Firat Caner Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu Bilkent 2006

Doktora Tezi

TURGUT UYAR'IN HUZURSUZLUĞU

FIRAT CANER

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2006

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

TURGUT UYAR'IN HUZURSUZLUĞU

FIRAT CANER

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2006

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
©Fırat Caner

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

……..
Doç Dr. Engin Sezer
Tez Danışmanı

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

……..
Prof. Dr. Zeynep Sayın
Tez Jürisi Üyesi

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

……..
Doç. Dr. Füsun Akatlı
Tez Jürisi Üyesi

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

……..
Yrd. Doç. Dr. Mahmut Mutman
Tez Jürisi Üyesi

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

……..
Yrd. Doç Dr. Laurent Mignon
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

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

ÖZET

Turgut Uyar'ın şiir anlayışı, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile birlikte değişmiştir. Daha önceki kitaplarında özellikle Garip etkisi görülen şair, bu kitabında İkinci Yeni hareketinin genel özelliklerine uygun, anlamın geriye itildiği, söz sanatlarının bol kullanıldığı bir şiir anlayışına yönelmiştir. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* modern bir sanat yapıtıdır. Ortaya çıkmasını sağlayan temel motivasyon, modernitenin bireyler üzerindeki baskısıdır. Kitaptaki şiirlerde iki mesele özellikle öne çıkartılmıştır: Birinci mesele dinin, geleneksel ahlâkın ve bunları yeniden üreten kurumların birey üzerindeki baskısı, ikinci mesele ise kentleşmenin, büyük kent yaşamının ve modern uygarlığın ürettiği şok yaşantısı ve rahatsızlıktır. Bu duyguların birey üzerindeki olumsuz etkileri, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın konusu olmakla kalmaz, kitabın yapısı, şiirlerin biçim özellikleri ve imgeler dinamiği üzerinde de belirleyici olur. Bu yüzden, şiirleri kuran dizeler süreksiz, birbiri ile ilişkilendiren anlatılar çizgisellikten yoksun ve kitabı bütün kılan yapı parçalıdır.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda yer alan şiirler birbirlerinden bağımsız birer bütün olmalarına karşın, birbirleriyle ilişki içindedirler ve ortak bir simge evreni ve/veya ortak kişiler etrafında örgütlendiklerinden, birlikte bir bütüne varırlar. Şiirlerde işlenen olaylar, kronolojik bir çizgisellik arz etmezler. Yazar, bu şiirlerde kendisini gizler ve okuru anlatıcıyla baş başa bırakır. Bu şiirlerde öykü, tiyatro gibi şiir dışı türlerin olanakları kullanılmış, anlam geriye itilmiş ve parçaları birleştirme işi genellikle okura bırakılmıştır. Kitapta benimsenen estetik anlayış, Apollonca, kusursuzluğa yönelen bir estetik değil, okurda tamamlanmamışlık, bitmemişlik hissini uyandıran, Turgut Uyar'ın deyişi ile acemiliğin öne çıktığı bir estetik anlayıştır.

Anahtar sözcükler: şiir, modern, kent, ikinci, yeni

ABSTRACT

Turgut Uyar's Discontents

Turgut Uyar's earlier understanding of poetry goes through a sudden change with *Dünyanın En Güzel Arabistanı* [The Most Beautiful Arabia of the World]. In his earlier style, the influence of "Garip Poetry" can be detected, but in *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, Uyar approaches poetry with a new concep, similar to those of the other İkinci Yeni [The Second New] poets', in which meaning is pushed to the background and figures of speech are brough to the fore.

Dünyanın En Güzel Arabistanı is a modern work of art. The basic motivation that leads Uyar to write this book is the emotional pressures of modernity on the individual. Here, the poet focuses on two problems: First comes the pressure on the individual caused by religious morality, traditional ethics, and the social institutions which enforce these concepts. Second is the shock experience and discontents caused by modern civilization, urbanization, and the life style in urban the setting. Adverse affects of these experiences on the individual is not only the main theme of book, but it also determines the construction its whole design, the formal characteristics of the poems, and the dynamics of the imagery. In *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, verses are not logically continuous, the narrative lacks the commonly expected form of linearity, and the construction that makes the book a whole is rather fragmented.

Although these poems are meant to be read as independent pieces, they are connected to one another and constitute a coherent whole, because they are constructed within the framework of a common universe of symbols or fictional characters. The narrative events taking place in the poems do not display a chronological linearity. The poet/author hides himself behind the narrator of the individual poems and leaves the reader alone with the narrator. He employs various techniques of dramatic writing and story telling, which are not all that common in Turkish poetry. He backgrounds the meaning and expects the reader to bring together the pieces of the fragmented narrative by using various ambiguous relations between the imagery of the individual poems. The aesthetic choice of Turgut Uyar in this book is not Apollonian, but Dionysian, to refer to Nietzsche's well-know dichotomy, one that the poet himself conceptualizes as "clumsiness", something that makes the reader feel a sense of incompleteness before the whole work.

Keywords: poetry, modern, city, religion, society

ÖNSÖZ

Daima, insanın kendisi olmayanla ilişkisinde tutarlı olduğuna inandım. Bir insan çiçeklere nasıl davranırsa, bana da öyle davranır diye düşündüm. Nesnelerle, hayvanlarla, doğayla ya da insanlarla her zaman ilişki içindeyizdir. Açıkçası, çok insan canlısı olup da çiçekleri yolmaktan zevk alan ya da kedilere işkence etmekten hoşlanan birini hiç görmedim. İnsanın bütün tutarsızlıkları arasında bu tür bir tutarlılığa sahip olduğunu düşünüyorum. Arthur Rimbaud, metnin yazarın ta kendisine dönüştüğünü söylüyordu. Eğer onun sözlerinden yola çıkacak olursam, metnin de, insan gibi, kimi zaman çelişkiler içinde görünmez hâle gelen, tutarlı bir yönü olması gerektiğini söyleyebilirim. Metin de, yazarı gibi, bütün çelişkilerine ve bütün yanıltıcılığına rağmen, kendini ve yazarını ele verecek bir tür tutarlılığa sahip olsa gerektir. Aksi takdirde bir metinden, yani bir yapıttan, kendi başına bütünlük teşkil eden bir binadan söz etmek mümkün olmazdı.

Edebiyat eleştirisinin, ne tür bir yöntemle yapılırsa yapılsın, başka yöntemler aracılığıyla sınanabilmesiyle daha güvenilir olacağına inanıyorum. Tezdeki yaklaşımımın eklektik bir yanı olduğu görülecektir. Bu durum bilinçli bir seçimden kaynaklanıyor. Tek bir kuramla sonuca varamayacağımı düşündüğüm için karma bir metodoloji kullanmayı tercih ettim. Bu metodolojinin bir başka çalışmada işe yarayacağına ilişkin bir iddiam yoktur.

Türkiye'de, şiir eleştirisinde yaygın olarak eleştirmenin hayal gücü büyük rol oynar. Bunun yanlış bir şey olduğunu düşünmüyorum. Ancak ben bu çalışmada hayal gücümü bilerek devre dışı bırakmak istedim, çünkü Uyar'ın teknik ustalığını ortaya

çıkartmayı hedefledim. Bu nedenle, Turgut Uyar'ın şiirini ele alırken, teknik ve analitik bir yaklaşımı özellikle tercih ettim. Değerli jüri üyelerimden biri tarafından bu tezin yeterince şiirsel olmadığı ve "edebiyatı kucaklamadığı" da söylenmiştir. Tezimin *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ilgili tek ve konuyla ilgili her şeyi kapsayan, son sözü söyleyen bir çalışma olması amaçlarımdan biri değildi. Çerçeve dışında bıraktığım konuları başkaları inceleyecektir. Ben, şiirlerin kendi dokularından giderek biçim, yapı ve içerik özelliklerinin birbirleriyle nasıl kaynaştıklarını ve bu kaynaşmanın ardında ne tür bir motivasyon bulunduğunu anlamaya çalıştım.

Bu tezde Uyar'ın İkinci Yeni içindeki yerini ve İkinci Yeni'nin Türk şiiri tarihi içindeki yerini ele almadım. Ancak bu tür çalışmalara kaynaklık edecek veriler elde etmeye çalıştım. Bu verilerin işlevsel olabilmesi için, bütün İkinci Yeni şairlerinin tek tek incelenmesi gerekiyor. Bu sözlerimden, tezimde İkinci Yeni şiirini çözümleyip anlamak için bir model geliştirdiğim sonucu çıkmıyor; çünkü her inceleme nesnesi, ister istemez kendi modelini beraberinde getirecektir.

Tezde Türk modernleşmesi konusuna yer vermedim; çünkü elimde bu konuyu ele alabileceğim bir yöntem yoktu.

TEŞEKKÜR

Öncelikle, benden hiçbir yardımı esirgemeyen, çalışmalarımda bana yol gösteren ve kıvrak zekasıyla beni daima şaşırtan tez danışmanım Engin Sezer'e, bilgi, deneyim ve eleştirilerini benden esirgemeyen Hilmi Yavuz'a ve tez sürecinin ilk yılında danışmanlığımı üstlenen ilk rehberim Talât Sait Halman'a, sonra, tez izleme komitemde yer alan ve değerli eleştirileriyle çalışmama yön veren Mahmut Mutman ve Laurent Mignon'a, Zeynep Sayın ve Füsun Akatlı'ya, eğitimim boyunca zihnimi çekip çeviren ve beni çok yönlü eleştiriye yönlendiren Süha Oğuzertem'e, bilimin insan için olduğunu hiçbir zaman aklımdan çıkarmamam gerektiği konusundaki daimi esin kaynağım İlhan Başgöz'e, Yapı Kredi Yayınları'na ve Güven Turan'a, aileme, manevî desteği ve fikirleriyle her zaman yanımda olan Ezgi Korkmaz'a, fikir ve eleştirilerini benden esirgemeyen Halil Üner'e , metinlere fikirleriyle katkıda bulunan Nuran Tezcan ve Orhan Tekelioğlu'na, kritik kaynaklara ulaşmama yardımcı olan Yalçın Armağan'a, koruyucu ve sakinleştirici meleğim, değerli dostum Esma Tezcan'a, ebedî hocam Can Soytemiz'e, sağladığı maddî olanaklar ve geniş kütüphanesiyle çalışmalarıma yoğunlaşmama yardımcı olan Bilkent Üniversitesi'ne, dünyaya daha analitik bir gözle bakmam için zihnimi eğiten Gazi Üniversitesi Endüstri Mühendisliği Bölümü hocalarına ve benim ben oluşumda pay sahibi olan herkese teşekkür etmek isterim.

İÇİNDEKİLER

sayfa

Özet iii

Abstract iv

Önsöz v

Teşekkür vii

İçindekiler viii

Listeler xi

Giriş 1

A. Tezin Konusu ve Amacı 1

B. Turgut Uyar'ın Kısa Yaşamöyküsü 3

C. Turgut Uyar'la İlgili Çalışmalara İlişkin Genel Değerlendirmeler . 5

D. İkinci Yeni Şiirinin Ortaya Çıktığı Koşullar 12

E. İkinci Yeni Mitosu. 18

F. Turgut Uyar'ın Derdi 22

G. Modernite, Modernizm ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı* . . 29

1. Modernitenin ve Modernizmin Arka Planı 32

2. Modernizm ve Modernitenin Olumsuz Etkilerinden Kaçış . . 39

3. Modern Sanatın Ayırt Edici Özellikleri. 43

4. Modern Şiir 52

5. Turgut Uyar'ın Modernliği 56

H. İnceleme Planı 62

I. Bütünlük, Çizgisellik ve Çokanlamlılık 74

A. Bütünlük ve Süreksizlik: Öykülerde Din, Geleneksel Ahlâk, Aile, Yargı ve Kent 78

1.Birinci Öykü: Yekta, Gülbeyaz ve Sinan 78

2. İkinci Öykü: Yekta, Hümeyra ve Azra 91

3. Üçüncü Öykü: Yekta, Adile ve Erhan 102

4. Dördüncü Öykü: Yekta ile Davut 116

5. İki Yan Öykü: Yaylabölüklü Emin ve Sokaktaki Cinayet . . 125

6. Özet 135

B. Bütünlük ve Çokanlamlılık: Öne Çıkan İmgeler 136

1. Temel Çatışmaları Yüklenen İmgeler 141

a. Geyikli Gece ve Uygarlık-Doğa Çatışması. . . 142

b. "Tel Cambazı" ve Toplum-Birey Çatışması . . 169

c. "Abluka" ve Uygar-Uygar Olmayan Çatışması . . 175

d. Özet 181

2. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda Uyar'ın Simge Evrenini Belirleyen İmgeler 181

a. Gök 184

b. Kent 189

c. Güneş 196

d. Özet. 209

II. Acemi Anlatıcının Bilerek Ettikleri 210

A. Yazarın Kendini Gizlemesi 211

B. Tür Krizi 216

1. Şiir Biçimleri. 216

2. Diğer Yazınsal Türler 220

C. Acemilik Estetiği 223

D. İmgeler Dinamiği 227

1. Serpiştirme, Sıkıştırma, Eklemleme. 228

2. Metinsel Geçişlilikler. 234

3. İmge Seçimi 244

E. Vezin, Durak ve Kafiye 247

F. Özet 253

III. *Tütünler Islak-Dünyanın En Güzel Arabistanı* Karşılaştırması . . 255

Sonuç 287

Ek 1: İlişkiler Ağı 294

Ek 2: İlişkiler Arasındaki Paralellikler 296

Ek 3: Aşk İlişkileri Olay Akışı 297

Ek 4: Haz İlkesi, Üstben, Suçluluk Duygusu 298

Ek 5: Tezde Referans Vermediğimiz, Ancak Okuyup Dolaylı Olarak Faydalandığımız

Kaynaklar 303

Kaynakça 317

Özgeçmiş 328

LİSTELER

Resim 1: Michelangelo'nun *Davut* Heykeli 123

Resim 2: Van Gogh'un *Yıldızlı Gece* Adlı Tablosu 134

Resim 3: Edgar Degas'nın *Banyodan Sonra* Adlı Tablosu 166

Şekil 1: İmge Evreni ile Simge Evreni 137

Şekil 2: Turgut Uyar'ın İmge Evreni ile Simge Evreni 139

Şekil 3: "Geyikli Gece"deki İmgelerin Uygarlık-Doğa Çatışması Çerçevesinde Gruplandırması 151

Şekil 4: "Geyikli Gece"deki İmgelerle İlgili Ayrıntılar 154

Şekil 5: "Terziler Geldiler"de Kent Tasarımı 275

GİRİŞ

Bu bölümde teze genel bir giriş yapılacaktır. Birinci altbölümde tezin konusu ve amacı ortaya koyulacaktır. İkinci altbölümde Turgut Uyar'ın kısa yaşamöyküsü verilecektir. Üçüncü altbölümde Turgut Uyar'ın şiirleriyle ilgili çalışmalar, dördüncü altbölümde Turgut Uyar'ın şiirlerini de kapsayan İkinci Yeni şiirinin ortaya çıktığı koşullar değerlendirilecektir. Beşinci altbölümde İkinci Yeni şiirine ilişkin genel yargılar ele alınacaktır. Altıncı altbölümde Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazmasını sağlayan motivasyon hakkında genel bilgiler verilecektir. Yedinci altbölüm tezin teorik çerçevesinin sunulacağı bölümdür; burada modernizm incelenecek ve temel kavramlar tanımlanacaktır. Sekizinci altbölümde ise tezin asıl bölümlerinin içerikleri hakkında bilgi verilecektir.

A. Tezin Konusu ve Amacı

Bu altbölümde, tezin konusu ve amaçları belirtilecek.

Bu tezin konusu, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* adlı kitabında modernitenin olumsuz etkilerinin belirtilerinin bulunduğu ve Turgut Uyar'ın şiirlerinin özelliklerini de bu etkilerin belirlediğidir.

Tezin amaçları beş madde olarak belirlendi.

Birinci madde: Modernizm büyük ölçüde moderniteye tepki olarak doğmuştur. Burada "modernite"den —kabaca— modern Batı uygarlığını ve bu uygarlığın bireylere yaşattığı deneyimi, "modernizm"den ise bu deneyime tepki olarak doğan sanat akımlarını anlıyoruz. Bir tepki olarak belirdiğini söylediğimiz modernizmin ardında, moderniteden kaynaklanan olumsuz duygular vardır. İkinci Yeni şiirinden önce Ercüment Behzat Lav'da (ör. "Kaos", "Ruhül Kudüs"), Nâzım Hikmet Ran'da (ör. "Kız Çocuğu"), Fazıl Hüsnü Dağlarca'da (ör. "Çirkin"), Orhan Veli'de (ör. "Karşı"), Melih Cevdet Anday'da (ör. "Rahatı Kaçan Ağaç"), Behçet Necatigil'de (ör. "Töre") vs. bu tür duygular mevcuttu. Ancak bu duygular, şairlerin şiirlerinin özelliklerini belirleyen temel motivasyonlardan biri değildi. Oysa Turgut Uyar örneğinde görüleceği gibi, İkinci Yeni şiirinin temel motivasyonlarından biri modern uygarlığın olumsuz etkileriydi. Bu, gerek Türk şiiri tarihinin doğru yorumlanabilmesi, gerekse Türk modernleşmesinin doğru dönemselleştirilebilmesi için önemli bir veri olacaktır.

İkinci madde: Bizce, Turgut Uyar, bu tezde ele alacağımız üzere, İkinci Yeni şairleri arasında şiirlerinde modern uygarlığın olumsuz etkilerini yoğun biçimde işleyenlerden biridir. Bu, onun birinci maddede belirtilen amaçların gerçekleşmesine hizmet edecek uygun bir inceleme nesnesi olduğu anlamına gelir. Böyle bir çalışma, umarız, benzer doğrultuda yapılacak başka çalışmalara esin kaynağı olacak ve bu tür çalışmalarla bir araya geldiğinde, ileride, İkinci Yeni şiirinin, tek tek eserlerden yola çıkarak, daha sağlıklı bir biçimde değerlendirilebilmesine olanak tanıyacaktır.

Üçüncü madde: Türk şiiri tarihinde, neredeyse yalnızca biçimsel özellikleriyle konumlandırılan İkinci Yeni şiirinin temel bir motivasyonunun ortaya çıkartılması, belki de daha esaslı bir konumlandırmayı beraberinde getirecektir. Bu,

aynı zamanda, bir neslin ve dolayısıyla da bir dönemin, özellikle de genellikle sadece siyasî meseleler çerçevesinde ele alınan bir dönemin yorumlanabilmesine katkıda bulunacaktır.

Dördüncü madde: Bu tür bir çalışma İkinci Yeni şairlerinin toplumsal meselelerle ilgilenmediklerine ilişkin kimi olumsuz önyargıların kırılmasına yönelik çalışmalara katkıda bulunacaktır.

Beşinci madde: Böyle bir çalışma, İkinci Yeni'nin kendisinden önceki Türk şiirinden farklarının ve kendisinden sonraki Türk şiiri üzerindeki belirleyiciliğinin anlaşılabilmesine katkıda bulunacaktır.

B. Turgut Uyar'ın Kısa Yaşamöyküsü

Bu altbölümde, Turgut Uyar'ın kısa yaşamöyküsü verilecek.

Turgut Uyar öldüğünde, Ferit Edgü'nün deyişiyle, toprağa verilen "yaşayan dört beş büyük ozandan biri"ydi; ancak cenazesinde onun bu büyüklüğünü çağrıştırmayan bir sadelik vardı: "[B]ir avuç yazar-çizer, birkaç eş-dost, belki iki-üç okuru, ola ki iki de garson ve meyhaneci vardı mezar başında" (105). Anlaşılan o ki, Turgut Uyar, değeri yeterince bilinen bir şair değildi. Gerçi bu *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın ikinci baskısının yapılmasının yirmi yıldan fazla sürmesinden de anlaşılabilir; ama insanların ilgisini çekmeyen bir cenaze bunu daha da görünür kılıyor. Oysa Uyar'ın cenazesinin kalabalık olmayışı, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın yazgısından da anlaşılabileceği gibi, şaşırtıcı değildi. O, şiirini herhangi bir ideoloji için araç olarak kullanmamayı seçmiş bir şairin yazgısını, dolayısıyla da yalnızlığı baştan kabullenmişti. Edgü, "Terör döneminde daha mı duyarlıydık? Yoksa […] öldürenlere karşı mı cami avlularında bir araya geliyordu 'birtakım insanlar'?" sorusunu ortaya atarken, ölünün yalnızlığıyla yaşayanların

ideolojik çıkışları arasındaki ilişkiye doğrudan atıfta bulunuyor olmasa bile, bu ilişkiye de dikkat çekiyor (106).

Turgut Uyar'ın bir dünya görüşü yok muydu? Bizce vardı; nitekim onun dünya görüşünün izleri şiirlerinde bulunabilir. Özellikle *Divan*'da ve sonraki kitaplarında, ideolojik duruşu daha belirgin hâle gelir. Ama o, şiirini sloganlaştırmadı; kendi deyişi ile, meselesi şiir meselesiydi. Oysa Turgut Uyar'ın ve onun içinde yer aldığı İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı 1950'li yıllarda sosyal gerçekçilik de vardı. Attilâ İlhan gibi sosyal gerçekçi şairler, şiir-dünya ilişkisi üzerinden ürettikleri söylem içinden İkinci Yeni'ye saldırıyorlar, onları korkaklıkla suçluyorlardı. Öyle ki, Attilâ İlhan, Turgut Uyar'ın ölümünün ardından bile "Şairler Ayakta Ölür" başlık bir yazı yazdı ve Uyar'ın toprağından sökülmüş, "soyut ecnebilikler"le uğraşan bir alkolik olduğunu söyledi. Uyar, bir İkinci Yeni şairi olma sıfatıyla, Attilâ İlhan tarafından tarihini kaybetmiş, halkından kopmuş olmakla suçlanmış ve yerilmişti (100). İkinci Yeni mitosu, yeniden üretile üretile büyümüş, ölümünün ardından bile Turgut Uyar'ın peşini bırakmamıştı. Ancak çok geçmeden, Atilla Özkırımlı'nın yayımladığı *Günümüzde Edebiyat* dergisinde, Attilâ İlhan'ın bu sözleri çeşitli yazarlar tarafından kınandı.

Yazın hayatı boyunca Ahmet Turgut, Tangar ve T. U. imzalarını da kullanan, ancak Turgut Uyar adıyla tanınan şair Ahmet Turgut Uyar, 4 Ağustos 1927'de Ankara'da doğdu[1]. Babası, harita subayı olan Hayri Beydi; annesinin adı Fatma idi. Babasının emekli olmasından sonra, İstanbul'a yerleştiler. Uyar, ilkokula Edirnekapı'daki Hırka-i Şerif İlkokulu'nda (19. İlk mektep) ve Molla Aşki'deki 5. İlkokul'da devam etti. Lise eğitimini Konya Askeri Okulu ve Bursa Askeri Işıklar Lisesi'nde aldı. 1947'de Askeri Memurlar Okulu'nu bitirdi ve memur subay olarak

[1] Uyar'ın hayatıyla ilgili bilgiler *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'nden (1038-1041) ve Zübeyde Şenderin'in tezinden alınmıştır.

göreve başladı. 1947 ile 1958 yılları arasında Posof (Kars-Ardahan), Terme (Samsun) ve Ankara'da personel subayı olarak görev yaptı. 1958'de askeriyeden ayrıldı ve Türkiye Selüloz ve Kâğıt Sanayii'nin (SEKA) Ankara şubesinde çalışmaya başladı. 1963 ile 1965 yılları arasında (24 sayı) yayımlanan *Dönem* dergisinin kurucuları arasında yer aldı. 1969 yılında emekliye ayrıldı ve İstanbul'a yerleşti. 22 Ağustos 1985'te öldü ve cenazesi Aşiyan Mezarlığı'na defnedildi.

C. Turgut Uyar'la İlgili Çalışmalara İlişkin Genel Değerlendirmeler

Bu altbölümde, Turgut Uyar'la ilgili, bu teze az ya da çok, doğrudan ya da dolaylı katkısı olan çalışmalar değerlendirilecektir. Çalışmaların bu tezi ilgilendirmeyen yanlarını da kapsayan genel özetleri verilmeyecek, özellikle, doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak ve kısmen bu tezle ilgili yanları vurgulanacaktır.

Bugüne kadar Turgut Uyar'la ilgili çok az sayıda akademik inceleme yapılmıştır. 2004 yılında, Ankara Üniversitesi'nde, Zübeyde Şenderin tarafından yazılan "Turgut Uyar'ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma" başlıklı doktora tezi, şair hakkındaki ilk kapsamlı akademik çalışmadır. Bunun dışında, 2004-2005 öğretim yılında, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans öğrencisi Nilay Özer tarafından "Turgut Uyar'ın *Divan*'ında Bir Araç Olarak Biçim" başlıklı bir yüksek lisans tezi yazılmıştır. Turgut Uyar'la ilgili diğer bir çalışma ise, Hüseyin Cöntürk'ün "Turgut Uyar" başlıklı metnidir. Bu metin, Asım Bezirci'nin "Edip Cansever" başlıklı metni ile birlikte kitaplaştırılmıştır. Çeşitli makalelerde, Uyar'ın şiirine ilişkin önemli iddialar bulunmasına karşın, bizce bunlar çoğunlukla Uyar'ın şiirleriyle ilgili açık seçik bir soruya yanıt bulmak amacıyla ileri sürülmemiş ve yeterli örnekle desteklenmemiştir. Şair hakkında, çeşitli yazıların derlendiği

Sonsuz ve Öbürü ve *Şiirde Dün Yok mu* adlı kitaplar dışında, herhangi bir kitap da yayımlanmış değildir. Hakkında yalnızca son iki yıl içinde tamamlanmış iki adet tez bulunmasından, Türkiye'deki akademik çevrelerin Turgut Uyar'ın şiiri üzerinde kapsamlı çalışmalara girişmedikleri anlaşılmaktadır. Öte yandan, şiirleriyle ilgili çalışmaların çoğu, yazarların izlenimlerini ve kısmen de genel düşüncelerini derledikleri denemelerdir.

Turgut Uyar hakkında yapılmış en kapsamlı çalışma, Zübeyde Şenderin'in 2004 yılında Ankara Üniversitesi'nde hazırlamış olduğu ve Prof. Dr. Ramazan Kaplan tarafından yönetilen "Turgut Uyar'ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma" başlıklı doktora tezidir. Tezde Turgut Uyar'ın yaşamı ve kitapları hakkında ayrıntılı bilgi verilmiş, deneme ve söyleşilerindeki görüşleri derlenmiştir. "Ölüm", "kent" vb. temalara ilişkin dizeler derlenerek yorumlanmış ve Uyar'ın şiirlerinde görülen dil kullanımı ile söz sanatları incelenmiştir. Özenli bibliyografya çalışması ve şiirlerde görülen temaların kategoriler hâlinde ele alınması, pek çok yeni çalışmaya kaynak teşkil edebilecektir. Şenderin'in tezinde modernitenin olumsuz etkilerinin Turgut Uyar'ın şiirlerinin belirleyici bir motivasyonu olduğu savı açıkça dile getirilmemiştir. Ancak en çok kent, uygarlık vb. konularla ilgili dizelerin değerlendirilmesi, bu çalışmada savunulacak olan, modernitenin olumsuz etkilerinin Uyar'ın şiirlerinde belirleyici olduğu tezini destekler niteliktedir.

Nilay Özer, "Turgut Uyar'ın *Divan*'ında Bir Araç Olarak Biçim" başlıklı yüksek lisans tezinde, Turgut Uyar'ın *Divan* adlı kitabında Divan şiirinin biçimini kullanmasının nedenlerini sorgular. Özer'e göre Turgut Uyar, biçimi beş farklı şekilde araçlaştırır. Divan şiirinin biçimi slogan dilinden uzak durmak, toplumsal sorunların sürekliliğini yansıtmak ve günü yaratan koşulların kökenini geçmişte aramak, Osmanlı ideolojisini olumsuzlamak, tarihte tekrarlanan yapıları öne

çıkararak toplumsal, kültürel çözümlemeler yapmak ve merkez karşısında çevreyi temsil ederek toplumsal ve edebi düzlemde bir mücadele önermek amacıyla araçlaştırılmıştır (122). Stephen Spender'ın modern sanatın ortaya çıkışında modern uygarlığa ilişkin olumsuz duyguların belirleyici olduğu varsayımı bu tezin temel varsayımlarından biri olacaktır. Bu nedenle, Özer'in tezi, bizim tezimizle, Spender'ın modern sanatın gelenekle ilişkisine dair saptamaları ile yukarıda özetlenen saptamaların birbiriyle örtüşmesi nedeniyle paralellik taşır.

Mehmet Kaplan, "Göğe Bakma Durağı" başlıklı yazısında, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan "Göğe Bakma Durağı" adlı şiiri inceler. Bu şiirin bir kaçış şiiri olduğunu iddia eder ve bu iddiasını din metinlerinde görülen arketiplerden yola çıkarak desteklemeye çalışır (311). Örneğin, şiirde görülen kaçış arzusunun uygarlıktan kaynaklanan cinsel baskılarla ilgili bir arzu olduğunu söyler (312). Kaplan'ın bu çalışmaya en çok katkıda bulunan saptaması ise, "Geyikli Gece" adlı şiirde doğaya kaçma arzusu ve bu arzunun kökeninde kent yaşamından kaynaklanan bir tatminsizlik olduğu yönündeki, bizce doğru saptamasıdır (314).

Necmiye Alpay, "Üç Düzlem" başlıklı yazısında Turgut Uyar şiirinin üç düzlemi olduğunu düşündüğünü ifade eder: "Yalnızlığın ağır bastığı duygu düzlemi, karşılığını somutta bulduğu bilinç düzlemi ve topluma borçluluk duygusuyla belirlenen etik düzlem" (240). Alpay'ın bu teze girdi sağlayacak yanı, Uyar'ın şiirlerindeki dil kullanımlarını irdelemesi ve bu şiirlerde gündelik dilden uzaklaşılmış olduğunu ve dilin yadırgatıcı bir biçimde kullanıldığını vurgulaması. Alpay, Uyar'ın şiirlerinde dikkatin dil üzerine yoğunlaştırıldığını söyler ve bu iddiasını destekleyecek örnekler verir. Ayrıca, "Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir" ve "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir" adlı şiirlerdeki anlatıcının "modern/sınai yaşamın dile getiricisi" olduğunu söyleyerek, bu şiirlerin

modernitenin olumsuz etkileri düzleminde de okunabileceklerine ilişkin bir ipucu verir (245).

Ergin Yıldızoğlu, "Pablo, Samuel ve Turgut" başlıklı yazısında Turgut Uyar'ın şiirlerini Pablo Picasso'nun kübist resimleriyle ve Samuel Beckett'in oyunlarıyla karşılaştırarak değerlendirir. Bu karşılaştırmaların ne ölçüde ikna edici olduğu tartışılabilir; ancak Yıldızoğlu'nun *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve *Tütünler Islak*'a ilişkin saptaması, bu tez için büyük önem taşır: Ona göre Turgut Uyar'ın şiirleri dünyadaki kaosu betimleyen, yabancılaşmadan ve kapitalizmden kaynaklanan acılar ile ilgilidir (196). Yıldızoğlu, sonuçta, Turgut Uyar'ın şiirlerinin biçimsel özellikleriyle kübist resme, içerikleriyle de Beckett'in varoluşçu oyunlarına benzediği sonucuna varır.

Uyar'la ilgili önemli yazılardan biri Ahmet Oktay'ın "Zamanla Göz Göze: 'Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir'in Arka Fonu" başlıklı makalesidir. Oktay bu makalede yabancılaşma ve bunalımın Turgut Uyar'ın şiirlerinde belirleyici olduğunu vurgular (122). Oktay, Uyar'ın şiirinde 1950'lerde başlayan Demokrat Parti döneminin ve 1960'lı yılların Türkiye'sinin izlerinin görülebileceği düşüncesindedir. Nitekim, Uyar'ın şiirlerini bu dönemin koşulları çerçevesinde değerlendirir. Şiirlerde bu dönemde artan kentleşmenin, bireyleşmenin ve kapitalistleşmenin belirleyici olduğunu vurgular (123). Oktay, Turgut Uyar'ın toplumsal meselelere duyarlı bir şair olduğunu göstermeye çalışır. Oktay'ın bu tez için büyük önem taşıyan saptaması ise, Turgut Uyar'ın, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile birlikte, sonsuzmuş gibi görünen nesneler ve ilişkiler içinde devinen, kent yaşamının hızıyla şaşkınlaşmış, işliğin baskıcı ve yıpratıcı dünyasından kaçmaya çalışan bozgundaki insanın dilini bulmaya uğraştığı yönündeki saptamasıdır.

Nermin Menemencioğlu, Turgut Uyar şiirindeki simgeleri açıklamayı amaçlayan "Turgut Uyar'ın Şiiri" başlıklı yazısında, Turgut Uyar'ın şiirlerinde görülen modernitenin olumsuz etkilerine ilişkin önemli bir saptamada bulunur: "Uyar kendini yadsımaya değil, anlamaya çalışıyor. Endüstri, ticaret, cumhuriyet şehirlerinde yaşamakta, sıkıntılı pazarların, daracık odalı apartmanların, kapalı pencereli resmi dairelerin, kalabalık sokakların, yemekleri acele yenilen lokantaların ezici kargaşası içindedir" (51). Menemencioğlu bu konu üzerinde Uyar hakkında yazılan çalışmaların tümünden daha çok durur ve yazının büyük bölümünü şiirlerin içeriğinde belirleyici olan kent konusuna ayırır. Ona göre kent yaşamı Uyar'ın şiirlerinin biçimsel özelliklerini de belirlemiştir (57).

Enis Akın'ın "Sabahları Acıkmayı Bilmeyen Şair: Turgut Uyar" başlıklı yazısı ağırlıklı olarak Uyar'ın "Efendimiz Acemilik" yazısında kullandığı "acemilik" kavramıyla ilgilidir. Akın'ın, "Turgut Uyar'ın şiirlerinin düzene karşı, ya da kurulu, oturmuş düzene karşı bir tavrı vardır" sözleri, bu tezi destekleyen önemli bir değinidir. Nitekim düzen, bu tezde Turgut Uyar'ın şiirinde varolduğu savunulacak olumsuz duyguların kaynağı olan modern uygarlığın ürünüdür. Ancak Akın Uyar'ın şiirlerinde görülen bu tavrın arka planını ele almamıştır. Oysa Turgut Uyar'ın kullandığı anlamıyla acemilik, modern edebiyatta modernitenin olumsuz etkileri ile ilişkili olarak ortaya çıkan bir tekniği içerir. Tezde bu konuya da yer verilecektir.

