otorite sorunu: Celali isyanları*. Erişim adresi: https://www.academia.edu/39017133/OSMANLIDA_OTOR%C4%B0TE_SORUNU_CELAL%C4%B0_%C4%B0SYANLARI

- Kayra, B. (2006). *Jean Paul Sartre'in özgürlük anlayışı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.
- Kearney, R. (2018). *Yabancılar, tanrılar ve canavarlar: Ötekiliği yorumlamak*. (çev. Barış Özkul). İstanbul: Metis Yayınları.
- Keleş, B. (2018). Baba İshak İsyanı'nın Anadolu Selçuklu tarihindeki yeri ve önemi. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 23 (1), 73-91.
- Keten, E. T. (2017). *Yüzüncü yılında Ekim Devrimi tartışmaları (1): Darbe mi, devrim mi?*. Erişim adresi: <https://yeniyol1.org/yuzuncu-yilinda-ekim-devrimi-tartismalari-1-darbe-mi-devrim-mi/>
- Koç, C., Koç, Y. (t.y.). *Tarihten bir sayfa: Türkiye'de 1960-1969 döneminde işçi sınıfı eylemleri*. Erişim adresi: <https://www.yildirimkoc.com.tr/usrfile/1445174970b.pdf>
- Koçak, O. ve Göktürk, Y. (2018a). *Turgut Uyar ve başka şeyler: A'dan Z'ye bir konuşma*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Koçak, O. (2018b). *Bahisleri yükseltmek: Turgut Uyar şiirinde kendini yaratma deneyimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Koçak, O. (2019). 1920'lerden 1970'lere kültür politikaları, *Modern Türkiye'de siyasî düşünce cilt 2: Kemalizm*. (ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kocakaplan, N. (2020). Platon'dan Plotinos'a *phantasia* kavramının gelişim ve dönüşüm seyri. *Uludağ Üniversitesi ilahiyat fakültesi dergisi*, 29, 257-276.
- Korkmaz, E. (2014). *Kızılbaş ütopya: Rıza şehri*. İstanbul: Şahkulu Sultan Külliyesi Mehmet Ali Hilmi Dedebaba Araştırma ve Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2009). Anadolu'da Oğuz Türkçesi temelinde ilk yazı dilinin kuruluşu. *Türk Dili araştırma yıllığı-bellekten*, 57, 61-69.
- Koyuncu, Z. (2017). Divan edebiyatında “sürh” redifli şiirler üzerine bir inceleme. *The journal of Turkic language and literature surveys*, 2 (1), 1-19.

- Kristeva, J. (2018). *Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine deneme*. (çev. Nilgün Tatal). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kurnaz, C. (1996). Gül. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi cilt 14* içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Kuru, S. S. (2016). Rûmî edebiyat: Bir yazınsal geleneğin oluşumu (1450-1600), *Türkiye tarihi 1453-1603: Bir dünya gücü olarak Osmanlı İmparatorluğu* içinde. (ed. Süyayia Faroqhi ve Kate Fleet) (çev. Handan Konar). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Kut, G. (2009). Türk edebiyatında klasik dönem, *Osmanlı uygarlığı 2* içinde. (haz. Halil İnalçık ve Günsel Renda). Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kutlar, O. (1959). Yeni bir divan şiiri mi?, *a dergisi*, 13, 2-3.
- Kuzucular, Ş. (2016). *Güneş şiirimizde şems mihr afitâb hurşid*. Erişim adresi: <https://www.edebiyatvesanatakademisi.com/Icerik.aspx?a=/e/YORUMLAR/Edebiyat-Terimleri-Mazmunlar/G%c3%bcne%c5%9f-%c5%9eiirimizde-%c5%9eems-Mihr-Afit%c3%a2b-Hur%c5%9fid-/c5%9eahamettin-Kuzucular/0c68937d-eaad-46f6-a8b9-16f1cdb4e280>
- Levililer 11. (2022, 14 Nisan). Erişim adresi: <https://incil.info/kitap/levililer/11>
- Lucy, N. (2012). *Derrida sözlüğü*. (çev. Sabri Gürses). Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Macit, M. (2001). Divan şiirinin Cumhuriyet sonrası Türk şiirine etkileri. *Hece: Türk şiiri özel sayısı*, 53-54-55, 323-332.
- Macit, M. (2005). *Gelenekten geleceğe: Modern Türk şiirinde geleneğin izleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2010). *Komünist partisi manifestosu*. (çev. Orhan Erdem). İstanbul: Arya Yayıncılık.
- Marx, K. (2017). Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i, *Hayalet Karl Marx: Seçme yazılar* içinde. (ed. Güçlü Ateşoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Meçin, M. (2020). Felsefe ve tasavvufta sefer metaforu: Aklî ve manevi yolculuk. *İlahiyat tetkikleri dergisi*, 2, 329-353.