Hüseyin Cöntürk'ün "Turgut Uyar" başlıklı çalışması, Turgut Uyar hakkında yayımlanan en kapsamlı çalışmadır. Cöntürk, ağırlıklı olarak *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı incelemiş, ancak kitapta büyük yer tutan Akçaburgaz'lı Yekta ile ilgili şiirleri değerlendirme dışı bırakmıştır. C. G. Jung'un "arketip" ve T. S. Eliot'ın "nesnel karşılık" kavramını değini biçiminde kullanmak dışında, değerlendirmeleri herhangi bir somut amaca yönelmeyen Cöntürk, Turgut Uyar'ın şiirlerinde

"mutsuzluğun ablukası"nı kırmak için yedi yöntem bulunduğunu söylüyor: Birincisi, kötüleri iyileştirmeye çalışmak; ikincisi, alışamadığı kötü şeyleri sevmeye çalışmak; üçüncüsü, bayağılaştırarak kötü şeylerin dünyasının bir parçası olmak; dördüncüsü, alıştığı kötü şeylerden kurtulmaya çalışmak; beşincisi, iyisi ve kötüsü ile realiteyi bir oldu-bitti diye kabul etmek; altıncısı, realiteyi görmezden gelmek ve yedincisi hayâl evrenine kaçmak (26).

Baki Asiltürk, " 'Göğe Bakma Durağı'nda Ses, Anlam, Uzam" başlıklı yazısında, Turgut Uyar şiirindeki biçimsel özelliklerin kentle ilişkili olduğunu söylüyor (23). Asiltürk, çalışmasında "Göğe Bakma Durağı" adlı şiirin dil, ses ve anlam özelliklerini ele alıyor; yinelemeleri ve karşıtlıkları değerlendiriyor. Bu şiirde özellikle yinelemelerin ve cinselliğin öne çıkartıldığını vurguluyor (26-27). Yazar, "Göğe Bakma Durağı"nın, bir huzursuzluk duygusu üzerinden, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki diğer şiirlerle birlikte okunmasının faydalı olacağı yönündeki görüşünü şu cümleyle ifade ediyor: "Bireyin toplum içindeki huzursuzluğunu, kaçış özlemini, yani dünyanın dışında kendine dingin bir yer arayan kişinin duygusunu ortaya koymada 'Göğe Bakma Durağı', *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki öteki şiirlerle birlikte okun[malıdır]" (28). Modernitenin olumsuz etkilerini üreten kaynaklardan biri birey-toplum çatışması olduğu için, Asiltürk'ün bu yazıdaki görüşleri, bu tezde savunulacak iddiaları destekleyecektir.

Talât Sait Halman, *Books Abroad*'da yayımlanan, *Tütünler Islak*'la ilgili başlıksız kitap tanıtım yazısında "Turgut Uyar'ın son on yılda [1954-1964] verdiği ürünlerin çoğu, insanlık tarihinin geçmiş kötülükleri ve insanlığın şimdiki trajik durumunu –ahlakî değil poetik anlamda- ayıplıyor göründüğü, insanlık ve insanın kalıtsal günahına ilişkin batıl inançla, bıkkınlık değilse bile hoşnutsuz bir tavır sergiler" der (93). Bu hoşnutsuzluk, ahlakî değil, poetik anlamda, bir tür "insanlığı

ayıplama" ile ilgilidir. Halman'a göre kitapta yer alan "Terziler Geldiler" adlı şiir, bir yandan bütün insanlık tarihine ilişkin düzen ve kaos, din ve pagan inanç, birey ve toplum gibi temalara değinirken, bir yandan da 20. yüzyıl toplum ve kültürüne ilişkin bir boyuta sahiptir (94). Halman'ın görüşleri, bu tezde desteklenmeye çalışılacak iddialarla aynı doğrultudadır.

Füsun Akatlı, "Güldalı, Dikenli ama Güllü İnce Dirençli ve Kahraman" başlıklı yazısında, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda bilinç akışı tekniğini şiirde uyguladığını söylüyor (82). Bu çalışmada modern sanatla modernitenin olumsuz etkileri arasında dolaysız bir ilişki olduğu varsayılacağından, Füsun Akatlı'nın bu saptaması, Uyar'ın şiirinin modern bir şiir olduğunu desteklemesi bakımından bizim tezimizle paralel doğrultuda bir saptamadır.

Ayrıca, Tuncer Uçarol, "Turgut Uyar'ın şiiri ve Geçirdiği Evreler" başlıklı yazısında, Turgut Uyar şiirinin üç evresi olduğunu ileri sürüyor: *Arz-ı Hal* (1949) ve *Türkiyem* (1952) birinci dönem, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959), *Tütünler Islak* (1962), *Her Pazartesi* (1968) ve *Divan* (1970) ikinci dönem, *Toplandılar* (1974), *Kayayı Delen İncir* (1982) ve *Dün Yok mu* (1984) ise üçüncü dönem (5). Uçarol'a göre birinci dönem şiirlerinin ayırt edici özelliği, Garip şiirine benzer şekilde yazılmış olmaları. İkinci dönem şiirlerini İkinci Yeni hareketi içinde değerlendiriyor; üçüncü dönem şiirlerindeyse Uyar'ın konuşma diline iyice yaklaşan bir dil kullandığını söylüyor (5). Uçarol, "Turgut Uyar'ın Büyük Saati" başlıklı yazısında farklı bir dönemselleştirme yapıyor ve *Divan*'ı üçüncü dönemin tek temsilcisi ilan edip, "Turgut Uyar'ın şiiri ve Geçirdiği Evreler"deki dönemselleştirmesinde üçüncü dönem içinde düşündüğü kitapları dördüncü döneme yerleştiriyor (78). Kemal Bek, "Turgut Uyar'ın *Divan*'ında Gelenek ve Şiir" başlıklı çalışmasında, *Divan*'ın Divan şiiriyle ilişkisi bakımından irdeler ve bu kitaptaki

şiirlerin Divan şiiriyle hiçbir ilgileri olmadığı sonucuna varıyor. Kemal Özmen, "Bir Senfonik Şiir: Turgut Uyar'ın 'Ölü Yıkayıcılar'ı" başlıklı yazısında, Turgut Uyar'ın "Ölü Yıkayıcılar" adlı şiirinin kompozisyonunun, klasik Batı müziği biçimlerinden biri olan "fugue"ün kompozisyonuna benzediğini göstermeye çalışıyor. Bu teze özgül katkıları olmayacağından, bu çalışmalara ilişkin daha ayrıntılı bilgi vermeyi ve bu çalışmalarda yer alan görüşleri tartışmayı gerekli görmüyoruz.

D. İkinci Yeni Şiirinin Ortaya Çıktığı Koşullar

Bu altbölümde, kısaca, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıktığı ortam tarihsel olarak değerlendirilecektir. Amacımız ortamın koşullarının İkinci Yeni şiiri üzerinde ne şekilde etkili olduğu ele almaktır. Bu altbölümde çeşitli kaynaklara başvurarak yapacağımız tespitler, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazmasına neden olan motivasyonun anlaşılmasına katkıda bulunacaktır.

Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* adlı kitabında İkinci Yeni'yi şöyle tanımlar: "İkinci Yeni 1954'ten sonra filizlenmeye başlayan bir şiir hareketidir" (7). Bu tanım yeterli ve kapsayıcı değil; ancak "İkinci Yeni"nin bir şiir hareketinin adı olduğunu belirtmesi bakımından önemli. Bezirci'ye göre bu hareketin öncüleri, Oktay Rifat, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Ülkü Tamer, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda gibi şairlerdir (7). Yine Bezirci'ye göre bu şairlerin şiirde gerçekleştirdikleri harekete "İkinci Yeni" adının uygun görülmüş olmasının nedeni, hareketin "Birinci Yeni"ye, yani Garip akımına tepki olarak ortaya çıkmasıdır. Ancak Öztürk Emiroğlu'nun da dikkat çektiği gibi, İkinci Yeni şairleri yalnızca Garip şiirine değil, 1940'ların toplumcu şiirine de tepki göstermişlerdir (183).

Bu görüşe göre, İkinci Yeni, yazınsal sanatlardan arıtılmış bir şiirin peşinde olduğunu iddia ettikleri Garip şairlerinin ve İlhan Berk'in deyişiyle "yeni olanaklarla ilgilenmeyen" toplumcu şiirin aksine, imgeyi yeniden öne çıkartmış, yazınsal sanatları kullanmış, standart dilden uzaklaşmış, klişe kullanımından kaçınmış, anlamı geriye itmiş ve şiirde yeni olanakların peşine düşmüştür. Burada standart dil terimini, bu terimi günlük konuşma diline ilişkin bir kavram olarak kullanan Jan Mukarovsky'nin tanımına dayanarak kullanıyoruz[2]. Biz, İkinci Yeni şairlerinin Garip şairlerine kıyasla çokanlamlılığı ve mecazları daha yoğun biçimde kullandıklarını teslim etmekle birlikte, Garip şairlerinin yazınsal sanatlardan arıtılmış, mecazsız şiirler yazdıkları yönündeki görüşe katılmıyoruz. Burada çokanlamlılıktan söz ederken, William Empson'un tanımını kullanıyoruz: Empson, ilk kez 1930'da yayımlanan *Seven Types of Ambiguity* (*Çokanlamlılığın Yedi Tipi*) adlı kitabında, "'Çokanlamlılık', ifade etmek istenen konusunda bir kararsızlığa, pek çok şeyi birden ifade etme niyetine, bir şeyin, bir başka şeyin ya da her iki şeyin birden ifade edildiğine ve nihayetinde bir ifadenin pek çok anlamı olduğu olgusuna [ilişkin bir kavramdır]" der (5-6).

İkinci Yeni hareketi, bu tür belirlemeler dışında, daha sonra birer önyargıya dönüşecek değerlendirmelere de maruz kalmıştır. Örneğin, Asım Bezirci, İkinci

[2] Jan Mukarovsky gibi Prag okulu dilbilimcilerine göre şiir dilini standart dilden ayıran, sözcelerini öne çıkartmayı maksimize etmesidir. Bu öne çıkarma okuru "şok" ederek onun farkındalık potansiyelini artırır ve dikkati kendi üzerine çeker (44). Kaynak: Mukarovsky, J. "Standart Language and Poetic Language". In Freeman, D. C., ed. *Linguistics and Literary Style*. New York: Rimehart and Winston Onc., 1970. Mukarovky'ye göre şiirsel adlandırma (söylem) gerçeklikle olan ilişkisiyle değil, metin içinde bulunduğu yerle belirlenir (149). Bu nedenle, şiirsel bir yapıtta yer alan herhangi bir sözcük ya da sözcük öbeği, bir başka metne taşındığında, içinde yer aldığı metnin bağlamını da kendisiyle birlikte getirir. Buna bağlı olarak, şiir dilinde adlandırmayla bağlam arasındaki ilişki öne çıkar (149). Yani sözcükler gerçekliğe değil, içinde yer aldıkları bağlama gönderme yaparlar. Bu, şiirsel dilin pratik işlevler dışında bir işleve, estetik işleve sahip olmasıyla ilgilidir (150): "Eğer, şiirde adlandırmayla gerçek ilişkisi, metnin içerisinde daha geri planda kalıyorsa, bu durum estetik bir amacın yol açacağı ve dikkatimizin dilsel göstergenin üzerinde toplanmasına neden olacağı bir etki yaratacaktır" (150). Kaynak: Mukarovskiy, J. "Şiirsel Adlandırma ve Dilin Estetik İşlevi". Çev. Yavuz Çekirge. *Yazko Çeviri* 6 (Mayıs-Haziran 1982): 148-52.

Yeni'nin Türk şiir geleneğiyle bağını kopardığını söyler (10). Ona göre İkinci Yeni, "Ulus sorunları ve yurt gerçekleriyle ilgilenmez"; "toplumsallık, sınıfsallık ve tarihsellik bilincini taşımaz" (10). Bezirci'ye göre İkinci Yeni'nin başlıca özellikleri şunlardır: Gelenekten kopma, biçimciliğe kayma, dilde deformasyon yapma, anlatımda duyu-karıştırmaya (synaesthesia[3]) başvurma, serbest çağrışım yöntemini kullanma, şiiri soyutlaştırma, anlamsızlık, imgeleme, usdışına yönelme, güç anlaşılır olma, okurdan uzaklaşma, halka sırt çevirme, çevreden ayrılma ve kaçma (12-39). Bu başlıklar altında ifade edilen görüşler içinde önyargıya dönüşenler, İkinci Yeni şiirinin anlamsız bir şiir olduğu ve "Çevreden Ayrılma ve Kaçış" başlığı altında görülen, İkinci Yeni şairlerinin toplumsal sorunlara, sınıfsal gerçeklere ve siyasal olaylara genellikle uzak kaldıkları yönünde olanlardır (38).

Oysa, İkinci Yeni'nin ortaya çıkışı yalnızca kendinden önceki şiire, yani Garip'e ve toplumcu şiire tepki olarak değerlendirilemez. Nitekim, Edip Cansever, 1-15 Şubat 1960 tarihli *Yeditepe*'de yayımlanan ve Fahir Aksoy tarafından hazırlanan "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler [II]" başlıklı soruşturmada, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasında pek çok etmenin rolü olduğunu söyler:

> "İkinci Yeni" diye adlandırdığımız şairler nasıl bir yenilik getirmişlerdir? Hangi koşullar içinde ne gibi bir varlık göstermişlerdir? Yoksa bu oluş O. Veli, M. Cevdet, O. Rifat şiirine, daha doğrusu o günün şiir ölçülerine karşı bir tepki midir? Ya da çevresel, toplumsal etkilerin bir sonucu olarak mı ortaya çıkmıştır? Ayrıca şunu da düşünebiliriz: Hepimizin bir bakıma kabul ettiği, Batı etkisindeki Türk şiiri, kaynaklarını mı değiştirmiştir acaba? Denebilir

[3] Bir duyu ile ilgili bir sözcüğün bir başka duyu ile ilgili bir sözcükle sıfatlandırılması.

> ki, şiirimizin yenileşme olayında, bütün bu saydığımız etkenlerin az çok payı olmuştur. (9)

Cansever, aynı soruşturmada, "modernite" sözcüğünü kullanmadan, İkinci Yeni şiirini belirleyen itkinin modernitenin olumsuz etkileri olduğunu da vurgular:

> Ayrıca makine dünyası karşısında geri kalmış toplumlardan biri olmamız, ekonomik düzensizlik, baskının artması, özgürlüğün kısılması v.b. gibi bir sürü etkenin, çeşitli katlarda çeşitli tepkileri olmuştur. Bunlar üzerinde düşünmenin, ama yeniden düşünmenin gereği anlaşılmıştır artık. Şunu da unutmamalı ki, bilimsel ilerlemenin bilimdışı diyebileceğimiz davranışlarla tehdit edici, öldürücü bir nitelik kazanması, toplumları, toplum katlarını da aşan genel bir korku çemberi kurmuştur; tıpkı din korkusu, ya da yakın bir tehlikenin yarattığı korku gibi... Bu da insanın, dolayısıyla sanatçının kendini koruma, kendini savunma içgüdüsünü ayaklandırmıştır. (11)

Cansever'e göre insan yalnızlaşmıştır ve kendi deyişi ile doğa-ötesi zorlamaların bir ürünü hâline gelmiştir. Buna karşılık, sanatçı, insanın değerliliğinin farkına vararak, durumu protesto etmektedir: "[S]anıldığı gibi, günümüz şairi baskılardan büsbütün yılmış, ezik çıkarsız bir durum içinde değildir" (11).

Benzer şekilde, Turgut Uyar da İkinci Yeni'yi doğuran itkinin moderniteyle ilişkili olduğu görüşündedir. Uyar, 15-31 Ocak 1960 tarihli *Yeditepe*'de yayımlanan ve Fahir Aksoy tarafından hazırlanan "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler [I]" başlıklı

soruşturmada, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasında tüm dünyayı ilgilendiren olayların etkisine değinir:

> 1940 kuşağı, yalınkat bile olsa savaş'ın şiirini yapmıştı. 1946'dan bu yana, bir savaş sonu psikolojisi bütün belirtileri, bütün öğeleriyle davranışlarımıza hakim olmuş ve bir bakarsanız süreklilik bile göstermeye başlamıştı. Bu yaşamaya eski bir şiirin verileri, imkânlarıyla yanaşılamazdı artık [...] Böylece şiir, edebiyatımızda belki ilk defa, sadece bir dil meselesi değil, bir yaşama, bir düşünce meselesi olarak düşünülmeye başlıyordu. (9)

Elbette İkinci Yeni şiirini doğuran koşullar yalnızca İkinci Dünya Savaşı ve bilimsel gelişmeler değildir. Bunlar, evrensel olarak nitelendirilebilecek koşullardır.

Bu evrensel koşulların yanı sıra, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasında rol oynayan yerel koşullar da vardır. İkinci Dünya Savaşı boyunca güçlenen burjuvaziyi arkasına alan Demokrat Parti (DP) 1950'deki seçimleri büyük çoğunlukla kazanır (Bezirci 56). Ülkede demokrasinin ilerleme kaydedeceği düşünülürken, DP yönetiminin seçim öncesi vermiş olduğu kimi sözleri tutmadığı ve özgürlükleri genişletmek yerine, daralttığı görülür (56). Bezirci'ye göre DP iktidarı, popülist bir politikayı benimser ve Atatürk ilkelerinden çeşitli tavizler verir (58). Bir yandan da, muhalefetin susturulmasına çalışır:

> İlkin Gerçek gazetesi (1950), ardından Türkiye Sosyalist Partisi (1952) kapatılır. (Gazete de, Parti de yıllarca süren yargılamalar sonunda beraat ederler.) Bunu, öbür gazetelere (Ulus, Halkçı, Akşam,

> Yeni Gün, Demokrat İzmir, Demokrat Tekirdağ vb.), dergilere (Akis, Kim, On Üç vb.), yazarlara (Hüseyin Cahit Yalçın, Nihat Erim, Necip Fazıl Kısakürek, Metin Toker, Bülent Ecevit, Aziz Nesin, Çetin Altan, Oktay Verel, Altan Öymen, Ziya Hanhan vb.) yöneltilen kovuşturmalar izler. Yalnızca 17 Mart 1953-7 Mayıs 1958 tarihleri arasında basınla ilgili 1.161 kovuşturma açılır. Bu arada bir takım toplumcu şairler (Enver Gökçe, Ahmed Arif, Hasan Hüseyin, Hasan İzzettin Dinamo, Şükran Kurdakul, Arif Damar, Yusuf Ahıskalı, Muzaffer Arabul) tutuklanır. (59)

Suat Taşer, Melih Cevdet Anday, İlhan Berk, Metin Eloğlu gibi şairler, şiirlerinden ötürü kovuşturmaya uğrarlar ve bu şairlerin eserleri toplatılır. Baskı ortamının yarattığı psikolojik etkiler, 1950'li yılların ilk yarısında oluşan İkinci Yeni şiirinde, çoğu kez "kapalılık" sözcüğü ile ifade edilen anlamın geriye itilmesinde önemli rol oynar (60-61).

Siyasi olayların yanı sıra, İkinci Yeni'nin ortaya çıkışında kentleşme ve göçün de payı vardı. Ahmet Oktay'ın *Metropol ve İmgelem* adlı kitabında belirttiği gibi, 1950'den sonra görülen taşradan büyük kentlere göç ve bazı kırsal yapı ve özelliklerin korunduğu kentlerin metropolleşme sürecine girmesi, "özgül durumlarda şok etkisi yaratan paradigma değişimlerine yol açtı" (9). Oktay'a göre, para ekonomisinin etkilerinin doğrudan hissedildiği metropoller, insanlar arasındaki ilişkileri ve bu ilişkileri belirleyen kültür kodlarını hızla değiştirdi (9). En önemli iki değişim, "[d]ayanışma, yardımlaşma gibi cemaatçi duyguların yitirilmesi ve açgözlü bir bireyci toplumun egemen konuma gelmesi" oldu (9). Oktay'a göre Turgut Uyar'ın şiiri böyle bir değişim içerisinde oluştu (11).

1950'li yıllarda, kırsal kesimden kentlere kitlesel bir göç hareketi başladı. Bu on yıllık dönem içinde, büyük kentlerin nüfusu her yıl büyük oranda artış gösterdi. Söz konusu göç, bir emek göçüydü ve daha önceki göçlerden en önemli farkı temelli oluşuydu. Aynı dönem, kentleşmenin alabildiğine hızlandığı ve büyük kentlerin sanayileşme yolunda kayda değer ilerlemeler gösterdiği bir dönemdi.

Kısaca, İkinci Yeni şiiri, yalnızca Garip akımına ve toplumcu gerçekçi şiire değil, aynı zamanda modernitenin birey üzerindeki olumsuz etkilerine, kentleşmeye ve Demokrat Parti'nin baskıcı uygulamalarına da tepki olarak ortaya çıkmıştır.

E. İkinci Yeni Mitosu

Ortaya çıktığı dönemde, İkinci Yeni şiirinin anlamsız ve ideolojisiz olduğu söylendi. İkinci Yeni şairlerinin birbirlerinden farklılıkları uzun süre görmezden gelindi. Bu şairler, şiiri anlamsızlaştırmakla, içini boşaltmakla ve toplumsal meselelerle ilgilenmemekle suçlandılar. Bu suçlamalar zamanla yaygın kanılara dönüştü. Oysa İkinci Yeni, bir manifesto ile ortaya çıkan ve ortak bir şiir anlayışını benimseyen şairlerin ürettiği bir şiir akımı değildi.

Bu altbölümde, İkinci Yeni şairlerinin şiirlerine ilişkin yukarıda kısaca değindiğimiz önyargılardan bahsedilecektir. Amaç, bu şairlerle ilgili önyargıların neler olduğunu ortaya koymaktır. Şiirlerin incelendiği ilerideki bölümlerde, bu önyargıların Turgut Uyar'ın şiirleri için yanıltıcı oldukları görülecektir.

19. yüzyılın başında, Divan şiiri sosyal temalara yönelmeye başlamıştı. 1839'da Reşit Paşa tarafından kaleme alınan Gülhane Hatt-ı Hümâyun'u, diğer adıyla "Tanzimat Fermanı", toplumun yeni bir kültürel atmosfer içine yerleştirilmesinin ilk adımlarından biriydi. Tanzimat döneminin çocukları Fransa'ya

gittiler[4], yabancı dil öğrendiler ve toplumsal hayatla birlikte şiiri de yeni bir mecraya soktular. O dönemde şiir hâlâ rağbet görüyor, şairler himaye ediliyordu. Ancak himayenin gerekçesi değişmişti: Şairin değeri artık şairlik yeteneğiyle değil, yenilikçiliğiyle ölçülüyordu. Himaye artık kişisel değil, ideolojik bir yatırımdı. 1950'lere kadar, ideolojik himayecilik azalarak devam etti. Cumhuriyet Türkiye'sinde yenilikçi şairlere caize değil, memurluk veriliyordu. Ancak 1860'lardan itibaren gelişen gazetecilikle birlikte, şiirin ideolojik işlevleri, tamamen düzyazı tarafından görülebilir hâle gelmişti. Şairi hâlâ bir miktar değerli kılan, kültürel öğeler göz önüne alınmadan yeni bir devlet kurulamayacağı gerçeğiydi.

Birinci Yeni (Garip) şairleri şiir çevrelerinde çok konuşuldular; çünkü okunacak, ezberlenecek, duygusal bakımdan etkileyici şiirler yazdılar. Bu nedenle Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday için bir tür okur himayesi, daha doğrusu ilgi ve desteği söz konusuydu. Buna karşılık İkinci Yeni şairleri, tam anlamıyla himayesiz olan şairlerin ilk nesliydi. Çünkü Türkiye'de pek az okur-yazar bulunan 1950'li yıllarda, icra etmeye uygun olmayan, anlamın geriye itildiği şiirler yazan İkinci Yeni şairleri için bir okur desteği de mümkün olamazdı. Artık şiir, memurluk almaya vesile olmak gibi dolaylı bir yolla bile olsa, şairler için bir geçim vasıtası olamazdı.

1940'lı yılların sonunda Türk şiirinde iki yönelim öne çıkmaya başlamıştı. Birbirine karşıt olmasa da, birbirinden özellikle anlamın geriye itilmesi konusunda ayrılan bu iki yönelim anlamı ve toplumsal sancıları öne çıkaran sosyal gerçekçilik ile anlamı geriye itip bireysel sancıları öne çıkaran ve ancak 1956 yılında eleştirmen Muzaffer İlhan Erdost tarafından adlandırılan İkinci Yeni şiiriydi. Turgut Uyar'ın da dahil olduğu bir grup şair (Edip Cansever, Cemal Süreya vs.), bu ikinci yolu seçtiler.

[4] Eğitim reformlarının daha önce, II. Mahmud döneminde başladığını hatırlatmakta fayda var. Ayrıca, Tanzimat dönemi gençlerin Fransa'ya gittikleri ilk dönem değildir.

Erdost, İkinci Yeni'ye ad vermekle kalmadı; söz konusu ettiği şairlerin şiirlerinden yola çıkarak, onlar adına bir manifesto üretmeye de çalıştı. Erdost, "İkinci Yeni şiiri bir şey anlatmaz" sözleriyle şiirde anlam tartışmasını başlatan kişi oldu (Bezirci 24). Turgut Uyar ve Edip Cansever gibi şairler bu görüşü olumsuzladılar. Burada söz konusu olan anlaması zor şiirlerin anlamsız olduklarının söylenmesiydi. Oysa şairler anlamsız şiirler değil, anlamın geriye itildiği, anlaması çaba isteyen şiirler yazıyorlardı. Zaman içinde pek çok eleştirmen, İkinci Yeni şiirinin anlamsız olmadığını söyledi; ancak buna rağmen, "anlamsızlık" etiketi İkinci Yeni şiirinin üzerine yapıştı ve tartışmalar uzun süre devam etti.

Tartışmaların diğer önemli kolu ise siyaset-şiir ilişkisi üzerineydi. İkinci Yeni hareketi olarak adlandırılan edebî hareketin ortaya çıktığı yıllarda, kendi şiir anlayışını meşru ve yaygın kılmak çabasıyla şiirin toplumsal bir görevi olması gerektiğini hararetle savunan Attilâ İlhan'a göre Soğuk Savaş'a Demokrat Parti'nin istekli katılımı sosyal gerçekçiliğin önünü kesmiş ve bir boşluk doğmasına neden olmuştu. İkinci Yeni bir bakıma bu boşluğu doldurmuştu:

> Üstelik, "soğuk" savaşın şart koştuğu bütün olumsuz nitelikleri taşıyarak: içlem (*contenu*, muhteva) en ürkütücü şey sayılmaktadır, İkinci Yeni anlamı gerekli görmez, "rastlantısallıkla" yetinir; dahası, sanatı toplumsal işlevinden çekip alır, getirip "kelimeye" dayandırır. Soyutluk biçimciliğin anasıdır ya, imgeyi yüklenmek zorunda olduğu toplumsal/bireysel içlemden soyutlar, "boşa" çalıştırırlar. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, bir de toplumsal gerçekçiliğe karşı, açık tavır takındılar mı, "soğuk" savaş onları desteklemeyecek de, kimleri destekleyecek: "resmî" edebiyat tahtından İnönü Diktası'nın "Birinci

> Yeni"si inmiş, yerine Menderes Diktası'nın "İkinci Yeni"si kurulmuştur. ("Önsöz Yerine" 9)

Attilâ İlhan'ın 1983'te kaleme aldığı bu satırlar, İkinci Yeni ile ilgili genel görüşlerinin zaman içinde pek değişmemiş olduğunu gösterir. Oysa İlhan 1957'de yazdığı "Anlamsızlar Sirki ya da Şiirimizi Götürenler" başlıklı yazısında, genellemeleri bir yana bırakıp özgül bir şiiri ele alıyor ve Cemal Süreya'nın "Bun" şiirinin düpedüz siyasi olduğunu ifade ediyordu. Şiir, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki zenci aleyhtarlığını kınamakta ve zencilerden yana bir söylem içinde yer almaktaydı (43). İlhan'a göre bu şiirin altına herhangi bir gerçekçi şair rahatlıkla imzasını atabilirdi.

Kısacası, İkinci Yeni şiiri, pek çok tartışma konusu yarattı: Şiirin anlamı, şiirde ideolojinin yeri vb. İkinci Yeni şairleri, şiirlerinin anlamsız ve ideolojisiz görülmesi nedeniyle, yerilen bir şair nesli oldu; üstelik tek tek değil, hep birlikte yargılandılar. Aralarındaki ayrılıklar uzun süre görmezden gelindi. Şiiri anlamsızlaştıran, içini boşaltan, toplumsal meselelerle ilgilenmeyen bir grup olmakla suçlandılar. Suçlayanların bir kısmı, zamanla İkinci Yeni şairlerinin şiirlerindeki ikonografileri çözmeye başladı ve saf değiştirdi. Ancak İkinci Yeni'yi betimleyen önyargılar yaygın kanılara dönüştü.

Üstelik, Alâattin Karaca'nın *İkinci Yeni Poetikası* adlı kitabında isabetle saptamış olduğu üzere, İkinci Yeni şairlerinin ortak bir poetikaları bile yoktu. Bu şairleri birleştiren yalnızca yüzeysel bir bakışla ve aralarındaki farklar göz ardı edildiğinde görünen ortak bazı yönleriydi. Hepsi Garip şiirine ve toplumcu gerçekçi şiire karşı çıkmışlar, yansıtmacı poetikayı terk etmişler, dili ve geleneksel biçimleri bozmuşlar, aklı ve mantığı şiir yazarken önemsememişler, otoriteye karşı çıkmışlar,

anlamı geriye itmişler ve şiiri toplumsal meseleleri dile getirme aracı olarak görmemişlerdi (490-99). Buna karşılık, Karaca'nın çalışmasında açıkça görülebileceği üzere, İkinci Yeni şairlerinin şiir hakkındaki düşünceleri ayrı ayrı ele alındıklarında, bu ortak paydalarda bile birbirlerinden önemli ölçüde farklılık gösteriyorlardı.

Bu altbölümde, İkinci Yeni şiiriyle ilgili yaygın önyargılardan bahsettik ve bu önyargıların, yüzeysel izlenimlerin teker teker şairlere uyarlanmasına dayandığını göstermeye çalıştık. Bize göre, bu tür bir çalışmada, parçaların özelliklerini saptayarak bütün hakkında fikir yürütmek, bütün hakkındaki izlenimsel görüşleri empoze etmekten daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

F. Turgut Uyar'ın Derdi

Bu altbölümde, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazmasında etkin olan motivasyonun ne olduğu araştırılacaktır. Bize göre bu motivasyon modernitenin bireye yaşattığı olumsuz duygulardır. Bu görüşümüzü Turgut Uyar'ın kendi sözleriyle destekleyecek ve böylece, tezin ana bölümlerini oluşturan şiir incelemelerinde geliştireceğimiz bu argümanın temellerini atmış olacağız.

Turgut Uyar, *Pazar Postası*'nda yayımladığı "Anlamak mı?" ve benzeri yazılarında şiiri kesin bir biçimde anlamaya çalışmanın boşuna olduğu düşüncesini dile getirirken, bir söyleşisinde her şairin anlaşılmak istediğini belirtmekten de geri kalmamıştır. Kimileri için bu açık bir çelişki anlamına gelebilir; ancak *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazmakta olan bir şairin, birlikte anıldığı şiir hareketinin, yani İkinci Yeni'nin şiirlerinin anlamsız olduğuna ilişkin iddialar ortalıkta dolaşırken anlaşılmak istediğini söylemesi şaşırtıcı değildir. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ilk bakışta anlamlandırması zor dizelerle doludur ve alışılagelen şiirden büyük ölçüde

farklıdır. Okur, belirli bir ikonografi çerçevesinde örülen Divan şiirine, sloganlarla dolu, standart dile çok yakın bir dille yazılmış politik şiire ve üslûbun öne çıktığı basit şiirlere belli ölçüde aşinadır; ancak 1950'lerde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın karşısına çıkacağı, bir gelişmiş okur ve eleştirmen mevcut değildir. Ayrıca, Uyar'ın anlaşılma isteği, şiirlerinde anlaşılacak bir içerik kurmaya çalıştığına ilişkin bir veri olarak değerlendirilmelidir. Çünkü anlaşılma isteği, anlaşılacak bir içerik olduğu tezini içerir.

Uyar kaygılarında haklıdır; nitekim *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 1959'da yayımlandıktan sonra kendisine pek az okur bulabilmiştir. Bu nedenle kitabın ikinci baskısının yapılabilmesi için aradan yirmi yıldan fazla zaman geçmesi gerekmiştir. Bu zaman zarfında Turgut Uyar'ın şiirinin belirli bir okur tipiyle buluşmasına katkıda bulunan iki önemli gelişme olmuştur. Birincisi, okurun, edebiyatta anlamın geriye itilmesine aşina hâle gelmesi, ikincisiyse, çağının farkına varmasıdır. 1950'lerde görece daha kapalı bir ülke olan Türkiye, hızla küreselleşen dünyaya büyük ölçüde uyum sağlamış, dışarıya açılmaya başlamıştır. Bir yandan Batı'yla bütünleşme çabaları, bir yandan tüketim alışkanlıklarının değişmesi ve teknolojinin en yenilerinin günlük hayatın bir parçası olması, Türkiye'deki okurun en kaba anlamıyla çağını yaşayan insana ya da çağının insanına dönüşmesi üzerinde belirleyici olmuştur.

Batı'da Baudelaire ve takipçilerinin şiirleri üzerinde belirleyici olan modern uygarlığın ya da modernitenin ürettiği yaşam deneyimi, 1950'lerin sonuna kadar — bazılarının adları birinci altbölümde anılan değini niteliğinde birkaç örnek dışında— Türkiye'ye uğramamıştır. Bunda Osmanlı'nın sanayi devriminden yeterince etkilenmemesi kadar, Türkiye'deki aydınların uygarlığın en önemli motivasyonu sayılabilecek savaşı sorgulayabilecek koşullara sahip olmaması da etkin olmuştur.

Türkiye Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde bağımsızlık mücadelesi vermek zorunda kalmıştır. Savaşın bağımsızlık için yapıldığı bir ülkede, ekonomik çıkarlar için başka ülkelerin topraklarında savaşan ülkelerin aydınlarınca sorgulandığı gibi sorgulanması bizce mümkün olmamıştır.

Türkiye'deki aydınlar İkinci Dünya Savaşı'nı dışarıdan izlediler ve bu sayede savaşı sorgulama fırsatı buldular. Turgut Uyar bu aydınlardan biriydi. Dünya atom bombasıyla tanıştı ve teknolojinin insan hayatı üzerindeki olumsuz etkilerinin o güne dek görülmüş en etkili örneğini gördü. Savaştan sonra, 1948'de İsrail kuruldu ve Ortadoğu'nun siyasi haritası kökten bir değişimin başlangıcını yaşadı. Böylece aydınlar içinde yaşadıkları uygarlığın hangi evrede olduğunu öğrenmiş oldular. Teknoloji üretmeyen, kentleşmenin belirli bir aşamaya gelmediği ve aslında Batı ile aynı çağda, fakat aynı çağı yaşamayan bir ülkede yaşayan Türk aydınları, kendi çağlarının farkına vardılar. Artık insanlar ölürken Turgut Uyar'ın deyişiyle "beş on bin birden" ölüyorlardı ve "her şey naylondandı". Nitekim Turgut Uyar, daha önce de belirttiğimiz gibi, 15-31 Ocak 1960 tarihli *Yeditepe*'de yayımlanan ve Fahir Aksoy tarafından hazırlanan "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler [I]" başlıklı soruşturmada, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasında tüm dünyayı ilgilendiren olayların etkisine değiniyordu.

1950'li yıllar Türkiye'de köyden kente göçün alabildiğine hızlandığı, kentlerin kontrolsüzce büyüdüğü ve merkez ile çevrenin iç içe girmeye başladığı yıllardı. Buna bağlı olarak, kentlere göç edenler, iki kültür şokunu bir arada yaşıyorlardı. Birincisi, yukarıda değinilen çağın uygarlığına ilişkin şok, ikincisiyse, günlük hayatlarında yaşadıkları, kent yaşamının köy ya da kasaba yaşamından farklarından kaynaklanan şoktu. Artık köylü, Yakup Kadri'nin *Yaban* adlı romanındaki gibi İstanbul ya da Ankara olmayan Anadolu'da, yani taşrada olan ve

orada duran değildi. Köylü buradaydı ve taşraya gidip köylüyü değiştirme hayallerinin gerçekleşememesi bir yana, buraya gelen köylünün burayı değiştirmesi söz konusuydu. Kentin yeni sakinleri, kent göreneklerini bilmiyor, bu göreneklere uyum sağlamakta zorlanıyordu. Bütün bunlar, Turgut Uyar'ın şiirinde —kendi sesini bulduğu *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndan sonra— belirleyici olacaktı. Ancak Turgut Uyar'ın şiirinin asıl belirleyicisi uygarlıkla ilgili şok olacaktı. Nitekim Uyar, Nihat Ziyalan ile yaptığı "Turgut Uyar'la Bir Konuşma" başlıklı söyleşide şöyle diyordu:

> Şiirdeki değişmeyi söyleyeyim: Bu Posof'ta veya başka bir yerde kalmış olmaktan çok, üç beş yıl önce şiire başlamış bir insanın değişmesi idi. Tabii çevrenin şiirimin konularına etkisi oldu. Çevre değiştirmek önemli değildi de, zaman değiştirmek önemliydi. (10)

Uyar, Posof'tan Terme'ye geçişinin yaşamındaki anlamını "Bir çeşit uygarlıkla temas [eder hâle] geldim" sözleriyle ifade ediyor, şiiri için yeni özler arayışında büyük şehrin etkilerinin olduğunu ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda bir değişimi canlandırmaya çalıştığını dile getiriyordu: "**Dünyanın En Güzel Arabistanı**'nda biraz da karşı durduğum noktaları, uçları belirtmek için düşündüm şiiri" (10).

Turgut Uyar'ın meselesi yalnızca şiir meselesi değildi; ancak bir siyaset adamı ya da felsefeci değil de şair olduğu ve çağının ona sunduğu deneyimi aktardığı araç şiir olduğu için, yazılarında şiir üzerinde durmayı tercih etti. Çağının deneyimini şiire taşımak istiyordu; ona göre her şair çağını yansıtmalıydı: "Ozanın çağını yansıtması dedim. Çağının meseleleri mi bu? Belki evet. Ama bir tedirginlik, yahut

mutluluk, yahut isyan yahut başka bir şey halinde" ("Çağını Yitirmek" 11). Bir şair olarak, farkına vardığı çağın insanlara sunduğu deneyimin, bir başka deneyimin sözcüsü olmuş bir şiirle ifade edilemeyeceğinin farkındaydı. Bu nedenle o dönemde okurun okuma alışkanlıkları üzerinde büyük etkisi bulunan Garip şiirinin bu etkisini kırmak, yeni bir lirik şiir kurmak istiyordu. Ona göre çağının ruhunu yansıtmanın en iyi yolu, çağdan kaynaklanan duyguları şiire taşımaktı:

> Çağımızın insanını türlü baskılar, türlü düzenlerle sıkıştırılmış, basbayağı bir köşeye sıkıştırılmış düşünüyorum. Bu sıkıştırılma, onun dışında, ondan çok ayrı bir güç tarafından olmuyor. Sırf onun kendi kurduğu düzenin sonucu [...] [İnsan, c]insel güçle bu çeşit sıkıştırmaya baş kaldırdığını sanıyor, yahut o baskıdan kurtulduğunu... Yetmiyeceğini çok geçmeden anlıyor. (11)

Turgut Uyar, uygarlığın insan üzerindeki baskısının kendi çağına özgü olmadığının farkındaydı. Bu nedenle, yalnızca 20. yüzyıl uygarlığına yergi düzmek yerine, sorunun kaynağına yöneldi ve uygarlığın üreticisi olan insana ve insanın uygarlıkla gerilimli ilişkisine eğildi. Bu, onun çağını yansıtırken tarihselliğe ulaşma çabasıydı. Bir yandan uygar olmayan yaşamı, özlenen olarak sunuyor, bir yandan da öncesi ile şimdi arasında insan-uygarlık ilişkisi bakımından büyük bir fark olmadığını vurguluyordu. Ona göre insan, bu yönüyle "kötü bir alışkanlık"tan başka bir şey değildi ("Yavaşça Oluyor Ellerime"). Uygarlıkla her zaman gerilimli bir ilişki içindeydi; bu nedenle sürekli olarak dünyayı değiştirmeye çalışıyordu. Ancak ne yaparsa yapsın, uygarlığı ne yönde değiştirirse değiştirsin, bu gerilim ortadan kalkmıyordu. Bu bağlamda, "Atlıkarınca" adlı şiirinde insanı bir tel cambazına

benzetiyordu: "Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi bir yer olsun. Ama olmuyordu, kendisi vardı".

Nitekim Uyar, daha önce de belirttiğimiz gibi, *Türkiyem* ile *Dünyanın En Güzel Arabistanı* arasındaki belirgin ayrıma ilişkin şöyle der[5]: "Bunda büyük şehrin etkileri var tabii. En azından özler arasındaki farklılığa etkileri var [...] **Dünyanın En Güzel Arabistanı**'nda biraz da karşı durduğum noktaları, uçları belirtmek için düşündüm şiiri" (10). Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda cinselliği uygarlık-doğa çatışması çerçevesinde, kişiyi uygarlığın baskısından görece kurtarabilecek bir kaçış yöntemi olarak işlediğini de şu sözlerle ifade eder:

> **Dünyanın En Güzel Arabistanı**'nda, aslında cinsel ilişki gibi görünen meseleleri şiire koymak isteyişim, aşkı basbayağı bir saflıkla (pür dedikleri saflık, bönlük değil) ve bütün ilintileriyle söyleyerek, insanı tabiattaki yerine indirmekti. Şöyle bir şey söyleyebilirim: İnsanın kurtulmasının çok doğal bir hayat içersinde mümkün olduğunu düşünmüştüm **Dünyanın En Güzel Arabistanı**'ndaki cinsel ilişki, zampara cinsel ilişkisi değildir. En azından çoğalma ile insanı, —bütün insani faaliyetlerini tabii halinde düşünmek suretiyle— gelişmiş uygarlığın baskısından kurtarabilmekti. (11)

Burada söz edilen çatışma, antropolojide "kültür-doğa" çatışması olarak adlandırılan çatışmadır. "Uygarlık" sözcüğü, "kültür" sözcüğünün anlam içeriğinin zenginliğinden kaynaklanabilecek kavram karmaşasını gidermek amacı ile tercih

[5] "Turgut Uyar ile Konuşma". *Dost* 16/11 (Eylül 1965): 8-11.

edilmiştir[6]. "Medeniyet" sözcüğünün kullanılmaması ise, sözcüğün "site" anlamına gelen "Medine"den türetilmiş olmasıdır. Bilindiği gibi burada "uygarlık" sözcüğü ile karşıladığımız kültür, kentle birlikte ortaya çıkmamıştır. Şiirlerinde kent imgesi öne çıkmasına rağmen, Uyar, görüleceği üzere, uygarlıkla ilgili düşüncelerini kentle ilişkilendiremeyeceğimiz tarım toplumuna geçiş sürecine kadar götürür. Bizce Uyar'ın zihninde uygarlık, tarım toplumuna geçişle başlamıştır.

Tütünler Islak'ta ise konuya bakışı daha zihinsel bir boyut kazanmıştır. Uyar, kaçışın kurtuluş olmadığını anlamıştır:

> **Tütünler Islak**'ta cinsel şeyler, ilişkileri çok gelişmiş, hatta dağılmış insanın hayatındaki cinsel ilişkilerin yeri kadardır. Meselenin sadece **Dünyanın En Güzel Arabistanı**'ndaki anlayışla çözülemiyeceğini de anladım. Arabistanda da hazırlanan şey, kişiyi mutluluğa götüren şeylerin cinsel ilişkilerle açıklanamıyacağı ve hatta giderilemeyeceğiydi. (11)

Bu düşünceleri, Turgut Uyar'ın *Tütünler Islak*'ta bir durum tespitinin ötesine geçmesini, felsefi analizlere yönelmesini sağlamıştır: "Çağımızın insanını türlü

---

[6] Terry Eagleton, *Kültür Yorumları*'nda "kültür" ve "uygarlık" sözcüklerinin kullanımından doğan karmaşaya da işaret eder ve bu karmaşanın Fransa ve Almanya arasındaki rekabetten kaynaklandığını söyler (18). Ferdinand Braudel'e göre "uygarlık" sözcüğü, kabaca, "barbarlık" sözcüğünün zıttıdır. 18. yüzyıla kadar "poli", "policé", "civil", "civilisé" gibi iyi davranış kurallarına sahip kişiler için kullanılan sıfatlar vardı; ancak bu sıfatlarla aynı içeriğe sahip bir ad mevcut değildi (32). "Uygarlık" (civilisation, civilization, zivilisation, civilisatie) sözcüğü ilk kez 18. yüzyılda, uzun zamandan beri kullanılan uygar (civilisé) ve uygarlaştırmak (civiliser) sözcüklerinden türetilmek suretiyle kullanılmıştır (32). "Kültür" sözcüğü "uygarlık" sözcüğüne eşlik etmiş ve bu iki sözcük genellikle aynı anlamda kullanılmıştır (33). Bu iki kavram arasında ayrım yapmaya çalışanlar olmuşsa da, konu üzerinde bir fikir birliğine varılamamıştır (34). Biz, bu tezde, karışıklığa yer vermemek amacıyla, bugün tüm insanlığı etkileyen maddi ve manevi olguların tümüne işaret edeceğimiz "uygarlık" sözcüğünü tercih edeceğiz. Bunun sebebi, kültür sözcüğünün anlam içeriğinin uygarlık sözcüğünün anlam içeriğine göre zengin, bu yüzden de anlam kargaşası yaratmaya daha müsait olmasıdır.

baskılar, türlü düzenlerle sıkıştırılmış, basbayağı bir köşeye sıkıştırılmış düşünüyorum. Bu sıkıştırılma, onun dışında, ondan çok ayrı bir güç tarafından olmuyor. Sırf onun kendi kurduğu düzenin sonucu" (11).

Bu altbölümde, tezin ana bölümlerini meydana getiren şiir incelemelerinde geliştireceğimiz bu argümanı Uyar'ın kendi sözlerine dayanarak ortaya koyduk. Özetle, Turgut Uyar'ı *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazmaya iten motivasyonun, yukarıda "çağımız" sözü ile gönderme yaptığı modernite olduğunu söyleyebiliriz. Bu tespitimiz, tezimizde önemli yer tutacaktır.

G. Modernite, Modernizm ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı*

Bu altbölümde modern sanatın ortaya çıkışı ve modern şiirin ayırt edici özellikleri ele alınacak. Daha sonra Turgut Uyar şiirinin bu özellikler bakımından modern bir şiir olup olmadığı sorgulanacak ve moderniteden kaynaklanan olumsuz duyguların modern sanat üzerindeki belirleyiciliği değerlendirip, bu duyguların, yani modernitenin olumsuz etkilerinin Turgut Uyar şiirinde de mevcut olabileceği fikrinden hareketle bir sonraki bölüme zemin hazırlanacak. Amacımız, tezde kullanacağımız temel kavramları tanımlamak ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı incelemekte bu kavramları neden kullandığımızı göstermektir. Bunu yaparken, çeşitli yazarların tanımlamalarına başvuracak ve bu tanımların *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirlerin özelliklerine uygunluk derecelerini ölçeceğiz. Bu altbölümdeki tespitlerimiz Turgut Uyar'ın şiirlerini değerlendirmede önemli yer tutacaktır.

Birinci altbölümde modernizmin ortaya çıkmasında rol oynayan fikir hareketleri ve bu hareketlerin modernizmin tepki gösterdiği moderniteyi nasıl doğurdukları incelenecek. İkinci altbölümde modernizmle modernite arasındaki ilişki

ele alınacak. Üçüncü altbölümde modern şiirin özellikleri sorgulanacak ve Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirlerinin bu özelliklere sahip olup olmadığı tartışmasına giriş yapılacak.

Önce, bu bölümde kullanılacak "modern", "modernite" ve "modernizm" kavramlarını ele alalım. Bu kavramlara ilişkin pek çok tanım vardır. Örneğin Abel Jeanniere, "Modernite Nedir?" başlıklı yazısında yer alan, "Modern, yeninin ya da yakın zamanın eşanlamlısı hâline gelir. İster olumlu, isterse olumsuz değerlendirilsin, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara 'modern' denir" sözleriyle, kavramın her dönemde o dönemin baskın eğilimlerine işaret edecek bir biçimde kullanılabileceğinin altını çizer (95). Jeanniere'e göre modern olmak, "artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir" (96).

Jeanniere, aynı yazıda, Batıda moderniteye geçişi belirleyen dört devrim olduğunu söyler: Bilimsel, siyasal, kültürel ve teknik ve endüstriyel devrimler (98). Bu devrimler sonucunda ortaya çıkan uygarlığın, Jeanniere'in söz ettiği "başka yöntemlerle ele alınması gereken dünya" olduğu söylenebilir. Modernite 16 ve 17. yüzyıllarda başlamıştır; buna karşın modernizm, modernitenin kendi uygarlığını ürettiği 19. yüzyılın sonlarına doğru, sanatlarda görülen bir paradigma değişikliğine işaret eder (Lash 133). Scott Lash'e göre modernizm, modernitenin varsayımlarından temel bir kopuşu kaydeder (133). Çünkü modernizmin seslendiği, her şeyden önce modern duyarlılıktır ve modern duyarlılık, "toplumdaki yapısal değişmeler ve kültürdeki değişmeler arasında sıkışıp kalmış tekil toplumsal aktörlerin bir vasfıdır" (135). Buna bağlı olarak, modernizmin uygarlık krizi yaşayan bireyin duyarlılığından bağımsız olarak düşünülemeyeceği açıktır. Nitekim Lash, modernizmin düzen karşısında duyulan öfkeden bağımsız olarak ele alınamayacağını söyler (136).

Çeşitli kaynaklarda bu kavramlara ilişkin yukarıdaki gibi yeterince saydam olmayan pek çok tanım bulmak mümkündür. Biz ise, saydamlıkları nedeniyle, Cahoone'nin tanımlarını kullanmayı tercih ediyoruz. Cahoone, moderniteye ilişkin tanımların kapsamlamalı niteliklerine dikkat çeker; ona göre teorisyenler moderniteyi tanımlarken, parçaları bütünün yerine geçirmişlerdir (12). Bu nedenle, "modern", "modernite", "modernizm" vb. sözcükleri kullanırken, bu sözcüklerin hangi anlamda kullanıldıkları önceden açıkça belirtilmelidir.

"Modern" terimi, Latince "modo" sözcüğünden türetilmiş olup, basitçe, "bugüne ilişkin" ya da "geçerli olan" anlamına gelir. Genel olarak, hemen her alanda, çağdaş olanı geleneksel olandan ayırmak amacıyla kullanılır (Cahoone "Introduction", 11). "Modernite" ise, Avrupa ve Kuzey Amerika'da gelişen yeni medeniyete işaret eden bir kavramdır. Modernite, bu medeniyetin insanlık tarihinde görülmemiş derecede "modern" olduğuna işaret eder ve teknoloji, bilim, endüstri ve yüksek yaşam standartları ile birlikte düşünülür. Bu öğelerin tarihte görülmüş olan en üstün konumda bulunmalarına bağlı olarak, "gelişme" ve "modernleşme" eşanlamlı olarak kullanılan iki sözcük hâline gelmiştir (11). "Modernizm" terimiyse, modern döneme ilişkin felsefe ve kültüre ya da 1850 ile 1950 yılları arasındaki sanat hareketine gönderme yapmak maksadıyla kullanılır (13). Fakat bu çalışmada 1850-1950 tarihleri esas alınmayacak, Modern Türk şiiri, bu tarihler arasında Batı'da ortaya çıkan sanat yapıtlarının özellikleri ve bu özelliklerin ortaya çıkmalarını sağlayan arka planın mevcudiyeti üzerinden tanımlanacaktır.

Son olarak, sözcük ortaklıklarından kaynaklanabilecek bir karışıklığı önlemek için yüksek modernizm kavramına ilişkin birkaç söz söylemek istiyoruz. Yüksek modernizm, modernizmin ulus inşası ve devlet iktidarı ile kurduğu ittifaktan doğdu (Bozdoğan 17). Modernizmin estetik anlayışının Kantçı anlamda kendine yönelik

olduğu, yani modern sanatın ereksiz ereği benimsediği göz önüne alınırsa, bu kavramın sorunlu olduğu ortaya çıkar. Yüksek modernizm, belki yüksektekilerle ilişki içindedir; ancak modern değildir. Nitekim James C. Scott'ın da belirttiği gibi, "toplum mühendisliğinin büyük paradokslarından biri, genelde modernlik deneyimine aykırı olmasıdır" (alıntılayan Bozdoğan 20). Bozdoğan'a göre "resmi modernizm söyleminin merkezinde yatan rasyonalizm ve işlevselcilik öğretileri [...] en iyi modernist eserlerin oluşumunda payı olan karmaşık kültürel, estetik ve kişisel kaygıları dışarıda bırakan klişeler"dir (25). Bu nedenle, modernizmi tarihlerle ifade etmeye kalkışmak ve belirli tarihler arasında üretilen yapıtları modern ilan etmek, büyük yanılgılara neden olacaktır. Modern Türk şiirinin şu ya da bu şairle başladığını ve o şairden sonra Türk şiirinin modern olduğunu sanmak, dahası iddia etmek mümkün değildir. Bu çalışmada modernizm ve modernizme ilişkin sözcükler yüksek modernizmi dışarıda bırakacak şekilde kullanılmaktadır.

Burada kabaca "modern sanat hareketleri" anlamında kullandığımız modernizm, modernleşme sürecine ve bu sürecin sonuçlarına bir tepki olarak belirmiştir. Bu tepkinin neden belirdiğini anlayabilmek için, önce, modernleşme motivasyonunun ardındaki fikirleri ele almak gerekiyor.

Bu altbölümde modern sanatın ortaya çıkışını ve modern şiirin ayırt edici özelliklerini ele aldık. Daha sonra *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirlerin bu özellikler bakımından modern oldukları tezini savunduk.

1. Modernitenin ve Modernizmin Arka Planı

Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazmasına neden olan temel motivasyonun modernite olduğunu daha önce belirtmiştik. Bu altbölümde, moderniteyi doğuran fikir hareketleri ve modernitenin, modernizmin belirmesine

neden olan sonuçları ele alınacak, Turgut Uyar'ın ve felsefecilerin moderniteye ilişkin görüşleri arasındaki paralellikler karşılaştırmalı olarak ortaya koyulacaktır. Buradaki felsefi argümanlar ile *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki argümanlar arasındaki paralellikler, tezin ana bölümlerinde yeri geldikçe gösterilecektir.

Descartes, *Felsefenin İlkeleri* adlı kitabında "Gerçeği arayanın yaşamında bir kez tüm nesnelerden gücü yettiği ölçüde kuşku duyması gerekir" der (49). Burada önce, çeviriden kaynaklanan bir sorunu gidermek gerekiyor: Aranan, gerçek değil, hakikattir; şüphe edilecek olan ise nesneler değil, şeylerdir. İnsanlık tarihine yön veren en büyük kuşkunun, Tanrı'nın varlığına ve dolayısıyla da hakikate ilişkin kuşku olduğu iddia edilebilir. Bu kuşkunun felsefî bir sorgulamaya dönüşmesi ise Friedrich Nietzsche'yle başlar.

Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü Üstüne* adlı yapıtı için yazdığı önsözde, hakikate ilişkin kuşkularını şu sözlerle dile getirir: "[Ş]imdiye dek, genel olarak, insanın (geleceğin insanı da dahil) gelişmesi, yararları, rahat yaşaması açısından, en küçük ölçüde olsun, "iyi insan"ın "kötü insan"dan daha değerli oluşundan kuşkulanılmamış, bir tereddüde düşülmemiş. Ya tersi doğruysa bunların? Ya "iyi"de gerileme belirtisi varsa?" (23). Nietzsche, iyi kabul edilenlerin ya da etik değerlerin insanlığın ilerlemesinde önemli rol oynayabileceğini vurgular:

> İnsan, hangi koşullar altında iyi ve kötü değer yargılarını ortaya atıyordu ve *onların kendi değerleri neydi*? Şimdiye dek, insanın ilerlemesini engellemiş miydi yoksa pekiştirmiş miydi? Bir tehlikenin, yoksullaşmanın, bir insan yaşamının soysuzlaşmasının işareti miydiler ya da, tersine, bir doluluk, bir kuvvet, yaşama istemi, yüreklilik, iyimserlik, gelecek mi görünüyordu onlarda? (20)

Nietzsche'nin bu görüşleri doğrultusunda, felsefede, iyinin ve kötünün göreli olduğu fikri belirir. Edebiyatta bu düşüncenin ilk önemli temsilcisi Goethe'nin *Faust*'undaki Mephisto olur.

Goethe'nin *Faust*'unda, Mephisto, "Hep yadsıyan o ruhum ben!-Çünkü oluşan her şey,-Yok olmayı hak eder" der. Ama bir yandan da, "hep kötüyü istediği halde iyiyi yaratan o gücün bir parçası"dır Mephisto. Marshall Berman'ın deyişi ile, "[p]aradoksal biçimde, Tanrı'nın yaratıcı istem ve eylemi kozmik olarak ne denli yıkıcı ise, şeytanî yıkım şehveti de aslında o kadar yaratıcıdır" (Berman 59). Bu nedenle Faust, kötüyü isteyerek, iyiyi yaratabilecektir:

> Her şeyin geçip gitmesine, yeni yaratışlara yol açmak için o ana kadar yaratılmış her şeyin —hatta gelecekte de yaratabileceklerinin— yıkımını kabullenmeye hazır olmadığı sürece hiçbir şey yaratamayacaktır. Modern insanın hareket edebilmek ve yaşayabilmek için kucaklamak zorunda kaldığı diyalektiktir bu; ve kısa sürede yayılıp modern ekonomi, devlet ve toplumu bütünüyle hareket ettirecek diyalektiktir. (59)

Alıntıdan anlaşılabileceği gibi, Berman'a göre modern insanın her şeyi göze alıp sürekli yapıp etme hâlinde olması söz konusudur. Modernleşme motivasyonunu besleyen düşünce, sürekli hareket edilmesi gerektiği yönündedir. Mephisto, Faust'a yaratmanın zararları yüzünden kendini suçlu görmemesini bu yüzden öğütler. Etik, her şey yapıldıktan sonraki bir zamana ertelenmiş bir sorundur artık: "Yıkıcılığı, ilahi yaratıcılıktan aldığın payın bir parçası olarak kabullen ki suçluluk duygusunu bir

kenara bırakıp özgürce hareket edebilesin. 'Bunu yapmalı mıyım?' gibi ahlâkî sorularla kafanı meşgul etmene gerek yok artık. Özgelişme yoluna açılan tek soru 'Nasıl yapmalı?' sorusudur" (60). Modern insan sürekli bir devinim içinde olmalıdır. Nitekim, Jean-François Lyotard da modernitede teknik ve bilimsel gelişmenin "süreklilik" gösterdiğini söyler ("Postmoderne Dönüş" 21); Mephisto'nun amacı gerçekleşmiştir. Bu amaç, yukarıda değerlendirilen alıntılarda görülebileceği üzere, insanın, üzerinde düşünmeksizin, ne olursa olsun yapıp etmesini sağlamaktır.

Eğer amaca ne olursa olsun ulaşılacaksa, varolan her şey o amaca hizmet eden araçlara dönüşecektir. Nitekim Heidegger'e göre bu dönüşüm gerçekleşmiştir. Heidegger, *Tekniğe İlişkin Soruşturma* adlı kitabında, günümüz uygarlığının kurulması aşamasında bu dönüşümün gerçekleştiğini söyler. Ona göre günümüz uygarlığının varlığının ardındaki bilinmeyen bir amaç, yani "ne olursa olsun yapıp etme"nin belirsiz ereği, yeryüzündeki her şeyi araçlaştırmıştır. Martin Heidegger, *Tekniğe İlişkin Soruşturma* adlı kitabında yeni düzenin önemli bir öğesinin "Bestend" olduğunu ifade eder: "Her yerde her şey, yardım etmek, dolayımsız bir şekilde el altında olmak, yani aslında tam da öte bir düzenleme (*Bestellen*) için hazır olabilecek şekilde orada olmak üzere düzenlenir. Bu tarzda düzenlenen her şey, kendine özgü bir duruşa (*stand*) sahiptir. Biz onu el-altında-duran (*Bestend*) diye adlandırıyoruz" (58). Heidegger, "her şey" derken, insanı da kapsayan bir kümeye işaret etmektedir. Ona göre her şey, belirli bir sistemin işleyişinde araç olmak üzere düzenlenebilir hâle getirilmiştir:

> Ormanda kesilip biçilmiş kerestenin ölçüsünü alan ve görünüşte büyük babasıyla aynı tarzda orman yolunda gidip gelen ormancı, bilsin ya da bilmesin, günümüzde orman ürünleri endüstrisinde kâra

> geçmenin buyruğu altındadır. Ormancı, sonradan gazetelere ve resimli dergilere dağıtılan kağıda duyulan gereksinimce meydan okunan selülozun düzenlenebilirliğine tâbi kılınmıştır. (60)

Kendisini de bir el-altında-duran'a, yani bir araca indirgeyen modern insan, her şeyin düzenleyicisi olmuştur; bu nedenle de "karşı karşıya kaldığı her şeyin yalnızca insanın ürünü olduğu ölçüde mevcut olduğuna ilişkin yanıltıcı bir izlenim" yaygınlık kazanmıştır (71). Nihaî yanılgı ise, insanın her yerde kendisi ile karşılaştığını sanmasıdır; oysa Heidegger'e göre insanın kendisiyle karşılaşması artık mümkün değildir (71). Yani, bir bakıma, dünya Ortega y Gasset'in deyişi ile insansızlaşmıştır.

Peki her şeyin, insanın bile araçlaştırılması nasıl olmuştur? Herbert Marcuse'ye göre "teknoloji toplumu, teknikle ilgili kavramlar ve yapılar düzeyinde iş görmekte olan bir hâkim olma sistemidir" ve teknolojinin mantığı, siyasî bir mantıktır (11). Çünkü teknoloji aynı zamanda insan özgürlüğünün kısıtlı olması gerekliliğini mantıklı kılar, teknik olarak özerk olmanın ve kendi hayatını belirlemenin olanaksız olduğunu tanıtlar (191). Marcuse'ye göre "özgürlük eksikliği akıldışı bir olgu ya da siyasal özellikte bir olgu olarak" belirmez, "daha çok, hayatı daha konforlu kılan ve emeğin verimliliğini artıran bir teknik aygıta boyun eğme olgusunu" ifade eder (191). Buna bağlı olarak, teknoloji toplumunda, insanın ve doğanın sömürülmesi, bilimsel ve akılsal bir hâle gelmiştir (176).

Kısacası, modernleşme sürecinde akılcı kabul edilen edim, bu sürecin sürekliliğinin sağlanması için doğanın ve insanın araçlaştırılması olmuştur. Ancak bu araçlaştırma, nihayetinde, akılcı davranan, yani araçsal aklı ile her şeyi bu sürecin hizmetine sunan insana zarar vermiş, onun özgürlüğünü elinden almıştır.

Nitekim, Theodor Adorno ve Max Horkheimer, birlikte yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde "araçsal akıl"ın, akıl sahibinden intikam aldığını ifade ederler. İnsan, doğanın karşısındaki tahakküm zaferiyle, kendi iç doğası tarafından, özne olarak "kendi"nin güçlenmesi bozgununu yaşar (aktaran Hünler 19-20). Bu bozgun, dış dünya üzerindeki denetim ya da düzenleyicilikle doğru orantılıdır. Bu orantılılığa işaret eden Frederic Jameson olmuştur:

> [B]üsbütün ve apaçık insan emeğinin, insan üretiminin ve insanî dönüştürmenin nihâî ürünü olan bir çevre içerisinde hayat anlamsız hâle geliyor; ve yine bu çevre içerisindedir ki, varoluşsal umutsuzluk, ilk kez, insanî olmayan ve insana karşıt olan doğanın yok edilişiyle, insan yaşamını tehdit eden her şeyin hızla geri dönüşüyle ve dış evren üzerinde neredeyse sınırsız bir denetim manzarasıyla doğru orantılı görünüyor. (alıntılayan Hünler 19)

Benzer şekilde, Herbert Marcuse de, tekniğin araçlaştırıcı doğasının insanı güçsüzleştirdiğine dikkat çeker. Ona göre, "[b]ir araçlar evreni olarak teknik, insanın gücünü artırabildiği gibi zayıflığını da artırabilir. Bugünkü aşamada insan belki de kendi aygıtı karşısında her zamankinden daha güçsüzdür" (alıntılayan Habermas 39). Varoluşsal umutsuzluk, bu güçsüzlük duygusundan kaynaklanır.

İnsanı güçsüz kılan çevreyi, yani modern Batı uygarlığını üreten, Max Weber'e göre rasyonelliktir. Weber, kapitalist ekonominin, burjuva özel hukuk ilişkisinin ve bürokratik iktidarın biçimini ifade etmek için "rasyonellik" kavramını kullanır:

> Toplumun artan 'rasyonelleştirmesi' bilimsel ve teknik ilerlemenin kurumsallaşmasıyla bağıntılıdır. Tekniğin ve bilimin, toplumun kurumsal alanlarına sızdıkları ve böylelikle kurumların kendilerini dönüştürebildikleri ölçüde, eski meşrulaştırmalar tasfiye edilirler. Eylem yönlendirici evren imgelerinin, kültürel geleneğin tamamının sekülarize edilmesi ve 'büyüden arındırılması', toplumsal eylemin artan 'rasyonellik'inin diğer yüzüdür. (aktaran Habermas 33)

Modernite her şeyi araçlaştırmış ve rasyonellikle bu edimini meşru kılmıştır. Max Weber'e göre rasyonellik modernliğin önkoşuludur. Ancak "modern", yalnızca bir niteliği üzerinden tanımlanamayacak kadar karmaşık bir kavramdır.

Özetle, iyinin ve kötünün göreli olduğu varsayımıyla yola çıkan rasyonalist düşünce her şeyi araçlaştıran modernleşmeyi, modernleşme insanı güçsüz ve mutsuz hissettiren moderniteyi, modernitenin ürettiği güçsüzlük ve mutsuzluk duyguları ise modernizmi doğurmuştur. Kısacası, modernitenin insanlar üzerindeki olumsuz etkilerinin sanattaki yansıması modernizm olmuştur. Ancak modern sanat eserlerinde yalnızca modernite değil, genel olarak uygarlık da sorgulanmıştır. Bu, modernitenin uygarlık serüveninin bir aşaması olması ile ilgilidir.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda insanın kendi eliyle yarattığı uygarlığın onun özgürlüğünü elinden aldığı ve bireyin kendisini bu sebeple güçsüz hissettiği yönündeki düşünce, en belirgin ifadesini "Büyük Ev Ablukada" adlı şiirde bulur. Bir sonraki bölümde ele alacağımız bu şiirle ilgili analizlerimizi kısaca özetleyelim: "Büyük Ev Ablukada" adlı şiirde "abluka" imgesi, büyük kent yaşamının ve modern uygarlığın anlatıcı üzerindeki baskısının bir simgesi olarak kullanılır. Şiirdeki ironi, insanın kendi yarattığı düzenin esiri olması ile ilgilidir ve bu düzen modernitedir.

Buradan, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda modernitenin değerlendirilişi ile modernitenin felsefeciler tarafından eleştirilişi arasında bir paralellik olduğu sonucu çıkar. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda, yukarıda alıntılanan metinlerde olduğu gibi, modernite, insanı baskılayan, hatta makineleriyle onun "kanını içen", kötülenen bir uygarlık aşamasıdır. Farklı olan, Turgut Uyar'ın kötülüğü yalnızca özgül olarak moderniteye değil, aynı zamanda modernitede en korkunç hâlini alan uygarlığa atfetmesidir.

Bu altbölümde, moderniteyi doğuran fikir hareketlerini ve modernitenin, modernizmin belirmesine neden olan sonuçlarını ele aldık. Turgut Uyar'ın ve felsefecilerin moderniteye ilişkin görüşleri arasındaki paralellikleri karşılaştırmalı olarak değerlendirdik. Buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

2. Modernizm ve Modernitenin Olumsuz Etkilerinden Kaçış

Bu altbölümde teorik olarak modernizm ile modernite ilişki değerlendirilecektir. Amacımız modernizmin modernitenin sonucu olduğunu göstermektir. Sanat tarihi ve yazarların modernizmle ilgili görüşleri bu argümanı desteklemektedir. Bize göre, bu tezde modern bir sanat yapıtı olduğunu savunduğumuz Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda da moderniteden kaynaklanan olumsuz duygular ile bu yapıtı modern kılan özellikler arasında bu altbölümde söz konusu edilecek teorik ilişki vardır.