- Megill, A. (2012). *Aşırılığın peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Say Yayınları.
- Menemencioglu, N. (1985). Turgut Uyar'ın şiiri. *Sonsuz ve öbürü* içinde. (haz. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir). İstanbul: Broy Yayınları.
- Mevlânâ. (2014). *Mesnevî-i şerîf*. (çev. Süleyman Nahîfî). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Namık Kemal. (1999). Lisân-ı Osmanî'nin edebiyatı hakkında bazı mülâhazatı şâmildir, *Osmanlı divan şiiri üzerine metinler* içinde. (haz. Mehmet Kalpaklı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Necatigil, B. (2021). *Düzyazılar II*. (haz. Ali Tanyeri ve Hilmi Yavuz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nezir, S. (1985). Turgut Uyar'ın uzun öyküsü. *Sonsuz ve öbürü* içinde. (haz. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir). İstanbul: Broy Yayınları.
- Okay, M. O. (2019). Eski şiirimize yaklaşmak, *Sanat ve edebiyat yazıları* içinde. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okuyan, H. (2020). Walter Benjamin'in tarih fikrinden bir devrim doğurmak: Latin Amerika örneği. *Dîvân disiplinlerarası çalışma dergisi*, 48, 93-126
- Okuyucu, C. (2004). Klâsik edebiyat: Türk kültürü içindeki yeri, kaynakları, oluşumu, sanat ve estetik anlayışı. *Türk dünyası edebiyat tarihi cilt 4* içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Onay, A. T. (2016). *Açıklamalı divan şiiri sözlüğü: Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. (haz. Cemal Kurnaz). Ankara: Berikan Yayıncılık.
- Orfali, B. (2016). Tasavvufî gazel: Mutasavvıflara dair ilk kayıtlarda şiirsel anımsama. *Eski Türk edebiyatı çalışmaları XI: Gazelden gazele: Dünün şiirine bugünden bakışlar* içinde. (haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru ve Ali Emre Özyıldırım). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Öcal, O. (2013). *Bir şair, bir antagonist tavır: Edip Cansever*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Öksüz, M. (2018). Modern kelime ve imgeler arasında Hızır'la kırk saat. *Hece: Sezai Karakoç ve bir uygarlık tasarımı olarak diriliş özel sayısı*, 73, 86-92.
- Ömer Seyfettin. (2021). Yeni lisan. *Makaleler içinde*. (haz. Hülya Argunşah). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Öntürk, A. (2017). Divan şiirinde renkler. *Ulak bilge*, 5 (12), 973-982.
- Örgen, E. (2018). Turgut Uyar'ın Divan'ı etrafında tartışmalar. *Hece: Türk Edebiyatında polemikler özel sayı*, 36, 643-648.
- Özberk, F. (2016). *Cemal Süreya: Papirüs düşüşüyle buluşma*. İstanbul: Boyalıkuş.
- Özcan, H. (2001). 1901-1935 yılları arasında gelişen Türk şiiri. *Hece: Türk şiiri özel sayısı*, 53-54-55, 90-98.
- Özcan, H. (2004). Bektâşilikte dört kapı kırk makam. *Journal of Turkish studies*, 28 (1), 241-245.
- Özel, A. (1993). Cihad. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi cilt 7 içinde*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Özer, N. (2005). *Turgut Uyar'ın Divan'ında bir araç olarak biçim*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özgül, M. K. (2018). *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya selâmetle: Modern Türk şiirine doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özkan, Ö. (2005). Bir tedavi bitkisi olarak gülün divan şiirindeki görünüşleri. *Afyonkocatepe Üniversitesi sosyal bilimler dergisi*, 2, 30-41.
- Özkarcı, A. Ö. (2017). *İki ucu keskin bıçak (Cemal Süreya üzerine)*. İstanbul: Edebi Şeyler.
- Özpay, A. (2010). Şiirler VIII ateş dansı, *Sezai Karakoç içinde*. (ed. Mehmet Çelik ve Yakup Çelik). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Öztoprak, N. (2010). Divan şiirinde giyim kuşam üzerine bir deneme. *Divan edebiyatı araştırmaları dergisi*, 4, 103-154.
- Özyıldırım, A. E. (2006). Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatındaki seyri üzerine notlar. *Sözde ve anlamda farklılaşma Sebk-i Hindî içinde*. (Haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır ve Hanife Koncu). İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Pala, İ. (2016). *Ansiklopedik divân şiiri sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Paz, O. (2020). *Çamurdan doğanlar: Romantizmden avangarda modern şiir*. (çev. Kemal Atakay). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Perinçek, F. ve Duruel, N. (1995). *Cemal Süreya: Şairin hayatı şiire dahil*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2018). “Tanrı’nın gözüyle bakış penceresi” yahut Sezai Karakoç’un Ayinler’i. *Hece: Sezai Karakoç ve bir uygarlık tasarımı olarak diriliş özel sayısı*, 73, 137-161.
- Saltık, E. (2021). *Devrim yarası: Travma sosyolojisi, harf inkılâbı ve toplumsal hafıza*. Ankara: Liberte Yayınları.
- Sayın, Z. (2018). *Ölüm terbiyesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sertoğlu, M. (Haz.). (1971). *Mufasssal Osmanlı Tarihi*. İstanbul: Güven Yayınevi.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet*. (çev. Bülent Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Smith, D., Evans, P. (2009). *Karl Marx-kapital: Yeni başlayanlar için*. (çev. Kemal Ülker). İstanbul: Versus Kitap.
- Sönmez, M. (2018). Şahdamar. *Hece: Sezai Karakoç ve bir uygarlık tasarımı olarak diriliş özel sayısı*, 73, 69-78.
- Şemseddin Sami. (1999). Şiir ve edebiyattaki teceddüd-i ahîrimiz, *Osmanlı divan şiiri üzerine metinler içinde*. (haz. Mehmet Kalpaklı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Şentürk, T. ve Kartal, A. (2020). *Eski Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şeyh Bedreddin. (2007). *Vâridât. Şeyh Bedreddin ve Vâridât içinde*. (haz. Esat Korkmaz). İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Tahir, K. (1985). Turgut Uyar'ın kitabı dolayısıyla tarih ve şiirimiz. *Sonsuz ve öbürü içinde*. (haz. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir). İstanbul: Broy Yayınları.
- Tanç, N. (2009). Rifâî'den Oscar Wilde'a gül ve bülbül. A.Ü. *Türkiyat araştırmaları enstitüsü dergisi*, 39, 967-987.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Bütün şiirleri*. (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2020). *Yahya Kemal*. (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tek, A. (2005). Fusûsu'l-Hikem'e yönelik bazı tartışmalı konulara Sofyalı Bâli Efendi'nin bakışı. *Uludağ Üniversitesi ilâhiyat fakültesi dergisi*, 14 (2), 107-133.
- Tekin, G. (2009). Türk edebiyatı: 13.-15. yüzyıllar, *Osmanlı uygarlığı 2 içinde*. (haz. Halil İnalcık ve Günsel Renda). Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Temel, C. (2015). *1984'ten önceki 25 yılda Kürtlerin silahsız mücadelesi*. İstanbul: İsmail Beşikçi Vakfı Yayınları.
- Timuroğlu, V. (2013). *Estetik*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Tonga, N. (2007). Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında divan şiiri tartışmaları ve gelenekten faydalanma. *Turkish studies*, 2, 771-782.
- Tuğcu, E. (2018). *Osmanlı'nın son döneminde şiir eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Turan, G. (1985). Bir çekişmenin anatomisi Turgut Uyar - dünya - şiir. *Sonsuz ve öbürü içinde*. (haz. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir). İstanbul: Broy Yayınları.