19. yüzyılın başında da "Modern Resim" ve benzeri başlıklara sahip kitaplar yayımlanıyordu, Ancak o başlıklarda yer alan "modern" sözcüğü, modernizmin bir kavram olarak tanımlanmasından önce, "çağdaş" anlamında kullanılıyordu. Hugo Von Hofmannstahl, 1893'te "modern" sözcüğünün iki ayrı anlamı olduğunu söyledi: Hayatın çözümlenmesi ve hayattan kaçış (McFarlane 211). Uygarlık karşısında

güçlülük duygusunun yitirilmesi sonucu beliren kaçma isteği, modern sanat yapıtları üzerinde belirleyici olmuştur. Kaçış, pek çok zaman sanat yapıtlarının gerçek dünya ile ilişkilerini gündeme getirmiş ve modern sanatçıların çevrelerine duyarsız olduklarına ilişkin pek çok iddianın ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Burada, modernizmin özellikleri uygarlığın huzursuzluğu ile ilişkileri bakımından ele alınacak ve modern sanat yapıtlarının neden kaçış sanatı olarak etiketlendikleri sorgulanacaktır.

Eric Hobsbawm, *Devrim Çağı* adlı kitabında, "sanatçıların doğrudan toplumu ilgilendiren olaylardan esinlendiklerine ve bu olaylara karıştıklarına kuşku yoktur" der:

> Mozart, son derece siyasal bir niteliğe sahip Farmasonluk için propaganda amaçlı bir opera […] yazdı; Beethoven *Eroica*'yı Fransız Devrimi'nin mirasçısı olarak Napoleon'a adadı; Goethe de en azından bir devlet adamı ve memur idi. Dickens, toplumsal istismarları eleştiren romanlar yazdı; Dostoyevski, devrimci faaliyetlerinden dolayı 1849'da ölüm cezasına çarptırıldı. Wagner ve Goya, siyasi nedenlerle sürgüne gönderildiler; Puşkin, Desembristlerle olan ilişkilerinden dolayı cezalandırıldı ve Balzac'ın 'İnsanlık Komedisi', sanatçının toplumsal konulara olan duyarlılığının bir anıtı niteliğindeydi. Yaratıcı sanatçıyı, 'bağlantısız' olarak tanımlamak kadar yanlış bir şey yoktur […] Hattâ görünüşte sanatların en az politik olanı müziğin bile güçlü siyasal çağrışımları vardı […] Toplumsal konularla sanat arasındaki bağlantı, ulusal bilincin ve

> ulusal kurtuluş ya da ulusal birleşme hareketlerinin ortaya çıktığı ülkelerde özellikle güçlüdür. (277)

Gerçi Hobsbawm bu alıntının ait olduğu metinde 1789 ve 1848 yılları arasındaki sanatçılardan ve onların yapıtlarından bahseder; fakat alıntıda da görülebileceği gibi, sanatçı ile dünya arasındaki ilişkiyi genellemekten de kaçınmaz. Ona göre sanatçı, öyle ya da böyle, toplumsal konularla ilgili olagelmiştir.

Hobsbawm'ın bu genellemesinden yola çıkarak, sanatçı-siyaset ilişkisi ile ilgili şöyle bir yorum yapabiliriz: Bizce, bir insan olması nedeniyle, sanatçının, içinde yaşadığı dünyayı yok sayması mümkün değildir. Sanatını siyasi etkilere kapalı tutmaya çaba harcasa bile, bunu tümüyle başarması söz konusu olamaz. Buna rağmen, bilinçli çabası ya da psikolojik nitelikleri sanatı üzerinde belirleyici olur ve o sanatçının yapıtlarının çağından görece kopuk olmasına neden olabilir. Modern sanattan söz edildiğinde ise, sanatçısının dış etkilere açık olduğu bir durum söz konusudur. Nitekim Mehmet Toprak, Joseph-Emile Muller'in *Modern Sanat* adlı kitabı için yazdığı önsözde, "Modern sanatta tabiat ve insan anlayışının değişmesinde çağdaş bilim ve uygarlık büyük rol oynamıştır. Bundan dolayı, modern sanatın ayırt edici özellikleri doğrudan doğruya bilim ve uygarlık ortamına bağlıdır" der (21). Toprak, aynı yazıda Pablo Picasso'dan bahsederken, Picasso'nun "aşırı deformasyonlarıyla, çağdaş uygarlığın ve tekniğin ferdin kişiliğini ve haysiyetini boğan ve onu bir obje ve bir köle hâline getiren olumsuz taraflarına karşı duyduğu derin nefreti ifade" ettiğini söyler (19) ve modern sanatın 20. yüzyıl uygarlığının sanatçıda yarattığı olumsuz etkilerle ilişkili olduğunu vurgular. Picasso'nun resimlerindeki deformasyon, aynı zamanda bu resimlerin anlatımlarının kapalı ve

soyut olmasının sebebidir ve bu özellikler modern sanatın ayırt edici özellikleridir (11,14).

Modernizmin modernitenin olumsuz etkileri ile ilişkisi, pek çok kaynakta doğrudan ya da dolaylı olarak ifade edilir. Örneğin, E. H. Gombrich de *Sanatın Öyküsü* adlı kitabında modern sanatın hoşnutsuzluk ve tedirginlikten doğduğunu ifade eder (427). Bu tedirginlik elbette sanatçının içinde yaşadığı dünyayla ilgilidir. S. Best ve D. Kellner'a göre ise estetik modernlik, endüstrileşme ve rasyonelleşmenin yabancılaştırıcı etkilerine tepki gösterirken kültürü dönüştürmeye ve kendini sanat alanında gerçekleştirmeye çalışan yeni avangart modernist hareketlerde ve bohem alt kültürlerde ortaya çıkmıştır (15).

Modernizmin modernite ile ilgisinden dolayı, aynı döneme ait sanat yapıtlarının bu ilgi üzerinden sınıflandırılması gerekmiştir.

Stephen Spender, *The Struggle of the Modern* adlı kitabında 20. yüzyıl yazar ve sanatçılarını, çevre koşullarının yapıtlar üzerindeki etkisinden yola çıkarak, modern ve çağdaş olmak üzere iki kategoriye ayırır. Çağdaşlar bilimsel ve sosyal gelişmeye inanırlarken, modernler endüstrileşmiş toplum içinde acı çekerler (aktaran Egri 133). Bu kategorileştirme, geleneğe bağlı sanatçıları dışarıda bırakması bakımından eksiktir; ancak modern sanatın önemli bir özelliğini öne çıkartması bakımından çok işlevseldir: Modernitenin olumsuz etkileri. Bu etkilerin sanat yapıtındaki belirgin yansıması ise, çağdaş sanatçıların gerçekçiliği tercih etmelerine karşılık, modern sanatçıların kapalı, yani çokanlamlı bir anlatımı tercih etmeleri olmuştur (134). Sanatçıların modernite ilgili olumsuz duyguları, "modern" sözcüğünün geniş anlamıyla, tüm çağların modern sanatçıları için söz konusudur; ancak 20. yüzyıl uygarlığı karşısındaki sanatçıların başka çağların modern sanatçılarından farklı olarak çokanlamlı bir anlatımı seçmiş olmaları, 20. yüzyıl Batı

uygarlığının, yani modernitenin özellikleriyle yakından ilişkilidir. Bu tezde, Spender'ın görüşlerine sadık kalınacaktır.

3. Modern Sanatın Ayırt Edici Özellikleri

Bu altbölümde modern sanat eserlerinin ayırt edici ortak özellikleri, çeşitli yazarların bu konu ile ilgili saptamalarına başvurarak ele alınacaktır. Modern sanat yapıtlarına ilişkin burada ele alınacak özellikler, tezin teorik çerçevesini meydana getirecektir. Söz konusu ayırt edici özellikler, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın modern bir sanat yapıtı olup olmadığının sorgulanmasında ölçüt kabul edilecektir. Burada "ayırt edici" derken, bir yapıtın "modern" sıfatı ile nitelenmesine gerekçe gösterilen, genel olarak modern sanat yapıtlarında görülen ortak özellikleri kastediyoruz.

Modern sanatın en önemli semantik özelliği çokanlamlılıktır. Çokanlamlılığın sanat yapıtının yapısal özelliklerindeki izdüşümü ise parçalılıktır. Ayrıca, modern sanat yapıtlarında öne çıkan çatışmaların başında uygarlık-doğa çatışması gelir.

Ortega y Gasset, 1925'te kaleme aldığı "Sanatın İnsanı Dışlaması"[7] başlıklı makalesinde, dönemin yeni sanatının, yani modern sanatın özelliklerinden bahsederken, bu sanatın halkı ikiye böldüğünü söyler: "Bir yanda kesin azınlıkta kalan ufacık bir yandaş topluluğu; ötede sayısız karşıtlar çoğunluğu" (147). Bu bölünmenin nedeni, çoğunluğun onu anlamamasıdır; bu yüzden asıl ayrım beğenenler ve beğenmeyenler ayrımı değil, anlayanlar ve anlamayanlar ayrımdır (148). Gasset, yeni sanatın bu niteliğinden yola çıkarak şu sonuca varır: "Madem yeni sanat herkesin anlayabileceği gibi değil, bu demektir ki yararlandığı araçlar genelde insana ilişkin araçlar değil. Genel olarak insanlar için değil, çok özel bir

[7] Metinde Gasset'in ortaya koyduğu bu kavram, metinde "sanatın insansızlaşması" olarak kullanılacak.

insan sınıfı için yapılan bir sanat bu, o insanlar ötekilerden daha değerli olmayabilirler, ama farklı oldukları apaçık ortada" (149). Yeni sanatın kitlelerin beğenisini kazanamamasının ardında teknik bir neden vardır. Bu neden, sanatsal beğeni ölçütlerini öne çıkartmasıdır. Yeni, yani modern sanatın üreticileri içerikten ziyade biçimle uğraşırlar; oysa kitlelerin beğenisini belirleyen içeriğin yarattığı duygulanımlardır.

Gasset, içeriğin yarattığı duygulanımın sanatsal zevkle ilgili olmadığını söyler (150). Ona göre, "yeni sanat"ın anlaşılmaması çok basit bir bakış açısı sorunuyla ilgilidir:

> Pek basit bir bakış açısı sorunudur bu. Bir cismi görebilmek için görme aygıtımızı belli bir biçimde ayarlamamız gerekir. Eğer görüş ayarımız yerli yerinde değilse, cismi doğru dürüst göremeyiz ya da tümüyle gözden kaçırırız. Okur bir pencere camının ardından bir bahçeye baktığımızı düşünsün. Gözlerimiz öyle uyarlanmıştır ki, görüş açımız camda durmayarak ötesine geçer, dalları, çiçekleri kucaklar. Bakışımızın hedefi bahçe olduğundan, görüş açımız ona yöneliktir, camı hiç görmeyiz, bakışlarımız onu algılamadan aşar, geçer. Cam ne denli temizse o denli az görürüz onu. Ama sonra çaba gösterip bahçeyi seyretmekten vazgeçerek bakışlarımızı camda toplayabiliriz. O zaman bahçe gözümüzden kaybolur, ancak cama yapışmış gibi duran bazı karışık renk lekeleri görürüz. Demek oluyor ki, bahçeyi görmekle pencerenin camını görmek birbiriyle uzlaşmayan iki işlem; biri öbürünü olanaksızlaştırıyor ve ikisi farklı göz ayarları gerektiriyorlar. (150)

Gasset'e göre insanların çoğu, dikkatini sanat yapıtı olarak adlandırılan o saydam cama ayarlayamaz; onun yerine, camın ardındaki insanî gerçekliğe yönelir. Bu yüzden de "biri azınlıklara, öbürü çoğunluğa yönelik iki ayrı tür sanatı olan bütün çağlarda, çoğunluk sanatı hep gerçekçi olmuştur" (151). Gasset, yeni sanatın özelliklerini yedi madde hâlinde verir. Bunlar, "sanatın insansızlaşması", "canlı kalıplardan kaçınma", "sanat yapıtının sanat yapıtında başka bir şey olmamasını sağlama", "sanatı ancak bir oyun sayma, ötesine geçmeme", "temel bir ironi", "her türlü sahtelikten kaçınma, bu nedenle titizce bir uygulama" ve "hiçbir aşkınlığı bulunmama"dır (153). Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılabileceği gibi, modern yapıtların en belirgin özellikleri, kapalı ya da soyutlayıcı olmaları, yani gerçekliği saydam bir biçimde göstermemeleridir.

Sanatın insansızlaşması, insanî değerlerden uzaklaşmasıyla da ilgilidir: "Can çekişme sahnesine umursamazlıkla tanık olan ressam 'insanlıktan yoksun' görünür" (155). Bu uzaklaşmayı sağlayan, sanatçının gerçekliği stilize etmesidir. Stilize etmek, Gasset'e göre, gerçeği çarpıtıp gerçeklik olmaktan çıkartmak demektir (160). Yeni sanat, gerçekliğe bu şekilde müdahale etmekle kalmaz, insanî şeylerin "en insanîsi" olduğundan ötürü, kişisellikten de kaçınır (160). Sanat romantizmde olduğu gibi içeriğe bağımlı olmadığı için, ustalık öne çıkar ve duygular arka plana itilir. Gasset, Mallarmé'nin "Ustalık soğukluk yaratır" sözünü alıntılar ve sanatın insansızlaşmasının "ustalık"la ilişkisini bu zemin üstüne kurar (161). Ona göre 1925'te şiir artık "eğretilemenin yüksek cebiri", yani bir "belirsizlik" alanıdır (165). Gasset, modern sanatın bu özelliğinin, tarihsel ruhun dayanışmasıyla ortaya çıkan bir etik reform olduğunu söyler (149). Uygarlık, dolaylı bir biçimde, sanatçının varlığına da müdahale etmiştir. Sanat, önemli bir değerken, gazetelerdeki yerini spora

kaptırmıştır (176). Yani, sanatın insansızlaşmasından önce, bir bakıma, insan sanatsızlaşmıştır. Modern sanat, insanı sanatsızlaştıran 20. yüzyıl uygarlığının yarattığı huzursuzluğun bir taşıyıcısı olacaktır. Yani sanatçı, sanatı dışlayan insanı sanattan dışlayacaktır. Bu dışlama, yapıtların yapısal özelliklerini de etkileyecek ve onları ancak belirli bir kesimin zevklerine hitap edecek bir konuma getirecektir.

Kısaca, modern sanat yapıtlarının en önemli ayırt edici özelliklerinden biri kapalı, soyut ya da daha berrak bir ifade ile anlamın geriye itildiği, çokanlamlığın öne çıkarıldığı, anlaması çaba gerektiren yapıtlar olmalarıdır. Bize göre bu kapalılık, modernite kaynaklı şok yaşantısının bireyin algısında yarattığı deformasyonla, bu deformasyonun neden olduğu kafa karışıklığıyla ve bu kafa karışıklığının bireyin kendisini ifade etme biçimine yansımasıyla ilgilidir.

Bize göre, bu özelliklerin sanat yapıtının yapısal özelliklerindeki izdüşümü parçalılıktır. Kubilay Aktulum, *Parçalılık-Metinlerarasılık* adlı kitabında parçalılığın ve buna bağlı olan yazı yöntemlerinin sonucu olan süreksizlik ve kopukluğun, modern ve postmodern yazı ve anlatıların öne çıkan temel bir özelliği olduğunu söyler (10). Pek çok modern yazar, "mantıklı, düzenli, tutarlı bir yol izleyen geleneksel yazma yöntemlerinden" bilerek sapmış ve "parçalılığı, süreksizliği, kopukluğu" bir yazı yöntemi olarak seçmişlerdir (10). Bu seçim, metinlerin yanı sıra kişi, kronoloji, uzam, anlatıcı gibi anlatısal öğelerin de parçalanmasını da beraberinde getirmiştir. Böylece anlatının "çizgisel, tekil bir okumaya" tabi tutulması olasılığı ortadan kalkmıştır (10). Bu nedenle parçalı yazı ya da parçalı anlatının farklı okumalara olanak tanıyan bir yapıya sahip olduğu, yani çokanlamlılık taşıdığı söylenebilir.

Kubilay Aktulum'a göre parçalılık —soylu vahşi tipi gibi— öncelikle romantik şiirin öne çıkan özelliklerinden biridir (14). Parçalı metin, "eksik" bir

metindir; her türlü tamlığa karşın, tamamlanmamıştır (14). Ricard Ripoll, *L'Ecriture fragmantaire: théories et pratiquesi textes et présentés* adlı eserinde parçalı yazının tercih edilmesinin nedenlerini şöyle anlatır:

> Büyük yapılar oluşturma zorunluluğu duymadan yazıya başlamak ve bitirmek, sadece başlamak ve başlananı bir an önce bitirmek, ilk sözü söylemenin, bir klişeye dönüşmeden önce ilk imgeleri yaratmanın verdiği tada kendini bırakmak, tekil bir "Ben" yaratma zorunluluğundan kendini kurtarmak, dünyanın bütüncül bir gösterimini sunmak ilkesini sarsmak, katı kurallarla belirlenmiş, düzgülenmiş yazınsal türleri parçalamak; parça yazının gerisinde yazarın kendi kimliğini gizlemesi, görünümler karşısında tam bir özgürlükten yararlanması, farklı iklimleri karıştırarak yeni, ülküsel bir dünya yaratması, çizgisel bir söyleme yazarın karşı çıkması, bir çokseslilik alanı yaratması (Aktaran Aktulum 36-37).

François Susini-Anastopoulos'a göre parçalı yazının sevilmesinin ardında üçlü bir kriz vardır: Yapıt, bütünlük ve türsellik krizleri (Aktulum 37). Ripoll bunlara bir de moderniteye bağlı "özne krizi"ni ekler: "Yaratısının tüm iplerini elinde tutan, Tanrı konumundaki bir Özne parçalanır" (37).

Parçalı yazının bir özelliği de "çokbiçimlilik"tir (40). Roland Barthes'a göre "parça yazı kullanımına başvurmak türleri birbirine karıştırmak, beklentileri sarsmaktır" (alıntılayan Aktulum 40). Parça yazıda türler iç içe girer ve türler arasındaki sınırlar ortadan kalkar. Bununla birlikte, parça yazı "metnin bütünlüğüyle belirlenmez, özerktir, hiçbir parça kendinden önce gelen ya da sonra gelecek olan parçaya bağımlı değildir" (40). Bu nedenle de yapıtın bütünlüğü tartışmalıdır (53);

"[p]arçaları bir araya getirmek, süreksiz metni yeniden kurmak işi okura yüklenmiştir" (54).

Kubilay Aktulum'a göre "biçimsel süreksizliğin anlamı Tarihtedir, toplumsal değerler bu türden bir "başkaldırı" ile eleştirilirler; süreksiz bir yazı kullanımıyla simgesel olarak **modern dünyanın yarattığı ve bireyin içerisinde bulunduğu bunalım, çatışma ve kopukluk dile getirilir**" (Vurgu benim 63): "Ekonomik gelişmelerin hızla arttığı, devrimlerin yarattığı başarısızlıklar karşısında kendi içine kapanan öznel bilinç, birey kendince ona söz verilen gelecek düşüncesine karşı çıkar, şimdiki zamana sığınır, kendisini çevreleyen dünyayı ise sonsuz bir düzensizlik imgesi olarak sunar" (63). Yazarlar, yapıtlarda alışkanlıkları kırmış, okuru yadırgatmak suretiyle "rahatsız etmişlerdir". Aktulum'un deyişi ile "anlam askıya alınmış, çelişik unsurlar yan yana getirilmiştir" ve buna bağlı olarak çelişkililik, modern estetiğin ayırt edici bir özelliği hâline gelmiştir (63). Modern edebiyatın bu özellikleri yeni okuma biçimlerini gerektirmiştir; bu sayede çoğul okumaya geçilmiştir (63).

Georges Perec, bir söyleşisinde yer alan şu sözleriyle "parçalı yazı"nın tanımına bir öğe daha ekler: "Kitaplarımdan her biri benim için bir bütünün parçasıdır; bütünü tanımlayamam, çünkü bütün tanımı gereği tamamlanamayan bir tasarıdır (...) bu bütünün (parçanın) kitapların bütünü olacak daha geniş bir bütüne yazıldığını biliyorum yalnızca" (alıntılayan Aktulum 69). Bu durumda, her kitabın, bitmemiş büyük bir yapıtın bir parçası olması söz konusudur. Perec'e göre "parçalar bütünü belirlemez; bütün parçaları belirler" (alıntılayan Aktulum 70). Yapıt bir yapboza benzer; fakat parçaların kesimi rastlantısal ve kafa karıştırıcıdır (71). Böylelikle parçalar çok sayıda yoruma açık hâle gelirler (71). Ancak Maurice Blanchot'a göre parça yazı bir bütünün yokluğuna işaret etmez (77).

A. Artaud "Taslak" başlıklı yazısında tamamlanmamış yapıtla taslak arasındaki ayrımı parça-bütün karşıtlığı bağlamında ele alır: "Birisi doğal esinin kızıdır: öteki düşüncelerin ürünü; biri yığıntılarla ilerler, bütün konusunda genel etki yaratmaya çalışır; öteki zevk olsun diye ayrıntılar üzerinde durur; birincisi (yaramaz) bir tutum içerisindedir hep: ikincisi daha çok biçimlerin arılığına bağlıdır" (alıntılayan Aktulum 173). Taslak estetiği, usa uygun yaratıdan yanadır; "düzenin, bitmişliğin, kusursuzluğun bir güzellik olarak görüldüğü, biçimsel uzlaşımlara bağlılığın temel olduğu klasik estetikle" karşıttır (174). Biçimsel uzlaşımın ortadan kalkmasıyla yalnızca türler arasındaki sınırlar ortadan kalkmış olmaz; aynı zamanda "parçalı" sıfatı ile nitelenebilecek ürünlerin belirli ve kesin bir tanım çerçevesinde ele alınabilmesi de imkânsızlaşır. Buna bağlı olarak, parçalı yazının pek çok çeşidi vardır.

Özet olarak, modern sanat yapıtlarının anlatım özellikleri bakımından "kapalı", "soyut" ya da "çokanlamlı", yapısal özellikleri bakımından ise "parçalı" oldukları ve bu özelliklerin modernitenin olumsuz ile ilgili olarak öne çıktıkları söylenebilir.

Modern sanat yapıtlarında öne çıkan uygarlık-doğa çatışmasına gelince; modernizm, Batıda, daha önce belirtilen belirli koşullar sonucunda ortaya çıkan bir sanat hareketinin adıdır. Bu hareket içinde yer alan sanat yapıtları modern sanat yapıtları olarak değerlendirilir. Modern sanat yapıtlarının öne çıkan en önemli özelliklerinden biri, soyutlayıcı olmalarıdır. Joseph-Emile Muller'e göre sanatta soyutlama, doğaya dönme arzusuyla ilgilidir (170). Bu arzu, modern sanat yapıtlarında uygarlık-doğa çatışmasının ayırt edici bir özellik olmasını beraberinde getirmiştir.

Modernizmin modernitenin olumsuz etkileri ile ilgili ayırt edici özelliklerinden ilki, uygarlık-doğa çatışmasını kullanmasıdır. Modern sanat, alımlayıcısını insanın egemen olduğu bir doğanın karşısında konumlandırır (195); buna bağlı olarak, endüstri uygarlığı ve modern dünyaya bir başkaldırıdır (197). Teknoloji, insana konfor sağlamıştır; ancak insanın teknoloji karşısındaki asıl duygusu endişedir:

> [A]tom enerjisinin serbest bırakılması insanların çoğunda gururdan ziyade endişe ve korku uyandırmaya başlamıştır. Bundan başka, bilim ilerlediği nispette karışık –içinden çıkılmaz- bir hale geliyor ve o nispette herhangi bir fertte onu aştığı, ona egemen olduğu duygusunu uyandırıyor. Bu demektir ki bilim, kaderin yeni bir egemenlik şekli, yeni bir tanrı haline geliyor ve bu tanrı, insanın onun önünde eğilmesini ve onun kanunlarına boyun eğmesini, eski tanrılar kadar kesin bir şekilde istiyor. (Muller 134-35).

Muller'e göre teknoloji insanı bir yandan üstünleştirirken, bir yandan da insan olmaktan uzaklaştırmıştır (152-53). Bilimsel zaferler, sanatçıları, uygarlığın nimetlerinden yararlanmayı reddetmemekle birlikte, daha saf, daha ilkel olana yöneltmiştir (161). Modern sanatçının uygar olmayana eğilimi, modern uygarlığı kurmaya sevk eden şeyleri telafi etmek ihtiyacıyla ortaya çıkmıştır (163). Kısacası, modernizmin belirmesinin ardındaki en önemli motivasyonlardan biri, Muller'e göre, bilim ve teknoloji kaynaklı korku, endişe vb. olumsuz duygular, yani modernitenin olumsuz etkileridir.

Modernizmin bu olumsuz etkilerle ile ilgili ikinci ayırt edici özelliği, uygarlık-doğa çatışmasının bir alt-çatışması olarak nitelenebilecek toplum-birey çatışmasını kullanmasıdır; nitekim Alain Touraine *Modernliğin Eleştirisi* adlı kitabında modernizmi öznenin ortaya çıkmasının tarihi olarak tanımlar:

> En iddialı biçimiyle modernlik düşüncesi, insanın yaptığıyla bir olduğunun, dolayısıyla da bilim, teknoloji ya da yöntemini daha etkili kıldığı üretimle, toplumun yasayla örgütlenmesi ve çıkarların, ama aynı zamanda da, tüm kısıtlamalardan kurtulma isteğinin harekete geçirdiği kişisel yaşam arasında bir denklik ilişkisinin olması gerektiğinin olumlanmasıdır. (13)

Modernliğin bu iki yönlü gerekliliği, Touraine'in onu "akıl ve özne arasındaki gerilimli bağıntı" olarak tanımlamasına yol açmıştır (19). Bu gerilimin en önemli nedeni, toplum çıkarlarının birey çıkarlarının önüne geçmesidir (45); çünkü "modern toplum hem bireyi, hem de kutsal olanı, kendi kendini üreten, kendi kendini denetleyen ve kendi kendini düzenleyen bir toplumsal sistem adına saf dışı bırakır" (44). Buna tepki olarak ortaya çıkan modernizm ve modern sanat ise toplumun karşısında bireyi öne çıkartır.

Bireyin öne çıkartılışı, elbette, modern sanatın toplumsallığı üzerinde de belirleyici olur. Theodor W. Adorno'ya göre modern sanatın toplumsallığı onun topluma karşı oluşunda belirir ve modern sanat bu konuma ancak özerkliğiyle girer: "Kendisini geçerli olan toplumsal ölçülere uydurmak, 'toplumsal olarak yararlı' niteliğini kendisine vermek yerine, kendini bir kendine özgülük olarak kendi için billûrlaştırmasıyla öne çıkar ve toplumu salt var oluşuyla eleştirir" ("Estetik Kuram

[XII-Toplum]" 263). Adorno, modernizmin ortadan kalkma pahasına sanatın içkin yanını koruduğunu söyler; buna bağlı olarak modern sanat, toplumu ancak bulanık bir biçimde ele alır (264). Adorno'nun dikkat çektiği bu bulanıklık, "kapalılık", "soyutluk" ve "belirsizlik" ile yakından ilişkilidir ve modern sanatın çok kez bir "kaçış" sanatı olarak damgalanmasına neden olmuştur.

Özetle, modernizmin kaynağı modernitedir. Nitekim modernitenin olumsuz etkilerinin belirleyici olmadığı sanat yapıtları "modern" değil, "çağdaş" sanat yapıtları olarak kabul edilir. Bu etkiler modern sanat yapıtlarında hem dili ve yapıyı belirleyen çokanlamlılık ve parçalılık (süreksizlik, kopukluk) gibi niteliklerde, hem de içeriği belirleyen uygarlık-doğa, toplum-birey vb. çatışmalarda, görülür. Bu nitelikleri, modern sanatın "kaçış sanatı" olarak etiketlenmesine de neden olmuştur. Bu tespitlerimiz Turgut Uyar'ın şiirlerini değerlendirmede önemli yer tutacaktır.

4. Modern Şiir

Bu altbölümde modern şiirin özellikleri ele alınacaktır. Saptanan özellikler bir şiirin modern olup olmadığı konusundaki ölçütleri teşkil edecek ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirler bir sonraki altbölümde bu çerçevede değerlendirilecektir.

Nermin Menemencioğlu, "Modern Turkish Poetry: 1850-1975" başlıklı makalesinde modern Türk şiirinin başlangıcının 1879 yılı olduğunu söyler (49). 1879, Abdülhâk Hâmid'in *Sahra*'yı yayımladığı yıldır. Menemencioğlu'nun "modern şiir" ölçütü mısra yapısının bozulmasıdır. Ona göre Hâmid mısraya dayalı yapıyı kıran ilk şairdir; bu nedenle de modern Türk şiirinin başlangıcı olarak kabul edilmelidir. Menemencioğlu'nun bu konudaki görüşleri, Jean Cohen'in *Structure du Langage Poétique* adlı kitabındaki fikirlerle paraleldir: Cohen'e göre klasik ve

çağdaş[8] şiir arasındaki fark duraklarla ilgilidir; çağdaş şiirde vezin durağının yerini anlamsal durak almıştır (62).

Gérard Genette ise, *Figures II*'de, 20. yüzyıla kadar, şiirle şiir olmayan arasındaki ayrımın vezne bağımlı olduğunu söyler (123). Türk şiirinde serbest vezinli ya da vezinsiz şiirler daha önce de yazılmış olmasına rağmen, dizeyi şiirin olmazsa olmaz bir öğesi olmaktan çıkartan Nâzım Hikmet Ran olsa gerektir. İlk serbest vezin (serbest müstezat) denemelerini yapan Ahmet Hâşim'dir[9]; Ercüment Behzat Lav ve Nâzım Hikmet Ran veznin özgürleştirilmesinde zamandizinsel olarak Hâşim'den sonra gelir. Ancak serbest vezni Türk okuruna benimseten şair Nâzım Hikmet Ran'dır. Okura vezinsiz şiiri benimseten ise Garip şairleri, yani Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'dır. Fakat modern şiiri biçimsel özelliklerinden yola çıkarak tanımlamanın çeşitli açmazları vardır. Bu açmazların en önemlisi, "modern" olduğu yaygın olarak kabul gören bazı şiirlerin, örneğin vezinli olmaları nedeniyle kategori dışı kalmasıdır.

David Murray'e göre modern şiirin ayırt edici özelliği anlamın geriye itilmesidir ("Poetry and Theory" 6). Bu tanımlamanın açmazıysa, dilin temsil edici özelliğinin geriye itildiği Divan şiiri gibi geleneksel şiirleri kategori dışında tutamamasıdır. Üstelik, örneğin Jean Cohen, *Structure du Langage Poétique* adlı kitabında bu özelliğin modern şiirin değil, şiirin bir özelliği olduğunu söyler. Cohen'e göre şiir, düzyazıdan bir sapmadır (12-13); çünkü "şiir sanatının ölçütü, doğal dilin karşı-ölçütüdür" (92-93).

Yukarıda aktarılanlardan anlaşılacağı üzere, modern şiire ilişkin tanımlamalar da modernizme ilişkin tanımlamalar gibi çok çeşitlidir. Örneğin Gottfried Denn, modern şiiri, ne olmadığını söylemek suretiyle tanımlamaya çalışır:

[8] Cohen'in kastı "modern şiir"dir.
[9] Divan şiirinde de serbest müstezat kullanan şairler vardı. Ama amacımızdan sapmamak için bu konuyu derinleştirmeyeceğiz.

1. Modern şiirde doğa ile özdeşleşme yoktur.
2. Modern şiirde ‘gibi’ sözcüğünün yeri yoktur.
3. Modern şiirde renk isimlerinin yeri yoktur (Paul Eluard’ın ‘mavi’si buna dahil değildir).
4. Modern şiirde Tanrısal söyleyişin yeri yoktur (314).

Elbette bu tür betimlemeler spekülatif ve modern şiirin özelliklerini saydam bir biçimde ortaya koymak için yetersizdirler.

Biz, spekülatif bir tanımlamadan kaçınmak için, modern şiirin özelliklerini, önceki altbölümlerde “modernizm” üzerine söylediklerimiz ve modern şiire ilişkin yaygın olarak kabul gören tanımlamalar doğrultusunda ele alacağız. Genel olarak modernizme ve özgül olarak modern şiire ilişkin yukarıda sorguladığımız tanımlamaları bir araya getirerek, bir şiirin “modern” kabul edilmesinin üç temel koşulu olduğunu söyleyebiliriz:

1. Modernizmin, yani modern sanatın temel motivasyonu olarak kabul ettiğimiz modernitenin bireyler üzerindeki olumsuz etkileri
2. Çokanlamlılığı sağlamak için anlamın geriye itilmesi
3. Vezin, durak, kafiye gibi biçimsel öğelerin geleneksel şiirle farklılık göstermesi

Birinci koşul olmazsa, modern ve çağdaş arasındaki ayrım ortadan kalkar. Bu nedenle birinci koşul “olmazsa olmaz” kabul edilecektir. İkinci koşul, ancak birinci koşulla birlikte söz konusu olduğunda önem taşır; çünkü tek başına yetersizdir: Tek

başına, örneğin Divan şiirini "modern şiir" kategorisi içine sokar. Üçüncü koşul da tek başına yetersizdir; geleneksel şiiri kategori dışında bırakmasına karşın, modernizm öncesi şiirleri de kategori içine sokar.

Bununla beraber, modern şiirin özelliklerini daha ayrıntılı olarak ele almak için, Stephen Spender'ın "modernizmin program türleri" dediği ve ne olduklarını saydam bir biçimde açıkladığı öğelerden de faydalanabilir. Spender'a göre modernizmin farklı program türleri vardır:

1. Gerçekleştirme: Modern dünyayı ifade etmek için yeni bir üslûp keşfetmek. [Bu programın tüm diğer İkinci Yeni şairleri ve Turgut Uyar şiiri için belirleyici olduğu söylenebilir. Nitekim İkinci Yeni şiiri, üslûp özellikleri bakımından, kendinden önce gelen Türk şiirinden oldukça farklıdır.]
2. Umut Örüntüsü: Sanatın yaşamla yeniden bağ kuracağı umudu. Bu umut özellikle manifestolarda görülür.
3. Paylaşılan İç Yaşam: Modern dünyanın iç yaşama ait yeni simgelerle yeniden yorumlanması.
4. Sanat Yaşamını Dönüştürmek: Sanat yoluyla manevi, duygusal ve estetik güçleri, endüstri toplumu içindeki "iç yaşamın" dengesini seks, uyuşturucu, delilik vb. kaçış yöntemleri ile yeniden kurarak keşfetmek.
5. Bozma: Bu program asıl olarak görsel sanatlarla ilgilidir. Picasso'nun yüz resimlerinde açıkça görülebilen şekil bozumu buna örnek olarak gösterilebilir. Edebiyat içinse, iç monolog bir bozmadır.

6. Devrimsel Gelenek Kavramı: Geleneğin şaşırtıcı biçimde kullanılması[10]. (83-92).

Spender, bunların dışında, modernlerde "ben"in bir maskeye ya da bir personaya dönüştüğünü söyler (139). Yani, listede verilmese de, modern şiirde görülen bir özellik de lirik anlatıcının yerine "persona"nın geçmesidir.

Bu altbölümde modern şiirin belli başlı özellikleri ele alındı. Özetle, modern şiirde, modernitenin olumsuz etkilerinin görüldüğünü, anlamın geriye itildiğini, biçimsel özelliklerin geleneksel kalıplarla farklılık gösterdiğini, yeni bir üslûp arayışı bulunduğunu, geleneğin şaşırtıcı biçimde kullanıldığını ve yeni simgeler üretildiğini söyleyebiliriz.

5. Turgut Uyar'ın Modernliği

Bir önceki altbölümde modern şiirin özelliklerinden bahsettik. Bu altbölümde, modern şiirin bir önceki altbölümde saptadığımız özelliklerini ölçüt alarak Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirlerinin bu modern olup olmadığı tartışmasına giriş yapılacaktır.

Şimdi, modern şiire ilişkin anlatılanlar çerçevesinde, Turgut Uyar'ın şiirleri değerlendirilebilir. Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndan önce yayımlanan iki kitabı, *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* bu ölçütlere uymaz. Bu kitaplardaki şiirlerde modernitenin olumsuz etkilerinin belirtileri görülebilir; ancak bu etkiler, modern sanatta olduğu gibi şiirlerin belirleyici motivasyonu değildir. Bu şiirlerde anlam geri itilmemiştir. Üstelik, bu şiirlerin anlatıcısı çoklukla "lirik ben"dir. *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*, modernizmin temel özelliği olduğunu söylediğimiz modernitenin olumsuz

[10] Modernler geleneği genellikle bugüne saldıracakları bir araç olarak kullanırlar (256).

etkilerinin motivasyonuyla kurulmadıkları için, bu kitaplarda yer alan şiirlerin modern şiire ilişkin diğer özellikler bakımından da sorgulanması gerekli değildir. Öte yandan, 1959'da yayımlanan *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda bu etkilerin şiirlerin kurucu öğelerinden biri olduğu görülür. Bu konu, tezin bütününde ele alınacaktır.

Birinci bölümün "Bütünlük ve Süreksizlik: Öykülerde Din, Geleneksel Ahlâk, Devlet ve Kent" başlıklı birinci altbölümünde modernitenin olumsuz etkilerinin uygarlık kavramına ilişkin bir sorgulamaya dönüştüğü, "Bütünlük ve Çokanlamlılık: Öne Çıkan İmgeler" başlıklı ikinci altbölümünde ise *Dünyanın En Güzel Arabistanı'*nda öne çıkartılan imgelerin modern sanatın baskın öğelerinden biri olan uygarlık-doğa karşıtlığını kurmakta kullanıldığı ya da modernitenin olumsuz etkileriyle doğrudan ya da dolaysız ilgili olduğu gösterilecektir.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nın modernizm bakımından ikinci ayırt edici özelliği, şiirlerde anlamın, diğer İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde olduğu gibi, geriye itilmiş olmasıdır. Öyle ki, anlamın geriye itilmiş olması, Turgut Uyar'ın da içinde yer aldığı İkinci Yeni şairlerinin yazdıklarının anlamsız olduklarına ilişkin tartışmalara neden olmuştur. Örneğin, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan "Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir"i ele alalım:

> Beş kere yedi mi dediniz, dursun
> Yıldız poyraz gündoğusu, dursun
> Fasulya mı dediniz, dursun
> Ben varım sen varsın o var
> Dursun,
> Ben şimdi gelirim.

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

Bu işte bir şey var anlamadım
Körpe kadınlar basık odalarda mı, dursun
Hoyrat gemiciler uzun seferlerde
Darağacında bir adam mı dediniz, dursun
Yeraltında gizli sandık mı, dursun
Bahçeler dursun, kızlar dursun
Anlattıklarım, anlatamadıklarım, anlatamıyacaklarım
Senin yakanda bir el mi var dediniz, dursun
Dursun,
Ben şimdi gelirim.

Bize göre, bu şiirin açık bir iletisi, tek bir anlamı yoktur. Oysa, "İnceleme Planı" başlıklı altbölümün girişinde göstereceğimiz gibi, Uyar'ın daha önceki kitaplarında yayımlanan şiirlerin iletileri çok açıktır. Öyleyse, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirlerin, onları "modern" sıfatı ile niteleyebilmek için gerekli ikinci koşulu

da sağladıkları söylenebilir. Şiirlerde çokanlamlılığın öne çıkartıldığı meselesi, özellikle imgelerin incelendiği, birinci bölümün "Bütünlük ve Çokanlamlılık: Öne Çıkan İmgeler" başlıklı ikinci altbölümünde ele alınacaktır.

Vezin ve kafiye gibi öğelerin geleneksel şiirle farklılık göstermesi, bu kitaplardaki şiirlerin ayırt edici özelliği değildir; çünkü daha önce de belirtildiği gibi, Türk şiirinde bu farklılık, modernizmin temel motivasyonu olan modern uygarlığın olumsuz etkileri sanat yapıtlarının kurucu bir öğesi olmadan önce, Batı'da beliren modern sanat yapıtlarının biçim özelliklerine öykünmek suretiyle ortaya çıkmıştı. Yine de, yukarıdaki örnekte görülebileceği üzere, bu vezinsiz şiirlerin biçim özellikleri bakımından geleneksel (vezinli, kafiyeli) şiirden farklı olmaları nedeniyle, bu altbölümde verdiğimiz üç koşulun sonuncusunu da sağladıkları söylenebilir. Kısacası, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirler, modern kabul edilmeleri için gerekli üç temel koşulu da sağlamaktadır. Bu konu, ikinci bölümün "Vezin, Durak ve Kafiye" başlıklı altbölümünde ele alınacaktır.

Dünyanın En Güzel Arabistanı, Stephen Spender'ın yukarıda alıntıladığımız modernizmin program tipleri listesi bakımından değerlendirildiğinde de bu kitapta yer alan şiirlerin modern oldukları görülecektir. Şimdi, madde madde bu program tiplerinin Turgut Uyar'ın sanatı ile örtüşüp örtüşmediğine bakalım: 1. madde olan "gerçekleştirme", modern dünyayı ifade etmek için yeni bir üslûp keşfetmekle ilgiliydi. Bu programın tüm İkinci Yeni şairleri için belirleyici olduğu söylenebilir. Nitekim İkinci Yeni şiiri, üslûp özellikleri bakımından, kendinden önce gelen Türk şiirinden oldukça farklıdır. Bu farklılık, özellikle, şairlerin dille kurdukları ilişkide görülür. Turgut Uyar'ın da aralarında bulunduğu İkinci Yeni şairleri şiirde anlamı geriye itmekle kalmamış, Türkçe'nin sözdizimini de, sözcükleri de deforme etmiş

(ör. Uyar'ın kullandığı "Vizansiya" sözcüğü "Bizans"ın deforme edilmiş hâlidir) ve tiyatro, öykü vb. diğer yazın türlerinin olanaklarını şiire taşımışlardır.

2. madde olan "Umut Örüntüsü, sanatın yaşamla yeniden bağ kuracağı umudu ile ilgili idi. Spender bu umudun özellikle manifestolarda görüldüğünü söylüyordu. Turgut Uyar, 15-31 Ocak 1960 tarihli *Yeditepe*'de yayımlanan ve Fahir Aksoy tarafından hazırlanan "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler [I]" başlıklı soruşturmada, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasında tüm dünyayı ilgilendiren olayların etkisine değinir:

> 1940 kuşağı, yalınkat bile olsa savaş'ın şiirini yapmıştı. 1946'dan bu yana, bir savaş sonu psikolojisi bütün belirtileri, bütün öğeleriyle davranışlarımıza hakim olmuş ve bir bakarsanız süreklilik bile göstermeye başlamıştı. Bu yaşamaya eski bir şiirin verileri, imkânlarıyla yanaşılamazdı artık [...] Böylece şiir, edebiyatımızda belki ilk defa, sadece bir dil meselesi değil, bir yaşama, bir düşünce meselesi olarak düşünülmeye başlıyordu. (9)

Uyar'ın bu manifesto niteliğindeki sözlerinde, Spender'ın "sanatın yaşamla yeniden bağ kuracağı umudu" açıkça görülüyor.

3. madde olan "Paylaşılan İç Yaşam", modern dünyanın iç yaşama ait yeni simgelerle yeniden yorumlanması ile ilgiliydi. Bu madde, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yaptığını isabetli bir biçimde açıklıyor. Uyar, bu kitapta "gece" vb. imgeleri modern dünyayı yeniden yorumlamak amacıyla kullanıyor. Bu konu, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda öne çıkartılan imgelerin ele alınacağı birinci bölümün ikinci altbölümünde ayrıntılı olacak incelenecektir.

4. madde olan "Sanat Yaşamını Dönüştürmek", sanat yoluyla manevî, duygusal ve estetik güçleri, endüstri toplumu içindeki iç yaşamın dengesini seks, uyuşturucu, delilik vb. kaçış yöntemleri ile yeniden kurarak keşfetmek ile ilgiliydi. Yine birinci bölümün birinci altbölümünde ayrıntılarıyla ele alınacağı üzere, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda alkol, cinsel sevgi vb. kaçış yöntemleri önemli bir yer tutar. Modernitenin baskısından uzaklaşabilmek için kullanılan kaçış alanlarıyla ilgili ayrıntılar, şiirlerle ilgili analizlerde, yeri geldikçe belirtilecektir.

5. madde olan "Bozma" Spender'a göre asıl olarak görsel sanatlarla ilgili olduğundan, burada değerlendirilmeyecektir. Ancak "parçalı yapıt" kavramı, tanımı gereği geleneksel yapıyı bozmakla ilgili olduğundan, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın bir parçalı yapıt olduğunu gösteren belirtiler bu çerçevede düşünülebilir.

6. madde olan "Devrimsel Gelenek Kavramı" ise geleneğin şaşırtıcı biçimde kullanılması ile ilgiliydi. Turgut Uyar'ın şiirlerinde bu maddenin karşılığı, en açık hâliyle, *Dünyanın En Güzel* Arabistanı'nda değil, *Divan*'da görülür. Nilay Özer, "Turgut Uyar'ın *Divan*'ında Bir Araç Olarak Biçim" başlıklı yüksek lisans tezinde, Turgut Uyar'ın *Divan* adlı kitabında Divan şiirinin biçimini kullanmasının nedenlerini sorgular. Özer'e göre Turgut Uyar'ın bu kitaptaki şiirlerinde Divan şiirinin biçimi slogan dilinden uzak durmak, toplumsal sorunların sürekliliğini yansıtmak ve günü yaratan koşulların kökenini geçmişte aramak, Osmanlı ideolojisini olumsuzlamak, tarihte tekrarlanan yapıları öne çıkararak toplumsal-kültürel çözümlemeler yapmak ve merkez karşısında çevreyi temsil ederek toplumsal ve edebi düzlemde bir mücadele önermek amacıyla araçlaştırılmıştır (122).

Son olarak, Spender'ın listesinde yer almayan, fakat kitabında söz ettiği, modern edebiyatın bir diğer ayırt edici özelliğine değinmek gerekiyor. Spender'a

göre modern edebiyatta "lirik ben"in yerini "persona"nın aldığını söylemiştik. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirlerin pek çoğunun anlatıcısının "Akçaburgazlı Yekta" adlı bir persona olduğunu belirtmek, bu ayırt edici özelliğin Turgut Uyar'ın şiirlerinde varolduğunu ifade etmek için yeterli olacaktır sanırız. Bu konu ikinci bölümün "Yazarın Kendini Gizlemesi" başlıklı birinci altbölümünde ele alınacaktır.

Özetle, modern şiirin üç temel belirtisi vardır: Modernizmin, yani modern sanatın temel motivasyonu olarak kabul ettiğimiz "modernitenin olumsuz etkileri"; çokanlamlılık üretmek için anlamın geriye itilmesi ve vezin, durak, kafiye gibi öğelerin geleneksel şiirle farklılık göstermesi. Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* adlı kitabında yer alan şiirlerinde bu belirtilerin hepsi görülür. Ayrıca, Stephen Spender modernizmin farklı "program türleri" olduğunu söylemiştir ve söz konusu iki kitapta bu program türlerinin üçte ikisinin uygulandığı görülür.

Bu altbölümde, modern şiirin bir önceki altbölümde saptadığımız özelliklerini ölçüt alarak *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirleri "modern" sıfatı ile niteleyişimizin nedenlerini açıkladık.

H. İnceleme Planı

Bu altbölümde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı Turgut Uyar'ın önceki şiir kitaplarından ayırarak incelememizin nedenlerini açıklayacak ve tezin ana bölümlerinin içerikleriyle ilgili bilgi vereceğiz.

Modernizmin moderniteye tepki olduğunu ve modern sanatın öne çıkan özelliklerinin, sanatçının modernitenin olumsuz etkilerinden kaçması ile ilgili olduğunu söyledik. Tezde, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda modernitenin olumsuz etkilerini şiirlerine ne şekilde taşıdığını inceleyeceğimizden,

bu etkilerin bir önceki altbölümde ele alınan genel belirtileri dışında, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki özgül belirtileri de ele alacağız.

Önce, imgeler, anlatıcılar, dil vb. bakımlardan *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı Turgut Uyar'ın önceki şiir kitaplarından ayıran özelliklerle ilgili bir üslûp ön incelemesi yapmak gerekiyor.

1959'da yayımlanan *Dünyanın En Güzel Arabistanı,* Turgut Uyar'ın daha önce yayımlanan şiir kitaplarından dil, biçim ve içerik bakımından ayrılır. Bu kitaptan önce yayımlanan kitaplarda özellikle Garip şiirinin etkileri görülür. Şairin bu dönemde Garip etkisinde olduğunun en açık biçimde görülebileceği örneklerden biri *Arz-ı Hal*'deki "Mersiye" adlı şiirdir:

> Büyük bir vatanseverdi,
> İnkılâplar yapamadı,
> Binalar falan kuramadı gerçi.
> Sessizce çalıştı masasında.
> Evrak kaydetti.
> Ve tevazu gösterdi halince.
> Nihayet vadesi yetti.
> –Ecelin sunduğu şerbeti içti–
> Allah rahmet eylesin,
> Hüsnü Efendi.

Bu şiir büyük olasılıkla Orhan Veli'nin "Süleyman Efendi" adlı şiirinin etkisi altında yazılmıştır. Şiirdeki her cümlenin bildirisi açık ve tektir. Satırlar arasındaki ilişkilerin

kurulması okura bırakılmamıştır; bütün, yani şiir, parçaların, yani cümlelerin toplamından ibarettir. Şiirde çokanlamlı bir cümle yoktur.

Dünyanın En Güzel Arabistanı ile birlikte bu Garip etkisi kaybolur. *Tütünler Islak*'tan sonraki kitaplarda —Turgut Uyar'ın Divan şiirinin biçem ve biçimlerini kullandığı ve tek başına Turgut Uyar'ın şiirinin bir dönemini temsil edebilecek *Divan* dışında— dil, bu iki kitapta kullanılan dile kıyasla standart dile yaklaşır ve somut, gündelik siyasî-toplumsal meseleler şiirlerin dolaysız konusu olur. *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'deki dil, *Türkiyem*'de yer alan ve Nâzım Hikmet Ran'ınkine yakın bir üslupla yazılan "Kantar Köprü Destanı"ndan alınan şu alıntıda görülebileceği üzere, çokanlamlılığın öne çıkmadığı, günlük konuşma diline yakın bir dildir:

> Kantar Köprü'nün ardında,
> Sırt sırta dağlar..
> Köyler darı taneleri gibi serpilmiş
> Bir sıcak yaz günü, temmuz ayında
> Bir izinli asker, şifalı arkından
> Alabalıkların kaygan temasıyla tuzlanmış
> Suyundan içip, terini silecektir.

Buna karşılık, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve *Tütünler Islak*'ta anlamın geriye itildiği, diğer kitaplara kıyasla standart dilden uzak bir dil ve çokanlamlı ifadeler kullanıldığı görülür. Turgut Uyar'ın dilindeki farklılık, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın ilk şiiri olan "Geyikli Gece"nin ilk dizelerinde de açıkça görülür:

> Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta

Her şey naylondandı o kadar

Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı.

Ama geyikli geceyi bulmadan önce

Hepimiz çocuklar gibi korkuyorduk.

Buradaki dil, anlaması kolay konuşma diline değil, anlaması zor şiir diline yakın, çokanlamlı ve mecazlı bir dildir. Dizeler arasındaki ilişkinin kurulması büyük ölçüde okura bırakılmıştır. Yorumlayıcı (Hermeneutik[11]) bir okuma yapmaksızın, dizelerde neden bahsedildiğine ilişkin bir şeyler söylemek neredeyse imkânsızdır. Çünkü cümlelerdeki sözcükler, sözlüklerde yer alan gönderimleriyle ya da sözlük anlamlarına ek olarak zaman içinde kazandıkları anlamlar çerçevesinde değerlendirildiklerinde, belirli, tanıdık çerçeveler, bağlamlar oluşturmamaktadır. Güneşin güneş sisteminin merkezinde yer alan kütleye, geyiğin bir av hayvanına indirgendiği yüzeysel bir okuma, bu şiirsel[12] imgelerin anlamlandırılmasında yeterli olamaz.

Ancak iki kitap arasındaki asıl farklılık, "Kantar Köprü Destanı" ve "Geyikli Gece" örneklerinde de gözleneceği gibi, anlatımdaki betimselliktedir. "Kantar Köprü Destanı"nda kullanılan dil salt betimsel bir dildir. Betimleme nesnesi insanın iç

[11] **Hermeneutik:** Yorumbilim. Yapısalcı bir eleştirmen olan Riffaterre'e göre şiir okuma iki farklı düzlemde gerçekleştirilebilir; bu düzlemler yüzeysel (**mimetik**) ve çözümleyici (ya da yorumbilimsel) (**hermeneutik**) düzlemlerdir. Yüzeysel düzlemdeki okuma yüzeyseldir ve göndergeler ile anlamaya dayanır. Çözümleyici düzlem ise anlamlandırma ve yorumlama dayanan daha derin bir düzlemdir. Kaynak: Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

[12] **Şiirsellik:** Roman Jakobson şiirselliği, kendini ilan edişi üzerinden tanımlar: "Şiirsellik kendini nasıl ilan eder? Onda sözcük ne adlandırılan nesnenin yerine ikame eden biçiminde, ne de duygu patlaması olarak hissedilir; o, sözcük olarak hissedilir. Onda, sözcükler ve sözdizimleri, anlamları, iç ve dış yapıları gerçekliğin ilgisiz göstergeleri değil, kendi ağırlık ve değerleri olan göstergelerdir" (46). Kaynak: Jakobson, Roman. "Qu'est-ce que la Poésie?" (Şiir Nedir?). *Huit Questions de Poétique.* Paris: Éditions du Seuil, 1977. 31-49. Aynı yazının Türkçesi için bkz. *Sekiz Yazı*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1990.

dünyası değil, dışarısıdır. Yukarıda alıntılanan dizelerde, sıradağlarla köyler arasındaki köprünün yakınında dereden su içen bir askerin âdeta resmi yapılmıştır. Dizeler arasında, bu resmin okurun zihninde canlanmasını, hepsinin bu tek amaca hizmet etmesini sağlayan imgelerdir. "Sırt sırta dağlar", "darı taneleri gibi serpilmiş köyler" gibi imgelerin simgesel yükleri yoktur. Oysa "Geyikli Gece"den yaptığımız alıntıda dizeler insanın iç dünyasını betimlemektedir. Betimlemeler okurun zihninde bir resim oluşmasına hizmet edecek biçimde sürekli değil, kesikli ve birbirinden bağımsızdır. Ayrıca, daha sonra şiirin çözümlemesinde göstereceğimiz gibi, "geyikli gece", "naylon" gibi imgelerin simgesel yükleri vardır.

Bizce dizeler ve imgeler arasındaki bu süreklilik-kesiklilik ilişkisi, Uyar'ın şiir anlayışındaki önemli bir değişikliğin göstergesidir. Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndan önceki kitaplarında yer alan şiirlerinde okura algılaması için hazır resimler sunmuştur. Oysa okur, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı okurken parçaları kendisi birleştirmek zorundadır. Bize göre, Turgut Uyar'ın şiir anlayışında *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile ortaya çıkan en önemli değişiklik budur.

Bu kitabı diğerlerinden ayıran bir diğer özellik ise, şiirlerin anlatıcısı ile ilgilidir. Önce, lirik şiiri tanımlayalım: Lirik şiirde öznel duygu ya da düşünceler dile getirilir. Şiirin anlatısı, bireysel duyguların dile getirildiği lirik şiirlerde ya da dramatik lirik şiirlerde birinci tekil şahıs anlatı, birden çok kişiye ait duyguların dile getirildiği şiirlerde birinci çoğul şahıs anlatıdır. Duygular yoğunlaştırıldığı için lirik şiir genellikle kısa olur. Dil akıcı, anlatım coşkulu ve abartılıdır. Lirik şiirde şimdiki zamanın duygusu, bütünlüklü olarak dile getirilir. "Lirik ben", bireysel duyguların dile getirildiği lirik şiirlerin anlatıcısıdır. Theodor W. Adorno'nun bireysel olan ile öznel olanı birbirinden ayırdığını vurgulayalım. Adorno, lirik yapıtların bazı sosyolojik tezlerin doğrulanmasına yarayan nesneler olarak değerlendirilmemesi

gerektiğini, lirik yapıtların toplumsal öğeler de içerdiklerini söyler (116). Ona göre lirik sözün tümüyle bireysel olması gerektiği yönündeki talep, toplumsal bir üründür (118). Oysa lirik yapıt "bireyin yabancı, düşmanca, soğuk ve baskıcı bir deneyim olarak yaşadığı duruma yöneltilen bir protestoyu ifade eder" ve tam da bu yüzden toplumsaldır (118). Adorno'nun bu görüşlerini dile getirdiği "Lirik Şiir ve Toplum" başlıklı makalesindeki tezi, lirik yapıtın her zaman toplumsal bir çatışmanın öznel ifadesi olduğudur (124).

Dünyanın En Güzel Arabistanı ile birlikte, daha *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'de sık sık karşılaşılan lirik anlatıcı yerini dramatik anlatıcıya bırakmıştır. Örneğin, *Arz-ı Hal*'e adını veren şiirin anlatıcısı, kitapta yer alan pek çok şiirin anlatıcısı gibi (Ör. "Yad", "Bir Gün Sabah Sabah") bir lirik anlatıcıdır. Yani, anlatıcının yazar değil, yazarın kurguladığı bir karakter, bir "persona" olduğuna ilişkin hiçbir gösterge yoktur:

> Benim gibi kulun çok dünyada, Allahım!..
> Eğer bilmiyorsan işte, haberin olsun.
> Ekmek derdi, aşk derdi unutturdu seni.
> İnsan hatırlamıyor dün ne yediğini.
> Zaten yediğimiz ne ki hatırda dursun.
> Benim gibi kulun çok dünyada, Allahım!..

Benzer şekilde, *Türkiyem*'e adını veren şiirin anlatıcısı da kitapta yer alan pek çok şiirin anlatıcısı gibi, (ör. "Bahar Başlangıcında Düşünceler", "O Köy Yine Kendi Rüyasındadır") kendi duygularını dile getiren bir birinci tekil şahıs anlatıcı, bir lirik bendir:

Seni boydan boya sevmişim,
Ta Kars'a kadar Edirne'den.
Toprağını, taşını, dağlarını
Fırsat buldukça övmüşüm.

Sen vatanımsın, ekmeğimsin
Duyduğum, bildiğim zafersin yıllarca..
Zonguldak'ta 63 numara
Nazlı sahiller Akdeniz'de.
Sevdasın ciğerlerimde parça parça
Yarı kalmış dileğimsin...

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda yer alan şiirlerin önemli bir bölümünün anlatıcısı ise, Akçaburgazlı Yekta adlı bir dramatik kişi, yani bir personadır:

Birinin adı Gülbeyaz'dı, o kadındı, öbürünün adı Sinan'dı, o erkekti.
Ben otuzunda Yekta'ydım,
Akçaburgazlıyım, oradan geldim,
Herkes bir yerlidir çünkü, Ben, Yekta bunu pek hoş buluyordum.

Kitapta yer alan bir başka dramatik anlatıcı ise, "Tek Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir", "Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir" ve "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir"deki "cambaz"dır:

> Beş kere yedi mi dediniz, dursun
> Yıldız poyraz gündoğusu, dursun
> Fasulya mı dediniz, dursun
> Ben varım sen varsın o var
> Dursun,
> Ben şimdi gelirim.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nı Uyar'ın önceki şiir kitaplarından ayıran bir diğer özellik de, kitaptaki şiirlerin büyük bir bölümünün açık bir biçimde birbirine bağlı olmasıdır. Bu konuyu daha sonra ayrıntılarıyla ele alacağız; şimdilik, kitaptaki şiirlerin anlatıcı, anlatı kişileri ve imgeler bakımından bir bütün meydana getirdiklerini söyleyebiliriz. Burada "bütün" derken, birbirinin yorumlanmasına katkı sağlayan ve birbirine yukarıda değindiğimiz türden ortak örüntülerle bağlı parçaların bir arada bulunduğu bir yapıyı kast ediyoruz. Şiirler okuru birbirlerine gönderirler; yani birbirleriyle metinsel geçişlilik içindedirler. Burada ayrıca, bütünün metinsel geçişliliklerle kurulmasının, Uyar'ın, okurun bütüne parçaları birleştirerek varması yönündeki beklentisiyle ilgili olduğunu da belirtelim.

Son olarak, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'yla ilgili çözümleyici bir inceleme yapmanın zorluklarına değinmek istiyoruz: *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, Akçaburgazlı Yekta adlı bir anlatı kişisiyle ilgili bir anlatı üzerine inşa edilmiş bir şiir kitabıdır. Anlatı üzerine inşa edilmiş bir şiir kitabı der demez, ortada mantıksal

sürekliliği olan bir anlatı olmadığı anlaşılıyor. Nitekim mantıksal sürekliliği olan bir anlatı, kurgusuyla, betimlemeleriyle vs. anlatıyı inceleyen kişiye önemli zorluklar çıkarmaz; çünkü çözümleme için gerekli verileri ona hazır biçimde sunar. Mantıksal sürekliliği olmayan bir anlatının çözümlenmesi bu bakımdan daha zordur; çünkü incelemeci böyle bir metinle karşı karşıya kaldığında verileri metinden cımbızla toplamak zorundadır. Anlatının şiir diliyle yazılması incelemecinin işini daha da zorlaştırır; çünkü bu durumda cımbızı ele almadan önce, anlamın geriye itilmesi yüzünden birbirleri ile ilişkileri görünmez hâle gelmiş veriler arasındaki ilişkileri görünür kılmak gerekir. Benzer şekilde, böyle bir inceleme, anlamın geriye itilmediği bir dille yazılmış ve bir bütün meydana getirmeyen şiirlerden oluşan bir şiir kitabının ya da bir şiirin incelemesinden de farklıdır. Örneğin Nâzım Hikmet'in "Kerem Gibi"sini okuyan bir kişi, şairin ideolojik tercihleri ve yaşamöyküsü hakkında fikir sahibiyse, "Kerem ile Aslı" hikâyesini de az çok biliyorsa, şiiri bir okumada anlayacaktır. Oysa, örneğin *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın ilk şiiri olan "Geyikli Gece"yi okuyan bir kişi, Turgut Uyar'ın yaşamöyküsünü, ideolojik eğilimlerini vs. çok iyi bilse de şiiri bir okumada anlayamaz[13]. Anlamak bir yana, bu şiir hakkında, bir başka kişinin katılmayabileceği bir yoruma varmak için bile, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın tümünü okuması, şiirler arasındaki bağlantıları kurması, bu sayede simgeleri değerlendirmesi, belirleyici karşıtlıkları zihninde tanımlaması vs. gerekir. Bütün bunları yaptıktan sonra bile varacağı yalnızca bir yorum olacaktır. İncelemeci, sıradan bir okurdan farklı olarak yoruma çağrışımlarla değil, birbirini olumlayan verilerle varır. Buna rağmen yorumu metnin biricik anlamını ortaya koymaz; çünkü çokanlamlılığın öne çıktığı bir metnin tek bir anlamı yoktur. Bu nedenle, bu çalışmada *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirlerin biricik anlamlarını

[13] Bunlardan yola çıkarak şiirin şu ya da bu anlama geldiğini söylemek, bir yapıtın içinde yaratıldığı koşullardan yola çıkarak anlaşılabileceği yönünde bir yanılgıdır.

ortaya koymak gibi bir amaç söz konusu değildir. Amaç, şiirlerin ve bu şiirlerden meydana gelen kitabın nasıl kurgulandığını açıklamaktır.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'ndaki şiirlerin özelliklerini, kabaca, şöyle sayabiliriz: 1) Kitaptaki şiirler birbirleriyle ilişki içindedirler ve bir imge evreni aracılığıyla ve/veya ortak kişiler etrafında örgütlendiklerinden, birlikte bir bütün meydana getirirler. 2) Şiirlerde işlenen olaylar, kronolojik olarak dizilmemişlerdir. 3) Yazar, bu şiirlerde kendisini gizler ve okuru anlatıcıyla baş başa bırakır. 4) Bu şiirlerde öykü, tiyatro gibi şiir dışı türlerin olanakları kullanılmıştır. 5) Şiirlerde anlam geriye itilmiştir. 6) Şiirlerde benimsenen estetik anlayış, Apollonca[14], kusursuzluğa yönelen bir estetik anlayış değil, okurda tamamlanmamışlık, bitmemişlik hissini uyandıran, Turgut Uyar'ın "Efendimiz Acemilik" başlıklı denemesindeki deyişi ile "acemilik"in öne çıktığı bir estetik anlayıştır. Doğrudan Akçaburgazlı Yekta ile ilgili olmayan şiirlerin birbirleriyle ilişkisini ise, Uyar'ın imge evreni kurar. Bu evrende yer alan en önemli imgeler "geyikli gece", "cambaz", "abluka", "gök", "kent" ve "güneş" imgeleridir.

"Bütünlük, Çizgisellik ve Çokanlamlılık" başlıklı birinci bölümde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın bir parçalı yapıt, yani imge evreni ve anlatı kişileri bakımından bir bütün teşkil etmesine rağmen kronolojik çizgisellikten[15] yoksun bir yapıt olduğu gösterilecek. "Bütünlük ve Süreksizlik: Öykülerde Din, Geleneksel

---

[14] **Apollonca:** Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* adlı kitabında, sanatın sürekli gelişiminin iki yönü olduğunu söyler. Bu yönlerin biri Apollonca, diğeri ise Dionysosca'dır (17). Apollo ve Dionysos, adları Yunan mitolojisinde geçen iki sanat tanrısıdır. Yontu Apolonca'dır ve dış biçime dayanır; buna karşı Dionysosca olan müzik dış biçime dayanmaz. Bu iki sanat arasında bir karşıtlık vardır; fakat bu karşıtlığa rağmen "bu iki eğilim yan yana gider" (17). Apollonca eğilim içindeki bir sanatçı, malzemesini bilinçli olarak yoğurur, biçimlendirir; oysa Dionysosca eğilim içindeki sanatçı malzemesini "içinden geldiği gibi" kullanır. Apollonca sanat, ölçülü, uyumlu ve biçimcidir. Dionysosca sanatta ise asıl olan coşkudur.

[15] Burada çizgisellik derken anlatıda süredizinsel sıralamaya uyulmasını kastediyoruz. Daniel R. Schwarz, anlatısal çizgiselliğin bozulmasının modernizmin ayırt edici bir özelliği olduğunu söyler (2-5). Kaynak: Schwarz, Daniel R. *Reconfiguring Modernism.* New York: St. Martin's Press, 1997.

Ahlâk, Devlet ve Kent" başlıklı birinci altbölümde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın birbirinden bağımsız, fakat birbirine bağlı şiirlerden meydana geldiği ve bu şiirlerin içeriklerinde modernitenin olumsuz etkilerinin uygarlık kavramına ve bu kavramı temsil eden dine, devlete, ahlâka ve kente yönelen eleştirel düşüncelerle yansıtıldığı tezi savunulacak. Yapıtın parçalı bir yapıya sahip olduğunu, yani birbirlerinden bağımsız, ancak bir arada bir bütün teşkil eden şiirlerden meydana geldiğini göstermek amacıyla, yapıtı bir bütün kılan öyküler "Birinci Öykü: Yekta, Gülbeyaz ve Sinan", "İkinci Öykü: Yekta, Hümeyra ve Azra", "Üçüncü Öykü: Yekta, Adile ve Erhan", "Dördüncü Öykü: Yekta ile Davut", "İki Yan Öykü: Yaylabölüklü Emin ve Sokaktaki Cinayet" başlıklı altbölümlerde tek tek ele alınacak.

"Bütünlük ve Çokanlamlılık: Öne Çıkan İmgeler" başlıklı ikinci altbölümde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda öne çıkartılan imgeler çokanlamlılıkları ve şiirler arasındaki metinsel geçişliliği sağlamaları bakımından değerlendirilecek. Ayrıca, bu imgelerin, kitaptaki temel çatışmaları nasıl yüklendikleri gösterilecek. "Temel Çatışmaları Yüklenen İmgeler" başlıklı birinci altbölümde, uygarlık-doğa çatışmasını yüklenen "geyikli gece" imgesi, toplum-birey çatışmasını yüklenen "tel cambazı" imgesi ve uygar-uygar olmayan çatışmasını yüklenen "abluka" imgesi ayrı altbölümlerde incelenecek. "*Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda Uyar'ın Simge Evrenini Belirleyen İmgeler" başlıklı ikinci altbölümde ise *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda öne çıkartılan gök, kent ve güneş imgelerinin, modernitenin olumsuz etkilerinin şiirlerdeki belirtisi olup olmadıkları irdelenecek.