- Turan, M. (2019). XIV. ve XV. yüzyıl divanlarında “koku” kavramı etrafında oluşan benzetme ve hayal dünyalarına bir bakış. *Sutad*, 45, 251-272.
- Turan, S. (2016). Türk edebiyatında gazel: Başlangıcından on altıncı yüzyıla kadar. *Eski Türk edebiyatı çalışmaları XI: Gazelden gazele: Dünün şiirine bugünden bakışlar* içinde. (haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru ve Ali Emre Özyıldırım). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Uçarol, T. (1985). Turgut Uyar’ın “büyük saat”i. *Sonsuz ve öbürü* içinde. (haz. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir). İstanbul: Broy Yayınları.
- Uludağ, S. (2001). Kalb. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi cilt 24* içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Uyar, T. (2013). *Büyük saat: Bütün şiirleri*. (ed. Bedirhan Toprak). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uyar, T. (2014). *Korkulu ustalık: Şiir üzerine yazılar, söyleşiler, soruşturmalar –Bir şiirden*. (haz. Alaattin Karaca). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uyar, T. (1985). Turgut Uyar şiirine girerken. *Sonsuz ve öbürü* içinde. (haz. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir). İstanbul: Broy Yayınları.
- Uzun, M. İ. (2002). Kerbelâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi cilt 25* içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Ülke, C. (2014). *Kürdistan Eyaleti’nin idarî yapısı (1847-1867)*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Mardin.
- Ünal, H. (2006). Ölülerin temsil hakkı. *Hece*, 111, 49-54.
- Yalsızuçanlar, S. (2017). *Sofra*. İstanbul: Mevsimler Kitap.
- Yasanın tekrarı 14. (2022, 14 Nisan). Erişim adresi: <https://incil.info/arama/Yasanin+Tekrari+14>
- Yıldırım, M. E. (2014). *Asr-ı Saâdet’te ticaret ve tüccar sahâbiler*. İstanbul: İktisadi Girişim ve İş Ahlâkı Derneği.

Yılmaz, L. (2016). Şark'ın sonbaharı: Geçmiş ölürken, *modern Türkiye 'de siyasî düşünce cilt 3: Modernleşme ve Batıcılık* içinde. (ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yöntem, A. C. (1999). Yeni edebiyat içinde eski estetik zihniyet, *Osmanlı divan şiiri üzerine metinler* içinde. (haz. Mehmet Kalpaklı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zima, P. V. (2015). *Modern edebiyat teorilerinin felsefesi*. (çev. Mustafa Özsarı). Ankara: Hece Yayınları.

Ziya Paşa. (1999). Şiir ve inşa, *Osmanlı divan şiiri üzerine metinler* içinde. (haz. Mehmet Kalpaklı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.