"Acemi Anlatıcının Bilerek Ettikleri" başlıklı ikinci bölümde, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazarken kullandığı teknikler değerlendirilecek. "Yazarın Kendini Gizlemesi" başlıklı birinci altbölümde şiirlerin anlatıcıları, "Tür

Krizi" başlıklı ikinci altbölümde Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazarken faydalandığı edebî türler incelenecek. "Acemilik Estetiği" başlıklı üçüncü altbölümde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki estetik anlayışın özellikleri, "İmgeler Dinamiği"" başlıklı dördüncü altbölümde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki imgeler dinamiğinin kurulmasında kullanılan teknikler açıklanacak. "Vezin, Durak ve Kafiye" başlıklı beşinci altbölümde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda vezin, durak ve kafiyenin yeri ele alınacak.

"*Tütünler Islak-Dünyanın En Güzel Arabistanı* Karşılaştırması" başlıklı üçüncü bölümde, *Tütünler Islak* ile *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, ayırt edici özellikleri bakımından karşılaştırılacak ve bu iki kitabın Turgut Uyar'ın şiir anlayışı bakımından aynı dönemi temsil edip etmedikleri sorgulanacak.

BÖLÜM I

BÜTÜNLÜK, ÇİZGİSELLİK VE ÇOKANLAMLILIK

Bu bölümde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, içerdiği öykülemeler, anlatı kişileri, imgeler ve simgeler bakımından incelenecektir. Amacımız kitaptaki şiirlerin semantik çözümlemelerini yapmaktır. Bu çözümlemeler, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile ilgili tezlerimizin sınanmasını sağlayacaktır.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'ndaki şiirlerde öyküleme tekniği sıklıkla kullanılmıştır. Şiirlerde öykülenen ve bizim burada dili ekonomik kullanmak amacıyla "öykü" olarak anacağımız olaylar, kitaptaki şiirlerin çoğunluğunun anlatıcısı olan Akçaburgazlı Yekta'nın çevresinde gelişir.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nın bir anlatı kitabı olmadığını ve bu öykülerin çıkartıldığı metinlerin şiir olduklarını hatırlayarak, öykülerin ortaya çıkarılmasının yalnızca bir yeniden inşa etme işlemi olduğunu vurgulayalım. Akçaburgaz'lı Yekta'nın yaşamına ilişkin öykülerin işlendiği ya da Yekta'nın anlatıcısı olduğu şiirler üzerinde yapılan bu yeniden inşa etme sürecinin sonunda, bu öyküler ancak taslaklar hâlinde beliriyor. Öykülerin bu çalışmada ele alındığı

biçimiyle ortaya çıkmasını zorlaştıran en önemli engel, çeşitli şiirlerin içinde, birbirlerinden bağımsız, ancak birbirlerine gönderme yapacak ya da özetlerden anlaşılabileceği üzere, aynı kişi etrafında örgütlenecek biçimde kurulmuş olmalarıdır. Birbirinden bağımsız gibi görünen bu şiirler, aşağıda ele alınan öyküler çerçevesinde iki düzenleyici ilke etrafında örgütlenmişlerdir: Birincisi, bir önceki altbölümde gösterildiği üzere, tüm öyküler aşk ve geleneksel ahlâk arasındaki bir çatışma üzerine kuruludur. İkincisi, tüm öykülerin baş kişisi Akçaburgaz'lı Yekta'dır. Şiirleri birbirleri ile ilişkilendiren açık bir süreklilik olmadığından[16], bağlantıları kurmak ve öyküleri tamamlamak okura bırakılmıştır. Örneğin, "Kesiksiz Övgü" adlı şiirin anlatıcısının Akçaburgaz'lı Yekta olduğunu anlamak için, okurun, "Toprak Çömlek Hikâyesi" adlı şiiri okuduktan sonra, "Neclâ" adının bu şiirde de geçtiğini anımsaması ve bu şiire geri dönmesi gerekmektedir. "Kesiksiz Övgü" şiirinin anlatıcısının kimliğini saptamadan, Yekta'nın Neclâ ile ilişkisi olduğunu anlamak mümkün değildir ve şiirdeki tek ipucu da Neclâ'dır. Kısacası, "Toprak Çömlek Hikâyesi" adlı şiirdeki ilişkiler ağını[17] "Kesiksiz Övgü" adlı şiiri okumadan çözümleyebilmek mümkün değildir. Bu, pek çoğu dergilerde yayımlanan ve her biri bir yapıt olduğundan, kitaptaki diğer şiirlerden bağımsız biçimde okunmaya elverişli olduğu izlenimi uyandıran *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerin aslında bir bütünün parçaları olduklarını gösteriyor. Daha önce de belirttiğimiz gibi, burada "bütün" derken, birbirinin yorumlanmasına katkı sağlayan ve birbirine yukarıda değindiğimiz türden ortak örüntülerle bağlı parçaların bir arada bulunduğu bir yapıyı

[16] Yekta ile ilgili anlatı bir *ab ovo* anlatı değildir. ***Ab Ovo*:** "Başlangıçtan itibaren". Horatius'un konuyla ilgili ilk olayla başlayan bir öykü için kullandığı terim. İlişkiler ağı için Ek 1'e, olay akışı için Ek 3'e bakınız.

[17] *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki ilişkiler ağı şeması için bkz. Ek 1.

kast ediyoruz. Çünkü bu parçalar bir araya getirildiklerinde bir "fabula"ya[18] varılamıyor.

Muzaffer Uyguner'in "Gerçek-Üstü Bir Kitap: 'Dünyanın En Güzel Arabistanı'" başlıklı yazısında "Yekta'nın romanı" olarak da anılabileceğini söylediği (14) *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirleri parçalı da olsa bir bütün kılan tek öğe, anlatı kişisi olan Yekta değildir. Diğer bir düzenleyici ilke, şiirlerin, belirli ve kitapta sık sık tekrarlanan imgeler etrafında örülmeleridir. Bu imgeler Turgut Uyar'ın simge evreninin kurucu öğeleridir[19]. Daha önce saydığımız "geyikli gece", "cambaz", "abluka", "gök", "kent" ve "güneş" imgeleri, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda birer simge olarak kullanılır. Bu simgelerin bazıları (ör. kent) sık sık kullanıldıklarından, bazıları ise Turgut Uyar'a özgü, ilk kez onun kullandığı simgeler olduklarından (ör. geyikli gece), bunları Turgut Uyar'ın simge evreninin kurucu öğeleri olduğunu söylüyoruz. Kitabın belirleyici karşıtlıkları ve öne çıkan temaları, bu imgeler üzerinden okunabilir ve imgelerin kuruluş yöntemleri, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın, Uyar'ın daha önceki kitaplarından ne derece farklı olduğunu saptamada kullanılabilir. Bu kitapta mecazlar öne çıkmış, özellikle eğretileme (istiare), kapsamlama[20] (synecdoque) ve düzdeğişmece (mecazı mürsel) çok zaman bir arada kullanılmıştır. Turgut Uyar'ın dili, böylece günlük konuşma dilinden

---

[18] **Fabula:** Olup biten olay. Yapıt boyunca iletilen, birbirine bağlı olaylar bütünü. Boris Tomaşevski'ye göre fabula, olayların yapıt içindeki yer alma biçimlerinden bağımsız olarak, gerçek, süredizinsel ve nedensel sıralarıyla meydana getirdikleri bütündür (251-52). Kaynak: Tomaşevski, Boris. "Tema Örgüsü". Tzvetan Todorov, der. *Yazın Kuramı*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 247-87.

[19] Genellikle her simge bir imgedir; ancak her imge bir simge değildir.

[20] **Kapsamlama:** Tzvetan Todorov'a göre kapsamlama, bir sözcüğün, o sözcüğün bir başka anlamının bir kısmı olan bir anlamda kullanılmasıyla, genellikle ayrıştırmanın bir ya da diğer tipi ya da yönün bir ya da diğeri olarak ortaya çıkar. "Yelken"in "gemi"ninkine yakın bir anlamda kullanıldığı meşhur örnek bir özelleştirici maddi kapsamlamadır; "insan"ın "el"inkine yakın bir anlamda kullanıldığı örnekse genelleştirici bir kapsamlamadır. Kaynak: Todorov, Tzvetan. "Synecdoques". T. Todorov ve diğerleri. *Sémantique de la poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1979. 7-26. Ayrıca, sözcüğün Osmanlı Türkçesinde bir karşılığı bulunmadığını, metonimi ile birlikte "mecazı mürsel" başlığı altında ele alındığını belirtelim.

uzaklaşmış ve anlamın geriye itildiği, mecazlı bir şiir diline dönüşmüştür. Ancak bu sözlerimizde günlük konuşma dilinde mecaz kullanılmadığı sonucu çıkartılmamalıdır. Burada söylediğimiz, günlük konuşma dilinde mecazların iletiyi karmaşıklaştıracak, anlaşılmasını zorlaştıracak ölçüde çok ve öznel kullanılmadığıdır.

Bu bölümün "Bütünlük ve Çizgisellik: Öykülerde Geleneksel Ahlâk" başlıklı birinci altbölümünde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın büyük bir kısmını oluşturan, Akçaburgazlı Yekta ile doğrudan ilgili şiirler ele alınacaktır. Bu şiirleri kitaptaki diğer şiirlerden ayıran en önemli özellik, belirli bir karakterin (Akçaburgaz'lı Yekta'nın) yaşamı etrafında örgütlenmeleri ve öykülemeli (narratif) olmalarıdır[21]. Yekta ile ilgili öykülerde (öykülü şiirlerde) genel olarak evlilik kurumuna ilişkin geleneksel ahlâk anlayışının ve bu anlayışla düzenlenen yasaların insanı mutlu edip etmediği sorgulanır. Şiirlerden, bunların insanı mutsuz ettiği sonucu çıkartılır. Bu öykülerde, ikincil olarak, kentleşme ve sorunları işlenmiş, büyük kent yaşamının sıkıntıları dile getirilmiştir. Görüleceği üzere, şiirlerdeki olumsuz etkinin kaynağı modernitedir; buna karşın sorgulanan özgül olarak modernite değil, genel olarak uygarlıktır. Şiirlerin birbirleriyle ilişkili, ancak birbirlerinden kopuk olmaları, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın bir parçalı yapıt olduğunun delilidir.

"Bütünlük ve Çokanlamlılık: İmgeler" başlıklı ikinci altbölümdeyse, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerin etrafında örgütlendikleri önemli imgeler ele alınacak ve şiirlerin yalnızca bir anlatı kişisi dolayımında değil, ortak bir imge dokusu (imagery) ya da Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda

[21] Şiirler bir anlatı çevresinde örülüyorlar. Bununla birlikte, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerin bazıları öykülemeli iken, bazıları değildir.

kurduğu simge evreni çerçevesinde de (parçalı) bir bütün teşkil ettikleri gösterilecektir.

A. Bütünlük ve Çizgisellik: Öykülerde Din, Geleneksel Ahlâk, Aile, Yargı ve Kent

Akçaburgaz'lı Yekta'nın yaşamı etrafında örgütlenen ilişkileri dört ana başlık altında incelemek mümkündür. Yekta, Gülbeyaz ve Sinan'ın ilişkileri; Yekta, Hümeyra ve Azra'nın ilişkileri; Yekta, Adile ve Erhan'ın ilişkileri; Yekta ve Davut'un ilişkisi. Kitapta bunlarında dışında, Yaylabölüklü Emin ile ilgili bir de yan öykü vardır. Önce, hem şiirlerin öykülemeli olduklarını göstermek, hem de yukarıda özetlenen görüşlerin doğruluğunu ortaya koymak için şiirlerde saklı bu öyküleri inceleyelim.

1. Birinci Öykü: Yekta, Gülbeyaz ve Sinan

Bu altbölümde Yekta, Gülbeyaz ve Sinan arasındaki ilişkinin dinamikleri incelenecektir. Yakın okumadan faydalanacağımız bu incelemenin amacı, bu öyküde olumsuz duyguların kaynağı olarak gösterilen sebepleri belirlemektir. Buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

"Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" adlı şiirde, Yekta, Sinan ve Gülbeyaz adlı üç kişi arasındaki ilişkiler anlatılır. Öyküyü kısaca özetleyelim: Sinan ve Gülbeyaz evlidirler. Yekta onların bir aile dostudur. Sinan'ın yokluğunda Yekta ve Gülbeyaz birlikte olurlar. Bunun üzerine ikisi de suçluluk duyar ve mutsuz olurlar. Yekta, suçluluk duymasına rağmen Gülbeyaz'ı elde etmek ister; bu yüzden de döndüğünde Sinan'a durumu anlatır.

Sinan'ın aradan çekileceğini umar; ancak Sinan, Gülbeyaz'la Yekta'nın cezalandırılması için yargıya başvurur. Yargılama sonunda ikisi de cezalandırılır.

Akçaburgazlı Yekta, evli bir çift olan Gülbeyaz ve Sinan'ın evlerinde sık sık ağırladıkları bir aile dostudur. Hatta, alıntıdaki "kapı" sözcüğünün "insanın bakıldığı yer" anlamına geldiği düşünüldüğünde, Yekta'nın bu insanları ailesi olarak gördüğü anlaşılır:

> Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm.
> Beni kapıdan karşılayıp ağırlarlardı.
> Sofralarına konuk ederlerdi.
> Onlar iki kişiydi ben birdim.
> Bana elmadan sıkılmış soğuk sular sunarlardı. Kapılarını
> kapım bellemiştim. Evlerinde oturacak yerim vardı.

Gülbeyaz ile Sinan, çocuksuz bir çifttir: "Birlikte yaşıyorlardı, çocuksuzdular./ Birinin adı Gülbeyaz'dı, o kadındı, öbürünün adı Sinan'dı, o/ erkekti." Çocuksuzlukları Yekta için önemlidir; nitekim onların çocuksuzluklarını özellikle vurguladığı gibi, kendi çocuksuzluğunu da vurgular: "Serin minderleri vardı, Ben, Akçaburgazlı Yekta, Cahil,/ çocuksuz, bunları pek hoş bulurdum." Yekta ile dostlukları ileri düzeydedir; öyle ki, Yekta, Sinan evde olmadığında dahi misafir olarak evlerine gitmekte ve Gülbeyaz'la görüşmektedir. Birbirlerinden gizlileri saklıları yoktur: "Birbirimizin ışıktan kaçıracak yerlerimiz yoktu". Bir ara, Sinan yokken, Yekta ile Gülbeyaz arasında bir yakınlaşma olur ve birlikte olurlar: "Birinde üç gece dört gündüz orada, evde kaldım./ Üç gece dört gündüz Sinan'ın yatağında

kaldım./ Gülbeyaz'la Allahın emri olduk." Cinsellikleri, Yekta'ya göre, ikisi için de bir bütünlük duygusu arayışıyla ilgilidir:

> Ne o beni kandırmıştı,
> Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimiz de bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik. Bir noksanlığı vardı sanıyorduk bütün olanların belki. Ama aslında bütünlüklerimize bahaneydik.

Alıntıdan Yekta'nın Gülbeyaz'a yönelişinin ardında, onu başka bir şeyin yerine ikame etmesi olduğu anlaşılıyor[22]. Yekta, durumun Gülbeyaz için de aynı olduğunu birinci çoğul şahıs kullanımıyla vurgulasa da, güvenilir[23] bir anlatıcı olmadığı bir yandan yazıklanıp bir yandan yaptıklarından pişman olmadığını iddia etmesinden anlaşıldığından, biz onun kendi duygularını Gülbeyaz'a yansıttığını düşünüyoruz.

Sinan döndüğünde, Yekta ona Gülbeyaz'la birbirlerine âşık olduklarını söyler ve onları bağışlamasını diler. Ancak Sinan onları adalete teslim eder. Yekta ve Gülbeyaz zina suçundan yargılanır:

> Beni **elimden tutar belliyordum**.
> Ona, Sinan'a –Bizi kov– **dedim**.

[22] M. S. Bergman, "âşık olmayı çocuğun anneden ayrılışına dayanan ve daha sonraki ayrılmalar ve önemli nesne kayıpları kadar bunu etkisizleştirmeye de yönelmiş bir duygu durumu olarak görü[r]" (alıntılayan Kernberg 59). Biz, burada Yekta'nın Gülbeyaz'ı annesinin yerine ikame ettiğini düşünüyoruz. Bu düşüncemizi daha sonra çeşitli verilerle destekleyeceğiz.

[23] **Güvenilir anlatıcı:** Booth'a göre, eserin normlarına ya da yazarın eserde ifade ettiği normlara uygun davranan ya da konuşan anlatıcı. **Güvenilmez anlatıcı:** Booth'a göre, eserin normlarına ya da yazarın eserde ifade ettiği normlara uygun davranmayan ya da konuşmayan anlatıcı. Örneğin yazarın bir "iyi insan" figürü olarak ele aldığı anlatıcı kendisinin kötü bir insan olduğunu söylüyorsa, bu anlatıcı güvenilmez anlatıcıdır. Kaynak: Booth, Wayne C. "Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi". Stevick içinde. 82-100.

Onun kovduğu bizi ödeyecekti.
Onun gözünde kovulmuş olacaktık ama, biz kendimizi
kutsanmış belleyecektik.
O, Sinan bizi kovmadı.
İnsanların adaletini, yani öcü, aramaya başvurdu.
Bizi yakaladılar.
Yani Gülbeyaz'ı ve beni, Beni. Akçaburgazlı Yekta'yı,
otuzunda.
Yargıçların katına diktiler umudum nerdedir. (Vurgu benim)

Kalın harflerle vurgulanan sözcüklerden, Yekta'nın Sinan'la konuşmak konusunda Gülbeyaz'dan bağımsız hareket ettiği anlaşılıyor. Buradan, Yekta'nın Gülbeyaz'la cinsel ilişki kurmakla onu fethettiği, ona sahip olduğu yönünde bir duyguya vardığı sonucunu çıkartıyoruz. Cinsel deneyimi "bir çiftleşme değil tekleşme" olarak tanımlaması da bu iddiamızı destekliyor. Buradan, Yekta'nın Gülbeyaz'ı, annesiyle kendisini iki ayrı varlık olarak göremeyen bir bebek gibi, artık kendisinden ayrı bir birey olarak algılayamadığı sonucu çıkıyor. Ayrıca, bize göre, Yekta'nın, Sinan'ın "elinden tutacağını" düşünmesi, onu bir baba figürü olarak algıladığını gösteriyor. Bu durumda Yekta, Sinan'ın yatağında Gülbeyaz'la birlikte olarak, anne figürünü baba figüründen çalmış ve geçici de olsa bir bütünlük duygusuna ulaşmış olur. Sinan bundan sonra cezalandırıcı baba figürü olarak rolünü sürdürür.

"Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"un anlatıcısı Yekta, şiirin sonunda, daha önce de belirtildiği gibi, yaptıklarından pişman olmadığını söyler: "Yanılmadım pişman değilim bu da vardı".

Yekta (yalnızca düşünce düzeyinde bile olsa) neden pişman değildir? Çünkü ona göre Gülbeyaz ile yaşadıkları kutsaldır:

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

Ona göre önemli olan evlilik kurumu değil, aşktır. Oysa yasalar ve yargı (ve dolayısıyla devlet[24]), aşkı değil, aileyi kutsal kabul etmektedir. Bu yüzden de onlar için doğru ve kutsal olan cinsel yaşantı, yargı katında suçtur ve bu suçu işleyenler toplum tarafından aşağılanır, hor görülür. Burada cinsel ilişkinin iki yanı ele alınmaktadır. İçeriden bakan, deneyimleyen onu yüceltmekte, dışarıdan bakan ise hayvansı yanını görmekte ve aşağılamaktadır:

> Yargıçların katına diktiler umudum nerdedir.
> Bizim inanarak ettiğimizi yerlere çaldılar, ululuğu nerdedir.
> Biz onu bulmuştuk, tükürdüler.
> Bizi kirlettiler, yazıklar oldu bize.

[24] Burada devlet derken, insanın toplumsal yaşamını denetleyen, organize eden ve bunu gerçekleştirmek için kişilerin davranışlarını kısıtlayıp onları toplum için zararlı kabul edilen davranışları yüzünden cezalandıran bir sistemi kastediyor, yargıyı devlerin bir uzvu, dolayısıyla da devlete ilişkin bir kapsamlama olarak kabul ediyoruz.

Benim donumu ve Gülbeyaz'ın donunu
Ve yattığımız yatağın örtüsünü
Yüreksiz kişilere gösterip onları güldürdüler.
Halbuki biz o örtülerde yatarken,
Aklımız en ulu yerlerdeydi gücümüz.

Ancak Yekta'nın pişman olmadığını söylemesi, yalnızca aşkı evlilik kurumundan daha kutsal sayması ile ilgili olmasa gerek. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi, Yekta şiirin başında, Gülbeyaz ile Sinan'ın çocuksuz olduğunu vurguluyor. Bir çocukları olsaydı Yekta pişmanlık duyar mıydı? Şimdilik bu sorunun yanıtını biraz erteleyelim. Ne var ki mahkemeye çıktıktan ve aşağılandıktan sonra pişman olmadığını söyleyen Yekta, Sinan'ın yokluğunda, Gülbeyaz ile baş başayken utanç duyduğunu da itiraf etmiştir. Yani, aşağılama aslında yalnızca dışarıdan bakan kişinin bakışından kaynaklanmamaktadır:

Kesildikçe kirli, utandırıcı.
Ama utancından kaçmayı biliyorduk.
Kutsal gibiliği üç gece dört gündüz kurtlar gibi bizi kovaladı.
Sonunda öyle bulduk.
Utandırıcılığı öbür insanlardan değildi.
Karşılaştırmadan değildi.
Birdenbire kendi boşluğundandı,
Gelip geçen avutuculuğundandı. Beklemesi vardı.

Biz, Yekta'nın utancının, büyük ölçüde, Sinan'a, yani bir dostuna ihanet etmiş olmakla ilgili bir utanç olduğu görüşündeyiz:

> Kaybettiğimizi bir zaman unuttururdu.
> Bir zaman yerine yenilerini koyardı
> Artık çok ışıktan kaçıyorduk. Gizleyecek yerlerimiz olmuştu birbirimizden. Hem ikimizin ondan, yani Sinan'dan, hem birbirimizden.

Bununla beraber, Yekta'nın Sinan ile Gülbeyaz'ın çocuksuz olmalarını vurgulamasından, evlilik kurumunu ancak iki kişiyi birbirine bağlayan bir çocuk söz konusu olduğunda kutsal saydığını, Sinan'ın dostluğunu kaybedeceğini düşünerek Gülbeyaz'la cinsel ilişkiye girmekten dolayı utanç duymasından dostluk sevgisine ve Gülbeyaz'la ilişkisini Sinan ile Gülbeyaz arasındaki evlilikten daha değerli bulmasından aşka çok değer verdiğini anlıyoruz. Ayrıca, iki insan arasındaki özel ilişkinin belirleyicisi olarak aşkı gördüğü için, insanların özel ilişkilerinin yasalarca düzenlenmesini olumsuzladığı görülüyor.

Başlığından, doğrudan Akçaburgaz'lı Yekta ile ilgili olduğu anlaşılan "İki Dalga Katı Arasında Ne Yapacağını Şaşıran Akçaburgazlı Yekta'nın Söylediği Mezmurdur"da Yekta, adını anmamasına rağmen, birlikte uygunsuz bir macera yaşadıklarını söylemesinden Gülbeyaz olduğunu tahmin ettiğimiz bir kadınla ilişkilerinin değiştiğini anlatır. Artık Yekta'yı görünce Gülbeyaz'ın başı ağrımaktadır; Yekta'nınsa, Gülbeyaz konuşmak istediğinde bile, aklı fikri cinselliktedir:

Başının o ağrısı beni görüncedir

Bana baktıkça yalnızlığın geliyor aklına

O kavurgan umut kesici güçlülük alıp alıp harcayamadığın dağınık gizli izlenimlerin seni bilmediğin yönlere iteleyen uğultulu kaynaşmaları

Anlat ellerin sıcak sıcak sokul

Buna hazırız eskidikçe değişmez oluyor kabul

Anlat ellerin sıcak sıcak

Benimki de bir tutam ot. (Vurgu benim)

Anlaşılan o ki, Yekta'nın kutsal saydığı aşk —ki Yekta'nın aşkının cinsel arzudan[25] ibaret olduğu anlaşılıyor— ikisine de yetmemiş ve mutlu olmalarını sağlamamıştır. Vurgularımızdan da anlaşılacağı üzere, Yekta, Gülbeyaz'ın yalnızlığını gideremektedir; çünkü Gülbeyaz konuşmak istediğinde ona "Anlat" derken bile ellerinin sıcağıyla, yani teniyle ilgilenmekte, cinsel ilişki kurmaya yönelmektedir. Buna karşılık, başının ağrımasından ya da başının ağrıdığını söylemesinden, Gülbeyaz'ın Yekta'ya artık cinsel arzu duymadığı anlaşılmaktadır. "Yalnızlığı" da bu yüzdendir. Gülbeyaz'ın yalnızlığı, cinsel bir yalnızlıktır. Bu aşamada Yekta'nın mutsuzluğunun kaynağında evlilik kurumundan çok, karşılıksız kalan cinsel

[25] Burada "cinsel arzu"yu, psikanalizdeki "erotik arzu" anlamında kullanıyoruz. Otto F. Kernberg'e göre erotik arzunun bir özelliği, fethedilecek (ya da fethedecek) bir nesneye yöneltilen bir haz arayışı, hem bir engeli zorla aşma, hem de arzu edilen nesne ile bir (ya da tek) olmak anlamına gelen bir yakınlaşma, kaynaşma ve iç içe geçme özlemi oluşudur (44). Yekta, Gülbeyaz'la yaşadığı deneyimi "tekleşme" olarak tanımlar ve aşkı cinsel tutkuyla bir tutar. Erotik arzunun bir diğer özelliği ise cinsel yaşamın Ödipal yapılaşmasından türeyen bir yasağı delme duygusudur. Bu duygunun en evrensel hâli ise gündelik toplumsal kısıtlamaların ihlâlidir (Kernberg 45). Yekta'nın Gülbeyaz'la birlikte olarak hem dine, geleneksel ahlâka ve yasalara karşı çıktığı, bunlardan kaynaklanan kısıtlamaları ihlâl ettiği açıktır. Kernberg'in bu tanımlaması Yekta için Gülbeyaz ve Sinan'ın birer anne ve baba figürü olduğu görüşünü de destekler. Çünkü Kernberg'e göre ihlâl, temelde "ödipal yasakların çiğnenmesi, böylelikle ödipal rakibi [(babayı)] yenilgiye uğratmak ve kendi zaferini ilan etmektir (46).

beklentiler olduğu ortaya çıkar. Nitekim "Akçaburgazlı Yekta Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"da yer alan şu dizeler de bu görüşü destekler:

> Önce ve birden değişen dağlar oldu.
> İstemek ve vermek başlamıştı çünkü.
> Alamamak başlamıştı çünkü.
> Gitgide düzelirdi biliyorduk.
> Bunu bekliyorduk.

Ancak Yekta mutsuzluğunu karşılıksız kalan beklentilere değil, evlilik kurumu ve bu kurumu koruyan dine, geleneksel ahlâka ve yargıya bağlamak eğilimindedir. Çünkü din olmasa yaptığından utanmayacak, geleneksel ahlâk olmasa alay konusu olmayacak, yasalar, yargı ve dolayısıyla da devlet olmasa cezalandırılmayacaktır.

Burada, konumuza devam etmeden önce, bir parantez açarak, kısaca haz ilkesinden ve üstbenden de söz etmek istiyoruz. Bu değinimizin, ileride *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı psikanalitik bakımdan değerlendirecek araştırmacılara yol göstereceğini umuyoruz. Bize göre, Yekta'nın din, ahlâk ve devletle ilişkisinde, bastırmanın bir haz olanağını hoşnutsuzluk kaynağına çevirmesi söz konusudur. Yani, Yekta, haz ilkesinin gerçeklik ilkesiyle çatışmasından kaynaklanan bir hoşnutsuzluk içindedir ve bir yandan hoşnutsuzluğuna teşhis koyup nedenlerini Freud'un bu konudaki görüşleri ile paralel doğrultuda ortaya koyarken, diğer yandan üstben kaynaklı bir suçluluk duygusu içine düşmektedir[26].

Konumuza dönersek, "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"de, Yekta'nın cinsel bunalımının dinle ilişkisi, İsa'nın âşık olmadığı için peygamber olduğu teziyle öne çıkartılacaktır:

[26] Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Ek 4.

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

Bize göre, Yekta'nın dostu Sinan'a ihaneti de Sinan'ın bir kadına âşık olmaması ile ilgilidir. Sinan'ın bir kadına âşık olmayışı, Gülbeyaz'la ilişkilerinin din ya da devletçe örgütlenmiş, cinsel arzusu (ve dolayısıyla da aşkı) ölmüş bir ilişki olmasıyla ilgilidir. Herkes her âşık olduğuyla, yani her arzuladığıyla birlikte olsa, cinsel bakımdan bağlayıcı bir ilişki söz konusu olmayacağından, kimse utanç duymayacak, aşağılanmayacak ve cezalandırılmayacak, dolayısıyla herkes mutlu olacaktır. Bu yüzden de cinsel ilişki bir meşruiyeti kendine esas almamalıdır.

Bu aşamada bir soru gündeme geliyor: Yekta antropolojik olarak ilkel (ya da ilksel) rastlantısal cinsel ilişkiyi[27] mi savunuyor? "İlkel rastlantısal cinsel ilişki", insanların aile ve akrabalık ilişkilerinin ortaya çıkışından önce eş seçimi yapmaksızın, rasgele biçimde cinsel ilişki kurdukları yönünde, özellikle 19. yüzyıl toplumun kökenleri söyleminde yaygın olarak kullanılmış, ancak çağdaş antropologlarca yanlışlanmış bir kavramdır (Bernard 619). Bu kavram, Engels'ten itibaren Sovyet antropolojisinin önemli bir belirleyicisi olan "eşitlikçi toplum" kavramı ile yakından ilişkilidir. Eşitlikçi toplumlar, mevki, zenginlik ve sınıf ayrımı bulunmayan, devlet öncesi toplumlardır. Bu nedenle de komünizmin düşünsel arka planında "eşitlikçi toplum" kavramına özel bir önem atfedilmiştir (Emiroğlu, *Antropoloji*…). Bize göre Yekta'nın eşitlikçi toplum kavramına gönderme yapan

[27] İngilizcesi "Primordial promiscuity" ya da "primitive promiscuity".

ilkel rastlantısal cinsel ilişkiyi savunuyor olması, Turgut Uyar'ın *Tütünler Islak*'taki şiirlerinde belirginleşen ideolojik tavrına ilişkin bir ipucudur.

İsa ile ilgili parçanın bir diğer yönü de boşluk duygusu ile ilgidir. Boşluk duygusu, Yekta'yı Gülbeyaz'a yönelten duygu olduğu gibi, aynı zamanda İsa'yı peygamber yapan duygudur. Dolayısıyla, bizce, İsa'nın yalnızlığı ile kendi yalnızlığını özdeşleştiren Yekta'nın bakış açısına göre Hıristiyan uygarlığının ortaya çıkışının ardında yatan nedenle, onu Gülbeyaz'a iten neden aynıdır. Bir boşluk, bir eksiklik duygusu, Yekta'yı yüceltmeye dayalı aşk aracılığıyla yalnızlığını telafi etmeye sürüklemiştir. İsa örneğindeki yüceltmeye dayalı telafi yolu ise, peygamber (lider, yasa koyucu vs.) olmaktır.

Şimdi, şiirde aşk, aile, ahlâk, din, cinsel ilişki ve yargı arasındaki ilişkilerin örgütlenişinden bahsedelim. Birinci denklemimiz şöyle: aşk = cinsel arzu. Din, şiire "günah" sözcüğüyle giriyor. "Günah olamazdı yaptığımız" ve "Biz o zaman yaptıklarımızın günahını değil, yüceliğini biliyorduk" cümleleriyle dinin kendisi üzerindeki baskıcı rolünü ifade etmiş olur. Yekta'nın bu ilişki nedeniyle utanç duyması ve daha önce serin minderlerde Sinan ve Gülbeyaz ile birlikte zaman geçirmeye gittiği eve "hayvanlar" gibi, yalnızca hayvanî dürtülerini tatmin etmek için gitmekten dolayı duyduğu vicdan azabını dinî literatürdeki ilahî ceza olan cehennem azabına gönderme yapan "ateş sıcağında kavrulmak"a benzetmesi de bu görüşü destekler. Nitekim daha öykünün başında, Yekta, dinî bir anlatı öğesine, bilgi ağacının yasak meyvesi elmaya gönderme yapar (Şenderin 349). Dinin kutsadığı aile kurumunun dünyevî koruyucusu ise devlettir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bize göre yargı, şiirde bir uzvu olduğu devleti temsil eder. Din, vicdan azabıyla Yekta'nın

ruhunu baskılarken, devlet de yargı yoluyla onun bedenini baskı altına alır. Her iki baskılama da Yekta'nın aşk olarak gördüğü cinsellikle ilgilidir[28].

Yekta için aşk cinsellikle eşanlamlıdır; bununla beraber, cinselliğin deneyimlenmesi aşkı öldürür. Gülbeyaz ve Sinan evlidirler ve bedenlerini zaten paylaşmışlardır. Bu yüzden Yekta'nın Sinan ile Gülbeyaz'ın evinde karşılaştığı her şey "soğuk"tur: Minderler serindir; ona elmadan sıkılmış soğuk sular sunarlar. Oysa cinsel ilişkileri gerçekleşmemişken Yekta ve Gülbeyaz bakışarak ısınırlar –buradaysa sıcaklık söz konusudur. Işık, cinsel ilişkilerinden önce Yekta'yı rahatsız etmezken, cinsel ilişkilerinden sonra görünmesini istemediği yönlerini gösterecek bir rahatsızlık kaynağına dönüşür. "Kutsal gibi" gördüğü ilişki, yaşadıktan sonra "kirli" ve "utandırıcı" bir hâle gelir. Yekta, bu ketlenişini dine, geleneksel ahlâka ve bunların koruyucusu olan devlete bağlar ve kendini bu kavramlar üzerinden aklamaya çalışır. Sinan ile Gülbeyaz'ın çocuksuz oluşlarının önemi burada belirir: Onların çocuksuz oluşları, Yekta için tam olarak bir aile olmadıkları anlamına gelir[29]. Bu da Yekta'nın Gülbeyaz'la ilişkisinden dolayı duyduğu pişmanlığı azaltır. Öyle ki Yekta şiirin sonunda "Yanılmadım pişman değilim bu da vardı" der.

---

[28] Nitekim içgüdülerin bugünkü şekliyle yadsınması uygarlıkla, genel olarak da dinle birlikte başlamıştır. Örneğin Katolik inançlar çerçevesinde beden ruhun bir çeşit düşmanı olarak kabul edildiğinden, cinsellik de insanın hayvansı bir yönü olarak düşünülmüş; Batı edebiyatında yüzyıllarca dolaylı olarak ve olumsuzlanarak ele alınmıştır (Urgan 64-65). Bize göre Yeni Türk edebiyatında da durum böyledir: 19. yüzyılda cinsel ilişki Türk edebiyatında neredeyse tamamen kaybolmuş ve yirminci yüzyılın ortasına, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışına kadar da çoğunlukla imalarla değinilen bir konu olmuştur. Kısaca, Yeni Türk edebiyatında bir edeplilik geleneği olduğu söylenebilir. Oysa görüldüğü gibi "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"un esas meselesi cinselliktir. Burada cinsel ilişkiyi en dar anlamıyla, yani iki cinsel organın birleşmesi anlamında kullanıyoruz. Bu şiirde cinsel ilişkinin ele alınış şekli Türk edebiyatı için önemli bir hareketlenme sayılabilir; çünkü hiçbir biçimde olumsuzlanmayan anlatıcı için cinsel ilişki, kadın-erkek ilişkisinin temelidir.

[29] Sinan'ın yargıya başvurmasından Gülbeyaz'la evli oldukları anlaşılıyor. Buna karşın, Yekta'nın dili onlara "evli" demeye varmıyor; onların birlikte yaşadıklarını ve çocuksuz olduklarını söylemekle yetiniyor.

Kısacası, Yekta, Gülbeyaz ve Sinan'la ilgili öykünün düşünce düzeyinde, Yekta'nın bakış açısıyla, evlilik kurumunun bireyin doğal dürtülerini gerçekleştirmesini ve mutlu olmasını engelleyici (ya da bunları gerçekleştirdiği durumlarda yasalar aracılığıyla cezalandırıcı) olduğu yönündeki bir varsayımdan yola çıkarak, toplum-birey çatışması çerçevesinde özgür cinsel yaşantıyı olumsuzlayan din/geleneksel ahlâk/yasalar ve bunu cezalandıran aygıt olan devletin insan üzerindeki olumsuz etkileri işlenir. Öykünün psikolojik düzeyi ise mutsuzluğun cinsel beklentilerin karşılanmayışı ve cinsel deneyimin ardından yaşanan boşluk duygusuyla da ilgili olduğunu gösterir. Anneyi babadan çalan çocuğun karşısında cezalandırıcı baba figürü, kadını kocadan çalan âşığın karşısında ise cezalandırıcı devlet figürü vardır. Aile kurumu olmasa cezalandırıcı baba olmayacak ve çocuk annesine tamamen sahip olarak mutlu olacaktır. Din, geleneksel ahlâk ve devlet olmasa, utanma duygusu, aşağılanma ve cezalandırılma olmayacak ve birey bunlardan dolayı mutsuz olmayacaktır.

Bu aşamada, kişinin mutluluğuyla ilgili düşünceleri bir yana bırakılırsa, Yekta'nın görüşleri Otto F. Kernberg'in görüşleri ile paralel doğrultudadır:

> Ben bir çiftin ilişkisini, özellikle çatışmaları çözme biçimlerini belirleyecek değerlerin 'nesnel' hiçbir kuralı olmadığına inanıyorum. Bence, bütün kültürlerin ideolojik boyutu içkin olarak bir çiftin mahremiyetine yönelmiştir. Uylaşımsal kültürün doğasında, uylaşımsal toplumsal çevre tarafından algılandığı hâliyle, çiftin temelde isyankâr ve içkin olarak toplumdışı doğasını kontrol etme çabası vardır. (Kernberg 136)

Yekta'nın, aile kurumunu, din, geleneksel ahlâk ve devletle ilişkilendirerek olumsuzlamasına karşılık, kendisinin de çocuksuz olduğunu özellikle vurgulaması ve yaptıklarını Gülbeyaz'la Sinan'ın çocuksuz olmalarıyla meşru kılma çabası ise, düşünceleriyle duyguları arasındaki bir çelişkidir. O, bütün bunları düşünürken, hâlâ, olumsuzladığı değerlerin etkisi altındadır; utanmakta, vicdan azabı çekmektedir.

Burada, Kubilay Aktulum'un çelişkiyi modern estetiğin ayırt edici bir özelliği olarak sunduğunu hatırlatalım (63).

Bu altbölümde Yekta, Gülbeyaz ve Sinan arasındaki ilişkileri inceledik. Özetle, Yekta'nın bir boşluk duygusunu telafi etmek için bir anne figürü gibi gördüğü Gülbeyaz ile aşk yaşadığını, bir baba figürü gibi algıladığı Sinan'ın karşısında vicdan azabı çektiğini, Gülbeyaz ile ilişkisini Sinan ile Gülbeyaz'ın çocuksuz olmaları ile meşrulaştırmaya çalıştığını, evlilik kurumunu değil, aşkı kutsadığını, evlilik kurumunu, bu kurumu koruyan dini, geleneksel ahlakı, yasaları ve yargıyı mutsuzluğunun sebebi olarak gördüğünü, bunlar olmasa ve kişi arzuları doğrultusunda yaşayabilse yalnızlık ve mutsuzluğun söz konusu olmayacağını düşündüğünü söyledik.

2. İkinci Öykü: Yekta, Hümeyra ve Azra

Bu altbölümde Yekta, Hümeyra ve Azra arasındaki ilişki dinamikleri incelenecek; ilişkiler üzerinde belirleyici olan maddî ve manevî koşullar ele alınacaktır. Yakın okumadan faydalanacağımız bu incelemenin amacı, bu öyküde olumsuz duyguların kaynağı olarak gösterilen sebepleri belirlemektir. Buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

"(Bir Kantar Memuru İçin) İncil" başlıklı şiirde, anlatıcı geçmişe döner. Anlatıcı bu geçmişe dönüş esnasında eski bir kışladadır ya da eski bir kışlaya bakmaktadır. "O caddeler eski harap kışlalar/ Ben yokum desem kimse bırakmıyor/ Yokum diyorum inanmıyorlar/ Yokum diyorum bulup çıkartıyorlar" dizeleri anlatıcının kendini büyük bir baskı altında hissettiğini, "kışla" sözcüğü ise bu baskının askerlikle ile ilgili olduğunu düşündürür. Şiirin dipnotlarında işlenen öykünün anlatıcısı Yekta'nın da kışlaları "eski harap kışlalar" olarak anması, şiirin ana metninin anlatıcısının Yekta olduğunu gösterir: "ilkin bu evleri, bu kötü, üst üste evleri yıkın, bu sokakları, bu eski harap kışlaları, bu dükkânları bu duvarları; bu gökyüzlerini kurtaralım".

Şiirde Yekta'nın mutsuzluğunu öncelikle üç nedene bağladığı görülür. Bu nedenler, açlık, susuzluk ve daha önce yargıyla simgelendiğini söylediğimiz devletle de ilgili olduğunu düşündüğümüz düzendir:

> Adamlar oturmuşlar sandal boyuyorlar
> Adamlar oturmuşlar bir kırmızı uydurmuşlar
> Denizin mavisine yangın ateşi
> Yanlarında **testileri** yanlarında **düzen** yanlarında **ekmek**
> **Mutsuzluğa gerekecek ne varsa yanlarında**. (Vurgu benim)

Testinin susuzlukla, ekmeğinse açlıkla ilişkili olduğunu, aynı şiirde yer alan şu dizelerde görmek mümkün: "Deniz kıyısında en uzak denizlerin unutulmuş/ denizlerin kıyısında/ Susuzum karnım aç." Ayrıca, aşağıdaki dizelerden, açlık ve susuzluğun, ödemelerini yapmak için maaşını alacağı günü bekleyen ücretli kesimle ilgili olduğu sonucu çıkar:

Şehirde havagazı abonesiyiz

Benim numaram 44741 öbürlerini bilmiyorum

Gazete alıyoruz okuyoruz ekmek alıyoruz yiyoruz

Aybaşı oldu mu paralarını ödüyoruz

Demek ki Yekta aydan aya maaş alan ve aybaşlarında bakkal vs.'ye borçlarını ödeyen bir ücretlidir. Şehir yönetimi açısından da havagazı abonesi bir numaradır. Maddî durumu iyi değildir; aç kaldığı zamanlar vardır.

Ancak "Yanlarında testileri yanlarında düzen yanlarında ekmek/Mutsuzluğa gerekecek ne varsa yanlarında" dizelerinde testi, ekmek ve düzenin mutsuzluğun yeterli unsurları olarak gösterilmesi, beraberinde bir başka olası yorumu daha getirir. Buna göre, insan için asıl mutsuzluk tam da huzura erdiğini, ekmeğini, testisini yanına alıp düzenini kurduğu yerde başlar.

Yekta'nın mutsuzluğunun ardındaki bir diğer neden de, "düzen" sözcüğü ile neye gönderme yapıldığına ilişkin bir ipucu olarak değerlendirilebilecek bir manzaradır:

Ne zaman gelip dursak ne zaman inansak

Bu öğlen sonraları döneniyoruz

Bu eski kışlalarda bu öğlen sonraları

Nedir bu pencerelerden gördüğümüz

Adamlar asılmış adamlar kurutulmuş (Vurgu benim)

Adamların asılıp kurutulmuş olmaları, onların kurutulmak üzere asılan çirozlar, sebzeler ya da meyveler gibi sonradan kullanılmak üzere düzenlendikleri anlamına gelir. Bize göre bu dizelerin ardındaki düşünce, "Giriş" bölümünde aktardığımız, Heidegger'in düşünceleri ile paralellik gösterir. Burada düzen, insanı Heidegger'in deyişi ile bir el altında durana indirgeyen, araçlaştırandır. Ayrıca, adamların asılması, eğer idam cezasını infazı olarak düşünülürse, düzenin tahakküm edici niteliği de ortaya çıkar. Çünkü bu durumda düzen insanların asılmasıyla sağlanmaktadır ve bu da "düzen" sözcüğünün aynı zamanda devletle ilgili bir simge olarak okunabileceği yönündeki yorumumuzu destekler.

Yekta, Hümeyra ve Azra'nın öyküsü, bu şiirin dipnotlarında işleniyor. Şiirde paralel iki anlatı var. Birinci anlatı Yekta'nın Akçaburgaz'da yaşadıkları, ikinci anlatı ise Akçaburgaz'dan bir başka küçük şehre göç ettiğinde yaşadıklarıyla ilgili.

Birinci anlatı, Yekta'nın kentleşmeden ve kentte yaşamaktan kaynaklanan olumsuz duygularını, belediye başkanlığı yaptığı bir anlatıdır: Yekta, Akçaburgaz'dayken belediye başkanıdır. Belediye başkanı olduğunda ilk işi binaların yıkımı olur. Binaları yıktırır; çünkü hepsi üst üstedir ve bu nedenle gökyüzü görünmüyordur:

> Bastonuma dayandım, bu meydanda gökyüzünün görünüşü hoşuma gitmiyordu, çatılar çatılar çatılar bölüp duruyordu, hemşerilerim de sevmeyecekti biliyordum, bastonumla gösterdim, şu şu şu yapıları yıkın dedim işçilere, yerlerine yenilerini koyacağım, bu Akçaburgaz eski bir şehir, ben uraybaşkanı olduktan sonra sıkıntımı hemşerilere dağıttım, şimdi arkamda geziyorlar, hepsi kıvıl kıvıl yerlerinde duramıyorlar, nereyi yıksam oh diyorlar, ben yıkın deyince hep bir

ağızdan yıkın diye bağırıyorlar, bu şehri nasıl yapmışlar böyle üstüste, ne gökyüzü komuşlar ne günaydın, ne buldularsa getirmişler dağların ovaların dışında, hele o sabahların akşamların bungunluğu, o eski kışlalarda güz öğleleri, bazan işimi gücümü uraybaşkanlığı ödevlerimi bırakıp bir dağ aramaya çıkıyorum, buraya en önce 1286 yıl önce, iyice biliyorum şehrin geçmişini iyice inceledim çünkü, tam bu kadar yıl önce mayısta gür iyi yağmurlar vaktinde, Yekta'nın en eski dedesi genç Alişan ile Zübeyr'in oğlu Sadık daha güneylerden daha kuraklardan geldiler, yanlarında kadınları vardı, bir de atları vardı, bir de inekleri vardı, bir de kunlayacak koyunlarıyla koçları vardı, bir de örtünecekleri vardı, bir de aşkları vardı, bir daire kurdular, tütünleri tüttü, çatıları, ağaçları hızarlarla aşkla yonttular, aşkları böylece erince vardı, sonra büyüdü Akçaburgaz, başkaları geldi onları görüp, kötü adamlar gelmedi ama kötüyü iyi yapan şeyler yitti, her şeyleri üst üste kodular, su yolları yaptılar, çeşmeleri akıttılar, bakkal dükkânları açtılar, terzi dükkânları açtılar, nalbant dükkânları açtılar, tamirci dükkânları açtılar, mahkeme yaptılar, yasalar kodular, bir şeyin bu kadar şey içinde gitgide küçüldüğünü yittiğini sezinliyorlardı ama bulamıyorlardı, bulamıyorlardı da değil, umursamıyorlardı, onsuz olunur diyorlardı, yerine başka şeyler koyuyorlardı, ama öyle bir şey ki yittikçe önemi azaldıkça düzeni etkileyen, bilisizliği arttıran, evleri oturulmaz, sokakları dolaşılmaz hale koyan, kişiyi boş vakitlerden kaçıran bir şey, ben uraybaşkanı olunca buldum, şimdi yıkın diyorum, ilkin bu evleri, bu kötü, üst üste evleri yıkın, bu sokakları, bu eski harap kışlaları, bu dükkânları bu duvarları; bu gökyüzlerini kurtaralım,

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

Biz, binaların üst üste yığılmalarından, insana bir tür özgürlük hissi veren gökyüzünün görünmesine engel olan tasarımın bir kent tasarımı olduğunu ve Yekta'nın, bu dizelerde kentleşmeyi olumsuzladığını düşünüyoruz. Akçaburgaz'ın ilk sakinleri, Yekta'nın atalarıdır[30]. Onlardan sonra Akçaburgaz kurulmuş ve insanlar bu bölgeye akın etmişlerdir. Böylece Akçaburgaz bir şehir hâline gelmiş, büyümüştür. Fakat şehir büyüdükçe bir şey yitmiştir. Yekta o şeyin ne olduğunu bulur ve bu yüzden binaları yıktırır. O şey nedir? "Yasağın aşkı zorlaması" (40) dizesi o şeyin aşk[31] olduğunu, "Çiçekler mi var camlar mı önümüzde/ Bu muydu uzaklaşan" (43) dizeleri ise çiçekler olduğunu düşündürür. Ancak biz, çiçekler ile aşkın, binaların görülmesini engellediği gökyüzünü de içeren bir üst kategoriyi, doğayı temsil ettiğini düşünüyoruz. Binaların gökyüzünü görmeyi engelledikleri için yıkılmaları ve her şeyin üst üste koyulması, yani kentleşme yüzünden yitmesi de bu görüşü destekler. Nitekim kentleşme, insanın doğadan uzaklaşmasını da beraberinde getirir. Yekta'nın Akçaburgaz'ın kentleşmesinden bahsederken "ne buldularsa

[30] Yekta, atalarının Akçaburgaz'a 1286 yıl önce geldiklerini söyler. Biz bu şiirin 1958'de yazıldığını tahmin ediyoruz. Öyleyse, ataları 1958'den 1286 yıl önce, yani 672 yılında gelmişlerdir. Bu tarih, İslâm ordularının ilk İstanbul fethi teşebbüslerinin tarihidir.

[31] Yekta için aşkın cinsel arzu anlamına geldiğini hatırlatalım. Bu dize, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"daki görüşlerimizi de destekler.

getirmişler dağların ovaların dışında" demesi de, kentleşme ile doğadan uzaklaşma arasındaki bu ilişkiye işaret eder.

Yukarıdaki alıntıda, "eski harap kışlalar"ın kent uygarlığına ilişkin öğelerle birlikte ele alındığı görülüyor. Burada yalnızca kentten değil, aynı zamanda "kent uygarlığı"ndan bahsetmemizin nedeni, su yolları, çeşmeler ve dükkânların yanı sıra mahkeme ve yasaların da uygarlığa ilişkin göstergeler olduğunu düşünmemizdir.

İkinci anlatı, Yekta'nın, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"daki temel çatışmaya yeniden döndüğü ve bireyin dürtüleri ile geleneksel ahlâk ve din arasındaki çatışmanın öne çıkartıldığı bir anlatıdır: Yekta, adı bilinmeyen bir yere Akçaburgaz adlı küçük bir şehirden gelmiş ve Hümeyra adlı bir kadınla tanışıp evlenmiştir. Evlilikleri "durgun" ve tekdüze, cinsel yaşamları ise "kararlı"dır:

– Önce durgunduk ekmeğimiz vardı
unumuz hamurumuz tatlıydı
yatağımız kararlıydı
Ben alıp başımı Akçaburgaz'dan gelmiştim
O Hümeyra başka yerliydi
Başgöz olduk çatı kurduk **Tanrı tanık oldu**
Ekmeğimiz vardı
Yatağımız kararlıydı hep öyle kaldı. (Vurgu benim)

Yekta'nın "evlendik" yerine "başgöz olduk" demesi, bize göre, Hümeyra ile muhtemelen görücü usulüyle evlendirildiklerine ve evliliklerinin bir aşk evliliği olmadığına ilişkin bir göstergedir. Tanrı'nın tanık olduğunun vurgulanması, bu

evliliğin toplumca onaylanan, kabul gören bir evlilik olmasıyla ilgilidir. Ne var ki toplumun onayladığı ve Tanrı'nın tanıklığıyla kutsadığı bu evlilik, "Yatağımız kararlıydı" cümlesinden anlaşıldığı üzere monoton ve heyecansızdır. Cinsel ilişki Yekta için bir tür göreve dönüşmüştür; bu nedenle de cinsel yaşamı meşru kılan bir kurum olmasına rağmen, cinsel yaşamın temelindeki cinsel arzu artık bu kurumun bir parçası değildir:

> Sürek avında ürkek ince dört ayaklılar sürer gibi onda kendini yenecek dizüstü aşka getirecek kendinde bulup deli deli bir yerlerine gizlediği bir duyguyu kovalıyordum
> Ne yapsam aklıma kediler geliyordu
> Gözlüklü somurtkan adamlar
> Şehrin uğultusunu arkamda sanıyordum
> Bazan böyle sanıyordum korkular terler abanıyordu üstüme.

Bu alıntıdan, Yekta'nın yaşadığı monotonluğu kıracak "deli deli" bir heyecan arayışı içinde olduğu anlaşılıyor. Ancak karısı Hümeyra'da böyle bir heyecanı bulması mümkün değildir; çünkü onunla cinsel ilişki kuracağı zaman, aklına kediler, gözlüklü somurtkan adamlar vs. gelir. Bize göre kediler burada evcilleştirilmişliğin göstergesidirler. Gözlüklü somurtkan adamlar toplumsal, duvarlar fiziksel, evcilleştirilmişlik, yani öz-denetim ise kişinin kendi üzerinde kurduğu baskıyla, bir diğer deyişle süper ego ile ilgilidir. Kısacası Hümeyra ile cinsel ilişki kurmak onun için artık sıkıcıdır.

Daha sonra, Hümeyra'nın kız kardeşi Azra çıkagelir ve Yekta ona âşık olur: "Durup dururken gecelerimi/ bölen/ Hümeyra'nın kızkardeşiydi/ Onun adı

Azra'ydı." Güvenilir bir anlatıcı olmadığını daha önce de belirttiğimiz Yekta'ya göre, istediği Azra ile birlikte olmak değil, duygularını onunla paylaşmak ve onu aşkına inandırmaktır:

> Sonra o çıktı geldi
>
> O Azra kızkardeşi çıktı geldi
>
> Onunla duvarlar kediler çıktı geldi
>
> Onunla o eksik geldi
>
> Onunla bir yerim çıktı geldi
>
> Eskiden unuttuğum bayram ürpermeleri türedi bende kuşkularım uyandılar zamansız acıkmalara tutuldum örtülerim ısıtmaz giysilerim gönendirmez oldu
>
> İstediğim onu kötülüğe kandırmak değildi
>
> **Onunla yatmak değildi**
>
> Hümeyra vardı onun ablasıydı
>
> Ben Akçaburgazlı Yekta'yım düşmeyi biliyorum
>
> Onu da inancımı da kargılatmak istemiyorum
>
> **Onunla yatmak değildi**
>
> Dünyayı çarşıları giysilerimi kendimi onunla sevmek istiyordum
>
> Beni dünyaya getiren anamdı
>
> **Ama Azra varsa ben vardım artık**
>
> **Ben onunla vardım**
>
> Bu duyguya inansın istiyorum
>
> Bir bunu kabul etsin bir inansın bir korkmasın bir anlasın
>
> **bunun günah olmadığını** yeter diyordum. (Vurgu benim)

Ancak alıntıda vurgulandığı üzere Yekta onunla yatmak istemediğini öyle vurgular ki, bu, asıl arzusunun Azra ile ilişkiye girmek olduğunu düşündürür. "Günah" sözcüğünü kullanması da bu görüşü destekler. Nitekim ona göre bir kişinin aşkına inanmayı günah kabul eden hiçbir dinî inanış yoktur. Günah konusuna imgeler dinamiği konusunu ele alırken geri döneceğiz.

Bundan sonra Yekta kendisini içkiye verir. İstediği her şeyin, bir önceki alıntıda dünyayı, çarşıları, giysilerini, kendini onunla sevmek istediğini söylediği, Azra'da olduğunu düşünür:

> Benim katıldığım bütün türküler söylenmez olur şehirlerden
> Geceleri kapandım çıkamadım önce
> Yeni yeni içkiler kardım onları içtim
> Bir yanda eski sular vardı önlerine durdum
> Aşılmadım devrilmedim yanımdan geçtiler
> Ne arıyorsam onda vardı
> Ne aradığımı bilmezken onda öğrendim.

Bir süre sonra Azra'ya yönelen duyguları bir takıntıya dönüşür; Azra'yı, daha doğrusu Azra'nın bedenini yaşamının merkezine koyar ve onsuz bir yaşamı hayal edemez hâle gelir:

> Onu bir izlemesem kuşatmasam
> Gözlerine bakmaktan geçsem
> Bozulmuş ordulara dönecektim
> Kaçacak sığınacak yerim olmayacaktı

Diri tutmak için gizlice üflediğim ateşim sönecekti
Kalın nehirlerde rüzgârsız kalmış dökülmüş yelkenlere
benzeyecektim
Susacaktım kovalanacaktım
Tahılsız kalmış değirmen taşları kadar acıklı olacaktım
Tanrıdan uzak kalacaktım
Onun bana veremediğini bir unutsam.

Azra zaman içinde Yekta'nın aşkına inanır ve ona teslim olur. Güvenilmez bir anlatıcı olan Yekta onunla birlikte olmadığını söyler; kendi deyişi ile Azra'nın inancı ona yetmiştir[32]:

Ben kandırmadım sonunda o inandı
Ben Azra'yım bak dedi
Kadınım seninleyim istersen al dedi
Almadım
Bir buna inansın yeter diyordum işte yetti.

Çünkü Yekta açısından fetih gerçekleşmiştir. Böylece, Hümeyra'yı da Hümeyra'nın ölçütleriyle aldatmamış olur: "Onu inandığı şeylerle aldatmamıştık" (39). Yekta, bu sözleriyle, evlilik kurumunu içtenliğin değil, belirli davranış kalıplarının koruduğu yönündeki düşüncesini ifade etmiş olur. Ayrıca, Hümeyra'yı "inandığı şeylerle" aldatmadığını söyleyerek, bu kurumu koruyan değerlerin de göreliliğini vurgular. Dolayısıyla, bu kurumu kollayan dini, geleneksel ahlâkı ve yasaları da olumsuzlamış

[32] Yekta'nın Azra ile birlikte olmak istediği açıktır. Bize göre Yekta burada güvenilmez bir anlatıcıdır ve cinsel ilişkiye girmemelerinin gerçek nedenini saklamaktadır.

olur. Nitekim şiirin ikinci dipnotundaki "Sıkıldık mı hep böyle bir şeyler yapmak gereğini duyarız yahut o boşluk duygusuna kapılınca, Nâsıra'lı İsa'yı peygamber eden budur, güneş altında yalnız kalınca böyle korktu, peygamberliği işte bu yüzden. Bir kadına tutulsaydı tutulabilseydi somut bir kadına Simun haç taşımanın günahını çekmeyecekti" sözlerinden, dini aşkla —ve dolayısıyla bu altbölümün başında şiirde bir üst kategori olarak belirleyici olduğunu söylediğimiz doğayla, ilkel rasgele cinsel ilişkiyle— çatışma içinde gördüğü anlaşılır. Yine bu sözlerinden, Yekta'nın insanın bir kadına ya da Tanrı'ya yönelmesinin ardında aynı neden olduğunu düşündüğü anlaşılır. Ona göre bu yönelişin ardında bir sıkıntı, bir boşluk duygusu vardır. Bu konuyu bir önceki altbölümde irdelemiştik.

Özetle, bu şiirde, Yekta'nın mutsuzluğunun iki yönü, dipnotlardaki iki anlatıyla verilmiştir. Birinci anlatıda Yekta'yı mutsuz eden şeyin, kentleşmenin, kentin ve kent uygarlığının (ya da uygarlaşmanın) kendisini doğadan (gökten, çiçeklerden, ovalardan vb.) uzaklaştırması, ikinci anlatıdaysa Hümeyra'nın "inandıkları" ile işaret edilen geleneksel ahlâk anlayışına, dinin ve devletin aile kurumu ile ilgili kurallarına görünüşte bile olsa uymaya çalışması ve zihninde bu kurallarla çatışması olduğu görülür.

3. Üçüncü Öykü: Yekta, Adile ve Erhan

Bu altbölümde Yekta, Adile ve Erhan arasındaki ilişkinin dinamikleri incelenecektir. Yakın okumadan faydalanacağımız bu incelemenin amacı, bu öyküde olumsuz duyguların kaynağı olarak gösterilen sebepleri belirlemektir. Buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

"Toprak Çömlek Hikâyesi" adlı şiirin "Yangın Toplantısı" başlıklı kısmı tiyatro oyunlarındakine benzer diyaloglarla örülmüştür. Benzerliğin iki yönü vardır:

Birincisi, konuşmaların konuşan kişilerin adları ve konuşma çizgileriyle belirtilmesi, ikincisi ise, tiyatro oyunlarındaki gibi diyalogların gerçek bir konuşmanın içinden seçip alınması, yalnızca akışa hizmet eden sözlerin metne dahil edilmesi, yani dramatik yöntem[33] kullanılması ile ilgilidir:

Faliha –Aşkın o **yalnızlığı** ellerinde ağzında nasıl belli

Nasıl o giysileri hüzünlü

Balkonlara sığdıramıyor her gün görüyorum.

İşte evindeyiz eşyalarına bile sinmiş

Rüksan –**Yalnız kalabilmek gitgide güçleşiyor**

Eğer aşk bu ise imrenirim doğrusu

Ben örneğin ben

Deli örümcekler gibi yalnızlığa vurgun

Yeni geceler kuruyorum

Pencereleri nasıl kapıyorum görseniz

Suları sürüyorum ekinleri düşünüyorum

Horasanla örülmüş surlarca heryerlerim sımsıkı

Ama bir yerden yine sızıyorlar

Bir şehir bir elbise çarşısı bir öbek çiçek bir başkasının isteği

Yine sızıyorlar

Çaresiz kuşanıyorum başkalarını

[33] **Dramatik yöntem:** Romanda, okura olayların içindeymiş duygusu vermek amacıyla, anlatıcının (anlatıcı olarak) devre dışı bırakılmasıdır. Dramatik yöntemin kullanıldığı parçalarda anlatıcının yorumları, betimlemeler, analizler vb. bulunmaz. Kaynak: Mendilow, A. A. "Romanda Şimdiki Zaman". Stevick içinde. 218-38.

Faliha –Ama onun **yalnızlığı** başka ürkütücü

Midyeler gibi kapanıyor mutluluğa ister istemez...

Neclâ –Bana kalırsa bunun tek bir adı var

Evinde olduğumdan söylemeye dilim varmıyor

Utanıyorum. (Vurgular benim)

Ayrıca, Adile ile Erhan'ın diyaloglarının hemen ardından verilen olay betimlemesi de tiyatro oyunlarında parantez içinde verilen olay betimlemelerine benzer: "Işıklar yanmaz oda aydınlanmaz. Zaten gereği yoktur artık, ışığın bundan böyle söyleyecek bir sözü olmaz onlar üstüne. Benim deniz kıyısında olduğumun güveninde doygun bitkisel bir erinçle o sarı çamur çömleğe karşı yanyana uzanır..."

Faliha, Rüksan ve adı daha önce yine *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan "Kesiksiz Övgü" adlı şiirde geçmiş olan Neclâ, ilk alıntıda da görüldüğü gibi, Adile hakkında dedikodu yapmaktadırlar. Yekta ile evli olan Adile gizli bir aşk macerası yaşamaktadır. Arkasından konuşan arkadaşları onu ayıpladıklarını ifade ederler. Örneğin Neclâ, "Bana kalırsa bunun tek bir adı var/ Evinde olduğumdan söylemeye dilim varmıyor/ Utanıyorum" der (47). Faliha ise Adile'nin yaşadığı türden bir mutluluğu yaşayıp bunu başkalarıyla paylaşamamanın, mutluluğa zarar vereceğini, onu yok edeceğini söyler:

Faliha –...Bu iki başlı aykırılık töreye tabiata

Bu gizlemek, bu gizlenen ilinti

Bir gün ağulayacak onu korkarım

Hem kimselere anlatamayınca mutluluğu

Eksik kalmıyor mu döküp saçamayınca

Pazarlara çıkaramayınca

Gözlerimde ağzımda götüremeyince dükkânlara

Yalnızlık mı demeli bilmem sürgün mü demeli yoksa

O elleri ayıklayınca yatağından

O duvarlara dönünce surlar gibi surlar gibi

O rahatlığı bulanınca akmaz suların

Sizden yana değilim Rüksan öyle sanıyorum.

Neclâ'ya göre önemli olan Adile'nin ilişkisinin kocasını aldatmak anlamına geldiğidir: "Aman bırakın Tanrı aşkına, hiçbirinizi anlamıyorum, ortada düpedüz bir aldatma var işte o kadar. Ben asıl kocasını düşünüyorum. İyi dayanıyor doğrusu, talihli kadın yani. Ama dedikodunun önünü almak mümkün değil elbet. Herkes neler söylüyor, ben de ayıplıyorum doğrusu".

Ancak ilk alıntıda vurguladığımız kısımlar, Adile'yi çekiştiren kadınların ona nasıl imrendiklerini gösterir. Buradaki yalnızlık duygusu, yaşadığını ya da yaşamak istediğini başkalarına söyleyememekle, haykıramamakla ilgilidir. Kadınlar açıkça söyleyemedikleri arzularını ya da yaşantılarını "yalnızlık" sözcüğünü bir cinsellik simgesi olarak kullanmak suretiyle, yani aralarındaki özel bir dille paylaşmaktadır. Faliha, Adile'nin yalnızlığına özenişini, onun, yalnızlığını balkonlara sığdıramadığını, yani mutluluğunu saklayamadığını söyleyerek ifade ederken, Rüksan kendi durumundan şikayet eder. Rüksan için aşığıyla yalnız kalabilmek, yani cinsel ilişki kurmak gittikçe güçleşmektedir. Oysa o yalnızlığına vurgundur, ona sarılmak istemektedir. Yalnız kalışınıysa pencereleri kapatmak ve suları sürmek eğretilemeleriyle ifade eder. Bize göre bunlar, cinsel birleşme ve boşalmaya işaret

eder. Aslında arzularına direnmek istemiştir. Horasan ile örülmüş surlar onun arzularıyla arasında duran surlar, engellerdir. Bir kültür merkezi olan Horasan bize göre burada kültürü simgelemektedir. Kültürel kodları, yani ahlak, din ve gelenek onun etrafını çevrelemiştir. Fakat ona engel olamazlar.

Bunları konuşurken şifreli bir dil kullanmaları, kendilerini açıkça ifade etmekten çekindiklerinin göstergesidir. Oysa dedikodusunu yaptıkları Adile'nin durumu farklıdır. Onu kınarlar; çünkü o yaşadıklarını açığa vurmaktadır. Faliha bu nedenle onun yalnızlığını ürkütücü bulur. Bu yalnızlığı, yani cinsel ilişkiyi ürkütücü kılan yaşanması değil, mutluluğuna midye gibi kapanılması, meşru bir şeymiş gibi sahiplenilmesidir. Meşru olmayan bir ilişkiyi sahiplenmek, bütün kurallara karşı çıkmaktır. Buradan, arkadaşlarının, Adile'nin ilişkisini değil, onun özgürlüğünü kıskandıklarını anlıyoruz.

Kadınlar dedikodu yaparlarken Adile gelir ve kendisi hakkında konuşulduğunu anlar. Onu kınamalarının aslında kendi mutlulukları için onun yaptığını yapacak cesaretleri olmamasıyla ilgili olduğunu ve onu kıskandıklarını söyler:

> Ama **mutlu olmamak** için hiçbir gerek yok dünyada, siz de olabilirsiniz, **biraz cesaret** biraz da **mutluluğu istemek** yeter galiba, evet bu kadarı yeter, sevmekle elbet... "İçeri girer girmez sezdim benden konuşulduğunu, anlıyorum niyetlerini, beni **tedirgin etmek** istiyorlar, **kınamak istiyorlar**, kendi **güçsüzlüklerinde** bulamadıklarının yankısı var bende. Ama bu kalabalık iyi bir fırsat, söyleyeceğim, söylemeliyim **daha mutlu olmak** için, **bütün tadını**

> **duymalıyım** söylemenin açığa vurmanın herkese herkese. (Vurgu benim)

Alıntıda vurgulanan kavramların dinamiği, Adile'nin yaşadığı kuraldışı ilişkiyle ilgili bakış açısını ortaya koyuyor. Mesele cinselliği ahlâki, dinî ya da yasalarla korunan bir meşruiyete, yani evliliğe bağlı olmadan, hatta o meşruiyete rağmen, arzulanan bir kişiyle yaşamak ya da yaşayamamak olduğuna göre, Adile'nin "mutlu olmamak" dediği, cinsel özgürlükten yoksun olmaktır. Oysa insanın mutlu olmaması, yani âşık olduğu ya da arzuladığı kişiyle ilişki kurmaması gereksizdir[34]; çünkü bu ilişkinin varolması için iki önkoşulun gerçekleşmesi yeterli olacaktır. Birinci önkoşul insanın mutlu olmayı istemesi, yani bir kişiyi arzulamasıdır. İkinci de, arzuladığı kişiyle birlikte olmasını sağlayacak cesareti göstermesidir. Adile cesaretle neyi kastediyor? Bizce, burada söz edilen cesaret, "yasaya" karşı çıkma cesaretidir. İnsan kınanmayı, bu cesareti gösterecek kadar güçlü olmadığı için bu cesareti gösterenlere haset duyan başkalarınca tedirgin edilmeyi göze aldıktan sonra mutlu olmaması için hiçbir neden yoktur. Demek ki Adile için güçlü olmak, yasaya, yani ahlâka, geleneğe, topluma, dine karşı çıkabilmektir. Ancak yasayı gizli gizli çiğneyen bir kişinin mutluluğu yarım kalmaktadır. Bu yüzden insan, daha da mutlu olabilmek için, inandığı ve kendisini mutlu kılan ilişkisini açığa vurmalıdır.

Adile vicdan azabı duymaz; çünkü ona göre bir ilişkiyi ayıp ya da günah kılan içinde sevgi olmamasıdır. Arkadaşları onu kınar; çünkü onun cesaret edip başardığı şeyi başaramamışlardır. Örneğin Şermin, sarışın bir delikanlıyla olmuş, fakat onu sevememiştir. Neclâ'yı birlikte olduğu Tatar delikanlı terk etmiştir. Onlar, yakalayamadıkları mutluluğu, yani cinselliği bir meşruiyet çerçevesinde değil, aşkın ya da cinsel arzunun yöneldiği kişiyle yaşama zevkini bir başkasının yaşıyor

[34] "Böyle bir zorunluluk yoktur" anlamında.

olmasından kaynaklanan bir tür haset içindedirler. Nitekim Şermin sarışın bir delikanlıyla, Neclâ ise Tatar bir delikanlıyla şansını denemiş; fakat ikisi de mutlu olamamıştır:

> Siz Şerminciğim, o sarı delikanlıyı sevemediniz bir türlü ama iyi de gizlediniz. Beni kınarken şimdi neler geçiyor aklınızdan acaba. Bu işin sevmeyince sevemeyince **ayıp** olduğunu **günah** olduğunu nasıl acı acı duyuyorsunuz anlıyorum
>
> Siz Neclâ Hanım, sizi günün birinde birden bırakıp giden belki de bıktığı için giden o güzel tatar oğlanı yüzünden kinlisiniz sevmeye, kocanız ne yapıyordu o zaman. Kimselere duyurmadım sanıyorsanız öyle sanmayın artık. (Vurgu benim)

Kısacası Adile'nin bakış açısıyla, geleneksel ahlâkı "yeniden ve yeniden" üreten kişiler, ona karşı çıkacak cesareti kendinde bulup mutluluğa erişemeyen kişilerdir.

Adile, konuyu uygarlık-doğa çatışması çerçevesinde yaptığı seçimi açıkça ortaya koyacak bir biçimde, şu sözlerle kapatır:

> Ben böyle öğrendim bitkilerden
> Alakanat şen balıklardan böyle
> Artık töreler değil örneğim
> Örneğim uçmak. (50)

Seçimini insanın uygarlaşma sürecinde ürettiği ahlâk, din, yasa, töre vb. meşruiyet üretici ve meşruiyet koruyucu bir düzenden değil, kapsamlamalı biçimde bitkiler ve

balıklarla temsil edilen doğadan yana yapmıştır. Örneği "uçmak", yani cennettir. Cenneti doğa anlamında kullandığı, balıklar ve bitkilerle betimlemesinden anlaşılır. Biz bu cennetin, tam özgürlük olduğunu düşünüyoruz. Böylece, kadınlar arasındaki konuşmalar, "cinsellik" çerçevesinde, kurallara bağlı yaşamanın, yani uygar davranmanın insan doğasına uygun olmadığı, onu baskı altına aldığı ve onun mutluluğuna engel olduğu fikriyle sonlanır. Bu, Turgut Uyar'ın doğal cinsel ilişkinin ilkel rasgele cinsel ilişki olduğunu düşündüğü yönündeki iddiamızı da destekler.

"Toprak Çömlek Hikâyesi"nin "Suya Varmak" başlıklı kısmında ise Adile ile sevgilisi Erhan arasındaki diyaloglar verilir. Bu diyaloglar, ikilinin birbirlerine duydukları aşkı gösterir:

> Adile –Mutluluğumu ancak en yerinde en anlamı tam en güzel sözler anlatır
> Geldin sana göreyim al beni
> Al götür o terlerin o sıcakların dünyasına
> Büyük bitkileri hatırlayalım
>
> Erhan –Sensiz olamazdım zaten, biliyorsun
>
> Adile –Bunu öğrenmek büsbütün itiyor beni sana
> Ne mutlu bana, ne güzel bensiz olamadığın.

Yaşadıkları aşkın cinsel arzu ve uygulama olduğu da bir sevişme sahnesine ait olan şu diyaloglardan anlaşılır:

Erhan – […] İstiyorsan –İste, istemeni istiyorum– işte gücüm

[…]

Adile –İstiyorum başka türlüsü mümkün değil zaten

Denizi işte perdeyle kapıyorum

Sızamasın dünyamıza

Bu uzak loşluk içinde sabırsızlandığını görüyorum.

Saçlarımı çözüyorum bak

[…]

Hep en iyi bugün diyorum

Hep öyle diyorum hep

Hep öyle

[…]

Boynumdan birden ağzınla yayılıp yaşamamı tazeleyen bu ateş, senin padişah karanlığına sızıyorum bu ateşle ne iyi, hemen etli yapraklarıyla medar bitkilerinin büyük terlemesi geliyor aklıma, ateş ateş bir balık ellerimden usulca, serin kayıyor dip sularına, ıslanıyorum ıslanıyorum, eskiden kendini unutturan bir duygu yavaş yavaş sarmaşıklar gibi dolanıyor sarıyor her yerimi, tanıyorum seviniyorum, rahatsız oluyorum, ıslanıyorum ıslanıyorum ama ne güzel ne rahat ne büyük ıslanıyorum kadınca ıslanıyorum göğe doğru bir koşuda.

[…]

Hep en iyi bugündü diyorum

Hep öyle diyorum hep

Hep öyle

Hep.

"Suya Varmak"tan sonraki "Ara Parça" ise Adile'nin aile kurumunu koruyan düzen ve toplum karşısındaki tavrını açıkça gösteren bir tür tiraddan ibarettir:

İnsanca yaşaması insanın
En güzel kalıtı atadan oğulun
İstekli ellerin avuçların
Verilen sıcaklığı araması
İlk canlıdan süregelen bu gerdek
Biz uygun gördük siz de kınamayın
Kolların bacakların istekle sarması
[...]
Sevmek bir bütün nereden baksan
Ne ayıp ne günah ne uygunsuz
Kolların da ağzın da yüreğe katılması
Tersi yarım tersi yalan tersi yapma.

Adile'ye göre duyguya değil de bir kuruma, bir meşruiyete bağlı ilişki "yapma"dır, doğal değildir. Bu yüzden kendi aldatma ilişkisinin ayıp, günah ya da uygunsuz olmadığını vurgular.

Bundan sonra söz alma sırası aldatılan koca konumundaki Yekta'nındır. "Toprak Çömlek Hikâyesi"nin "Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur" başlıklı kısmında Yekta'nın aldatıldığını bildiği ve bundan acı duyduğu görülür:

Adile'yi buldum sevdim

Yalnızlığım onun şehrine ısındı

Yapılar önüme durmuyordu artık

Sokaklar aldatamıyordu

Belki ısınmadım ama katlanıyordum

En çok geceleri sevmemden anlıyordum bunu

Sonra Adile uzaklaşmadı

Erhan'ı buldu ama uzaklaşmadı

Ama ikiye bölündü

Benden aldığı güveni onda harcıyordu belki, ondan aldığı serin huzurla bana dönüyordu gene, benden ona ondan bana ilettikleri yahut ilettiğini sandıkları onu mutlu ediyordu denizin gereği yoktu sevişmesinde ben vardım çünkü, ilençsiz, yakınmasız hatta kinsiz, genç Erhan'ı kıvandıran çeken eti vardı, onun kendisinde mutlu olduğunu görmek bilmek bir çeşit aşk gibi sarıyordu onu –oysa bana da gerekliydi– o bilgi böylece sardıkça onu, kendi **etinin tadı, geçmeye yüz tutmuşluğu** yalım yalım gecelerine giriyordu onu arıyordu hep böylece. (Vurgu benim)

Burada Yekta'nın yalnızlığı, tıpkı Gülbeyaz'ın yalnızlığı gibi cinsel bir yalnızlıktır; cinsel arzunun yöneldiği bir nesnenin yokluğudur. Adile bu yokluğu (kısmen) gidermiştir. Isınmanın Yekta için cinsel arzuyla ilgili olduğunu Gülbeyaz'la ilişkisinden bahsederken söylemiştik. Yekta, "Belki ısınmadım ama katlanıyordum" derken, Adile'nin bu yokluğu tam olarak gidermediğini, ancak yine de bu yokluğu

giderecek bir arayış içine girmediğini vurgular. Ona yönelen yoğun bir cinsel arzusu bulunmamasına rağmen en çok geceleri, yani Adile'yle aynı yatakta geçirdiği zamanları sevmesi, Adile ile arasındaki aşkın temelinde cinsel arzu bulunmadığını gösterir.

Adile, ilişkilerindeki cinsel arzu eksikliği nedeniyle Yekta'yı aldatır. Erhan'la birlikte olmakla kendisini daha genç hisseder. Yekta, bu aldatmaya rağmen, Adile ile Erhan'ın ilişkisini olumsuzlayıcı ya da lanetleyici herhangi bir söz söylemez; çünkü Adile onu terk etmemiştir. O, Yekta ve Erhan ile ilişkilerini birbirini dengeleyici, tamamlayıcı bir ilişki olarak görmekte ve iki farklı ihtiyacını iki ayrı ilişkiyle gidermektedir. Birinci ihtiyacı Yekta'da bulduğu güven, ikinci ihtiyacı ise Erhan'da bulduğu huzurdur. Erhan'la ilişkisinin cinsel arzuya dayandığı düşünülürse, burada huzurun, cinsel arzularını tatminden kaynaklanan bir dinginlik, bir tamamlanmışlık duygusu anlamında kullanıldığı anlaşılır. Güven ise büyük olasılıkla evlilikle ilgili geleneklerin kocaya yüklediği sorumlulukları Yekta'nın yüklenmesi ile ilgilidir.

Ancak, "ikiye bölünen" yalnızca Adile değildir. Bir bakıma Yekta da ikiye bölünmüştür. Çünkü aldatıldığında, Akçaburgaz'daki yalnızlığını özlediğini fark eder. Eğer ortada bir suç varsa, suçlu Adile değil, büyük kenttir:

> Yalnızlığım sığmadı kente
> Çünkü dağlara alışıktı bana alışıktı
> Birden evlere sokaklara çarptı
> Büzüldü çirkinleşti kıvrıldı
> Çünkü kentlerin yalnızlığı korkaktır
> **Akçaburgaz'da mutluydum** onunla
> Hoşnuttum ondan

Sığlarda balık yavruları gibi kuşkusuz

Bir oraya bir buraya bir ormana

Bunaldıkça bozgunsuz avuntularım vardı. (Vurgu benim)

Küçük, büyük kalabalıkların olmadığı (kırsal) bir yerde yaşayan bir insan, "sığlardaki balık yavruları gibi" masumdur[35]; oysa kent yaşamı insanı kirletmektedir. Bunun nedeni, küçük (ve kırsal) yerlerde insanın doğal dürtülerinin tatmin olmayışını telafi edecek kaçış alanları, avuntular bulunmasıdır. Buradaki "avuntu" ormana vb. bir yerlere gitmek, doğayla iç içe olabilmektir. Oysa kentte böyle bir şey söz konusu olamaz.

Burada, Adile'nin ve Yekta'nın "aldatma" karşısındaki konumlarına ilişkin önemli bir soru gündeme geliyor. Neden kadın (Adile) cinselliğini bir meşruiyete dayandırmamak ve özgürce yaşamak konusundaki tavrını ortaya koymakta erkekten (Yekta) daha cesur olabiliyor? Yekta, Gülbeyaz'la birlikte olduğunda utanç duyarken, kendini zina işlemiş biri olarak kirlenmiş hissederken, neden Adile kocasını aldatmaktan dolayı böyle bir utanç duymaz? Biz, bu farklılığın üzerinde derinlemesine durmayacağız. Ancak bu durumun meşruiyet sistemlerinin erkek egemen ahlâkına dayanması ile ilgili olduğunu düşünüyoruz. Ayrıca, konuyla ilgilenen araştırmacılara faydası olacağını umarak, buradaki kadın imgesinin de anaç kadın, kötü kadın vb. kadın arketiplerine[36] uymadığını da belirtelim. Bu bakımdan

[35] Burada "kuşkusuz" olmak, her şeyi sunulduğu şekliyle kabul etmek, sorgulamamaktır. Oysa "suç" sorgulamak ve karşı çıkmakla belirir.

[36] **Arketip:** İlkörnek. Carl Gustav Jung "On the relation of analytical psychology to poetic art" başlıklı makalesinde, belirli edebiyat yapıtlarının, insanın bilinçdışındaki "başlangıçta varolan imgeler"le, bir başka deyişle arketiplerle ilişkiye geçmeyi sağlayan göstergeler taşıdıklarını söyler. Jung, arketipleri, benzer tipteki sayısız deneyimin psişik kalıntısı", yani kişinin kendisine değil, atalarına ait olan ve sonuçları beynin yapısı aracılığı ile miras kalan (kalıtsallaşan), kişisel deneyimin *a priori* belirleyicileri olarak tanımlar. Jung psikolojisinde önemli bir yeri olan arketip kavramı, öncesi olmayan (ya da bilinmeyen) kolektif imge olarak tanımlanabilir.

Adile diğer kadınlardan farklıdır. Geleneksel ahlak kalıplarının dışına taşmıştır. Bunu söylemekten kastımız, diğer kadınların geleneksel ahlak kalıplarının dışına çıkmadıkları değil, bu kalıplar içindeki rollerini görünüşte sürdürdükleri, hiç değilse sürdürüyormuş gibi davrandıklarıdır. Nitekim diğer kadınlar da aldatma ilişkisi içinde bulunmuşlardır; fakat Adile'nin durumu karşısında ahlakçı kesilirler.

Yekta, Adile ve Erhan arasındaki ilişkiyle ilgili bu öyküyle ilgili gözlemlerimizi kısaca şöyle özetleyebiliriz: Bu öyküde, 1. Tiyatro yazınının olanaklarından (dramatik yöntem, diyalog ekonomisi vb.) yararlanılmıştır. 2. İnsanın mutluluğu cinselliğini dinin, geleneksel ahlâkın, törenin ya da devletin meşrulaştırdığı evlilik kurumuna değil, cinsel arzularının yönelimine göre yaşamasına dayandırılmıştır. 3. Bu biçimde yaşanan cinselliğin kişilerce kınanması, kişilerin yasakları çiğneyecek cesaret bulamamalarıyla ve bu cesareti gösterenlere haset etmeleriyle ilişkilendirilmiştir. 4. Cinselliğin herhangi bir meşruiyete bağlı olmaması gerektiği düşüncesi, meşruiyete bağlı bir cinsel yaşamın doğal olmadığına, doğanın düzenine ters düştüğüne bağlanmıştır. 5. Doğaya ters düşen bu düzene erkeğin kadından daha fazla uyum sağladığı gözlemlenmiştir. 6. İnsanın farklı ihtiyaçlarını farklı ilişkiler içinde giderebileceği vurgulanmıştır. 7. Farklı ihtiyaçların farklı ilişkiler içinde giderilmesi gerekliliğini kent yaşamının doğurduğu, doğayla iç içe yaşam süren bir insanın, tatmin edilmeyen ihtiyaçlarını telafi etmek konusunda daha şanslı olduğu iddiası öne çıkartılmıştır.

Örneğin, erkeklerin bilinçdışında, öncesi olmayan bir "kadın" imgesi vardır. Jung'a göre erkekler, kadının doğasını bu kolektif imge aracılığı ile kavrarlar. Ancak erkeklerin bu imge aracılığı ile kavradıkları bir kadın birey değil, genel olarak kadındır. Başka bir deyişle, bu imge bir arketiptir; yani erkeğin kadınla yüzyıllardır süregelen deneyiminin bir anlatımıdır. Bu nedenle, birçok kadın en azından dış görünüş olarak bu imgeye uysa da, bu imge hiçbir bakımdan belirli bir kadının gerçek karakterini temsil etmez. Kaynaklar: Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination.* London: Oxford University Press, 1971. Fordham, Frieda. *Jung Psikolojisinin Ana Hatları.* Çev. Aslan Yalçıner. İstanbul: Say Yayınları, 2001.

4. Dördüncü Öykü: Yekta ile Davut[37]

Bu altbölümde Yekta ile Hz. Davut arasındaki ilişkinin dinamikleri metinsel geçişlilikler göz önünde bulundurularak incelenecektir. Amacımız *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın ana karakteri olan Yekta'nın uygarlık-doğa karşıtlığı çerçevesinde kendini nasıl konumlandırdığını göstermektir. Bu altbölümdeki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

"Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur" adlı şiirin anlatıcısı Yekta'dır ve bu şiir Yekta'nın aynı zamanda müzisyen ve şair olan peygamber Hz. Davut ile ilişkisi üzerine kuruludur:

Karşımızda binler mumluk bir lâmba yanıyor
N'apalım akşamdır. Uydurulmuş yıldızların çöreklendiği
Elini elime alıp Davut'la mızıka dinlediğimiz
Benim kenarından bir ucunu kaldırıp baktığım –
sonra ürküp birden indirdiğim

Biz küçük adamlarız. Davut'la ben. Şiirler okuruz.
Âşık olmuşluğumuz vardır. Sapıtmışlara
peygamber olduğumuz
Yoklukların sonuna vardığımız kapkara masmavi gözlerle
Bilmişliğimiz yoktur. Bağışlayıp inandılar. Hamd ederiz
Gelip dikilen bu ucuz akşamla yeni bir hüzne

[37]Burada yer alan, Yekta ile Davut'a ilişkin yorumlar, tezdeki diğer yorumlara kıyasla çok daha spekülatif olacaktır. Bunun nedeni, Davut'a ilişkin göndermelerin belirli bir yorumu bütün yönleriyle destekleyebilecek sayı ve nitelikte olmayışıdır. Ancak bu spekülatif yorumların daha sonra Turgut Uyar'ın şiirleri hakkında çalışma yapacak kişilere fayda sağlayacağı umudu ile Yekta ve Davut ile ilgili bu altbölümü yazmaya karar verdik.

başlıyoruz.

Ama Davut yok. Yalan söyledim. Davut ölmüş.

Kaldırıp gömmüşler mi? Bilemiyorum.

Yakıp savurmuşlar mı? Bilemiyorum.

O kalabalıkların toptan günahkâr olduğu yahut

bağışlandığı

Akımsı kalın kumaşların kanlanıp kumlara belendiği

O kıvırcık sakallar ve kargılar döneminde

O bakırlar döneminde

O hep birden sayılmanın erinci döneminde

Parçalayıp dağıtmışlar mı? Bilemiyorum.

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

Elimi elime alıp mızıka dinliyorum

Yeni bir hüzne başlıyorum.

Bu gidişe ben, tekbaşıma ayak uyduramadım

Pencerelerde bir elleri öbür kulaklarında kıvıl

kıvıl böcek kurtları yavruları

Karanlık bir yelkenden hızla boşalan kıllı tükenmez rüzgâr

Şehirler. Yolları boyunca dükkânlar açtık,

mostralar düzdük

Bilimleri sürdük getirdik çılgın ateş yalnızlığımızdan

O bizi dövüp sövemiyen acemi, haydi yufka

yürekli Tanrılar katına

Kaldım. Durmadan Davut'u büyütüp öldürdüm.

Başka üç kişi daha öldürdüm.

Sonunda durdum sana başladım.

Sana başladım. Akşam mıydı?

Gelip gelip gidiyordu **havuzların balıklı boşluğu**[38]

Heykellerin ayıpsız çıplaklığı

Davutsuzduk. Umutsuzduk. Umutsuz kalmak iyiydi.

İyiydi, dinlendiriyordu. Dönendiriyordu.

Kara kara kuyulara kapandık. **Korktuk**. Çıkmadık.

Bu benim gerçeğim. Durmayıp şarkı söylemek.

Durmayıp yalnız kalıyorum. Ufacık, yeşilli adalarda.

Yalnız kalmaya savaşıyorum. Kadınlarla. Erkeklerle.

Çocuklarla.

Tarihlerle, Bilimlerle, Kalabalıkla savaşıyorum.

Büyük tapınaklar kuruyorum. Kara taştan. Kalın

arabalar koşuyorum

Kendim girip tek başıma tapınıyorum. Yaralarımı sarıyorum.

Birden bir yerden o ışık. Bir yerden o ses.

[38] Burada bir ihtimal "Balıklı Göl"e ve Hz. İbrahim'e gönderme yapılmaktadır. Bilindiği gibi Balıklı Göl (havuz), iki kısımdan meydana gelir. Hz. İbrahim, devrin hükümdârı Nemrut ve halkının taptığı putlarla mücadele eder ve onları kırıp parçalayarak tek tanrı fikrini savunur. Bunun üzerine Nemrut tarafından bugünkü Şanlıurfa Kalesi'nden ateşe atılır. Allah'ın müdahalesiyle ateş suya, odunlar balığa dönüşür. Hz. İbrahim'in düştüğü yere "Halil-ür Rahman Gölü" denilir. Nemrut'un evlatlığı Zeliha da, Hz. İbrahim'e âşıktır. Önce Nemrut'a Hz. İbrahim'i affetmesi için yalvarır. Hz. İbrahim'in ateşe düştüğünü görünce de kendini ateşe atar. Zeliha'nın düştüğü yere de "Ayn-ı Zeliha Gölü" denir. Bu dizede havuzun boş olduğunun söylenmesi, bizce aşkın (ve her şeyin) geçiciliğinin vurgulanması içindir. Aşkın geçiciliğinin Yekta için önemini bu altbölümün sonunda ele alacağız.

Artık sana attığım temeller tutmuyor.

Çünkü sen hiç yoksun. Hiç olmadın. (Vurgu benim)

Bu ilişki, fantezi düzeyinde bir ilişkidir. Bu bakımdan, Yekta'nın buraya kadar işlenen ilişkilerinden ayrılır.

Şiirde anılan Davut'un Hz. Davut olduğu, Yekta'nın *Kur'an*'a gönderme yaptığı "sapıtmışlara peygamber olduğumuz" sözlerinden anlaşılır. "O kalabalıkların toptan günahkâr olduğu yahut/ bağışlandığı/ Akımsı kalın kumaşların kanlanıp kumlara belendiği/ O kıvırcık sakallar ve kargılar döneminde" sözleri de Davut'un Hz. Davut olduğu görüşünü destekler; çünkü kalabalıkların (kavimlerin) toptan günahkâr oldukları dönemler, kutsal kitaplara göre, peygamberlerin gönderildikleri dönemlerdir. Peygamberler de zaten "sapıtmış" halkları uyarmaları, onlara doğru yolu göstermeleri, onları bu yola çağırmaları için gönderilmişlerdir.

Eğer Davut'un Hz. Davut olduğu yönündeki yorumumuz doğruysa, ona adı aracılığıyla yapılan göndermenin *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan Akçaburgazlı Yekta ile ilgili şiirler çerçevesinde bir işlevi olması gerekir. Akçaburgazlı Yekta ile doğrudan ilgili şiirlerde geleneksel ahlâkın ve evlilik kurumunun nasıl sorgulandığını buraya kadar ele aldık. Hz. Davut'un yaşam öyküsünde aile kurumu ile ilgili önemli bir bölüm vardır. Bu bölümdeki öykü Hz. Davut'un sadık bir dostunun eşiyle ilişkisi ile ilgilidir. Öykü, *Kutsal Kitap*, 2. Samuel, Bap 11'de yer alır.

Davut kral evinin damı üzerinde gezinirken bir kadın görür. Onun kim olduğunu soruşturur ve Hitti Uriya'nın karısı Bat-şeba olduğunu öğrenir. Kadını ulakları aracılığıyla yanına getirtir ve onunla yatar. Daha sonra Bat-şeba evine döner ve bir süre sonra Davut'a hamile olduğunu bildirir. Bunun üzerine Davut, Hitti

Uriya'yı yanına çağırır ve ona sürmekte olan savaşla ilgili sual eder. Davut, konuşmalarından sonra evine dönüp karısı Bat-şeba ile birlikte olmaktansa kral evinin kapısının önünde yatmasından kendisine ne kadar sadık olduğu anlaşılan Hitti Uriya'yı savaşa gönderir. Gönderirken yanına Yoab'a teslim edilmek üzere bir mektup verir. Mektupta "Uriya'yı şiddetli cenkte ön diziye koyun ve onun yanından çekilin ki vurulsun da ölsün" yazmaktadır. Yoab, Davut'un isteğini yerine getirir ve Hitti Uriya savaşta ölür. Davut da Bat-şeba'yı kendisine karı olarak alır (322-23).

Akçaburgazlı Yekta ile ilgili şiirlerde anlatılan öykülerde evlilik kurumu ve geleneksel ahlâkın aldatma/aldatılma ekseninde ele alındığına bakılırsa, Bap 12'de Hitti Uriya'ya yaptıkları yüzünden Tanrı tarafından cezalandırıldığı anlatılan Davut'un, cezalandırılmış olmasına rağmen, bir peygamber olarak böylesi bir suç işlemiş olması, Yekta'nın söylemine hizmet eder. Çünkü ona göre uygar bir kurum olan evlilik kurumu ve bu kurum etrafında örülen geleneksel ahlâk anlayışının, törelerin, yasaların vb. bireye dayattığı kurallar doğaya aykırıdır. Öyle ki, bu kurallara bir peygamber olan Davut bile uyamamıştır. Yekta kendisini Hz. Davut ile özdeşleştirir.

Davut'un kurallara uyamayıp cinsel arzusuna yenik düşmesi, onun dünyayı istediği gibi kılmak isteyen, ama kendisi, yani doğası yüzünden istediği gibi kılamayan "tel cambazı"[39] ve onun dolayımında *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın ana karakteri olan Yekta ile benzer kılar. Nitekim Davut, İsrail devletinin gerçek kurucusu sıfatıyla, tıpkı tel cambazı gibi bir "dünyayı istediği gibi kılmak isteyen"dir. Bir "uygarlık üreticisi" olarak anılabilecek kural koyucu peygamber Hz. Davut, cinsel arzularına yenik düşmüş ve karısını elde etmek için sadık bir kulunu ve dostunu ölüme göndermiş, hatta ölümünü özellikle hazırlamıştır.

[39] Tel cambazıyla ilgili şiirleri daha sonra ele alacağız.

Nitekim "Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur"da yer alan şu dizeler Davut'un ve Yekta'nın uygarlık üreticisi yönleri ile ilgilidir:

> Şehirler. Yolları boyunca dükkânlar açtık,
> mostralar düzdük
> Bilimleri sürdük getirdik çılgın ateş yalnızlığımızdan
> O bizi dövüp sövemiyen acemi, haydi yufka
> yürekli Tanrılar katına.

Bununla birlikte, Yekta "Tarihlerle, Bilimlerle, Kalabalıkla savaşıyorum" sözleriyle, Davut'un uygarlık üreticisi yönünü değil, doğal yönünü olumladığını sezdiriyor olabilir. Bu yorum doğruysa, Yekta, Davut'un Bat-şeba ile ilişkisini olumsuzlamıyor demektir. Bu yorum, Akçaburgazlı Yekta ile doğrudan ilgili diğer şiirlere ilişkin incelemelerle tutarlılık gösterir[40].

Ayrıca, "Bilimleri sürdük getirdik çılgın ateş yalnızlığımızdan" dizesi, "ateş"in geleneksel olarak yaşamı, ölümü, uygarlığı, cehennemi, insanlarla tanrılar arasındaki benzerliği ve arınmayı simgelediği göz önüne alınarak, ve "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil" de yer alan ve daha önce alıntıladığımız "Sıkıldık mı hep böyle bir şeyler yapmak gereğini duyarız yahut o boşluk duygusuna kapılınca, Nâsıra'lı İsa'yı peygamber eden budur, güneş altında yalnız kalınca böyle korktu, peygamberliği işte bu yüzden" cümleleriyle ilişkilendirilerek okunduğunda, bilimin tanrısal bir yalnızlıktan kaçmak için üretilmiş bir din olduğu ve tıpkı din gibi, insana

[40] Kitapta iki öykü parçası daha vardır. İki öykünün anlatıcısı da Yekta'dır. Birinde Yaylabölüklü Emin'in kendisini aldattığı eşini ve onun sevgilisini öldürdüğü anlatılır. Diğerinde ise Yekta'nın bir cinayet işlemesi ve daha sonra bir polisle konuşması ya da bir cinayet düşü kurması anlatılır. Yekta'nın cinayeti işleyip işlemediği belirsiz kalır; okurun yorumuna bırakılır.

mutluluk değil, mutsuzluk getirdiği yönünde yoruma varılır. Elbette bu yorum, Yekta'nın din karşısında aldığı tavrın, bilim karşısında aldığı tavırla paralel olduğu düşüncesini de doğuracaktır.

Şimdi, alıntıda vurgulanan kısımları yorumlayalım. Biz, Davut'un Yekta'nın yanında sürekli ölmesinden, onun Yekta'da hep yeniden dirildiğini, Yekta'nın kendini Davut ile özdeşleştirdiğini anlıyoruz[41]. Tanrıların onları, yani Yekta ile Hz. Davut'u dövüp sövemeyişleri, işledikleri suçun yaratılışlarına uygun olması ile ilgilidir. Bu bağlantıyı, Adile'nin Erhan'la cinsel ilişkisini betimlerken söyledikleri sayesinde kuruyoruz:

> Tanrıların önünde onların yaradılışındaki isteğe uygun bir deniz boşaltır gibi, uçuca eklediğiniz sönük bıkkın gizli kapaklı geceleri karanlık lâmbalardan kurtarmak, öbür evleri öbür suları öbür her şeyleri: ıslak omuzları ıslanmış saçları deniz güneşlerinde kuruturcasına yanarak soluyarak ama gene tadla yaradılışın o güzel gereğine uymak.

Cinsel arzulara yenilmek yaratılışın gereğine uymak anlamına geldiğine göre, bu bir suçsa, suçlu "Tanrılar"dır. Nitekim "Tanrılar" insanı çıplak yaratmışlardır; bu nedenle de insanın çıplaklığı ayıp değildir. Oysa "Heykellerin ayıpsız çıplaklığı" dizesiyle gönderme yapılan Michelangelo'nun Hz. Davut heykelinin (bir kopyasının), 1995'te, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın yayımlanmasından 46 yıl sonra, Floransa'dan Kudüs'e armağan olarak gönderildiğinde şehir konseyi

[41] Bir sonraki altbölümde ele alınacağı üzere, Yekta aslında tüm insanları Hz. Davut'la özdeşleştirmektedir.

tarafından çıplaklığı nedeniyle reddedilmesi[42], Turgut Uyar'ı haklı çıkartan, insan yapısı düzenin yaratılışla, yani doğallıkla çatıştığına, onu reddettiğine ilişkin bir göstergedir:



Resim 1: Davut, 1504, Akademi Galerisi, Floransa, İtalya

Bu yüzden de insanın yarattığı düzen, genel olarak, bireyin dürtülerinden uzaklaştığı, dolayısıyla da Hz. Davut'suz kaldığı bir düzendir. Burada "umut" sözcüğü, yalnızca Davut ismiyle birlikte iç uyak yaratması için kullanılmamıştır. Yaratılışına ters düşen, dürtülerini baskı altına alan bir düzen içinde insan umutsuzdur; korku içindedir. Ama düzene uyduğu sürece "umutsuzluk" bile iyidir; çünkü "dinlendiren" ve "dönendiren" bir devinimsizliğin huzurunu içinde taşır.

Öte yandan, cinsel arzularıyla hareket etmesi de onu düzenin zorladığı bir yalnızlığa götürür. Burada yalnızlıkla, cinsel yalnızlığı kast ediyoruz. "Kan Uyku" adlı şiirde yer alan şu dizeler, yalnızlıkla (ve kanla) cinsellik arasındaki mecazî

[42] Breger, Marshall J. "Religion and Politics in Jerusalem". *Journal of International Affairs* 50:1 (1996): 90-118. Biz bilgiye, bu makalenin elektronik ortamda yayımlandığı şu adresten ulaştık: http://www.questia.com/PM.qst?a=o&se=gglsc&d=5000396953. 01.05.2006.

ilişkiyi gösteriyor: "Bir korkuyorum yalnız kalmaktan bir korkuyorum/ Gündüzleri delice çalışıyorum geceleri kadınlarla/ Yatıyorum." Düzenin zorlamalarının ve ona karşı çıkmanın insanı aynı yere çıkarması nasıl olur? Bu sorunun yanıtı "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"in 3. dipnotundadır:

> Bilinir hikâyedir bu işin sonunda alışkanlığa varması, bir sürü yıkımlar bıraktıktan sonra kıvrılıp yalayan saran gemici düğümleri gibi pek, o yangın sonuna doğru ısıtır bile olamıyor değerini bulamadıkça. Sonra onarmak **tapınaklar kurmak** ya da küreyip yeni baştan girişmek gerekiyor. Bu düşünce insana göre değil o yıkım yıkım sarsıntılardan deneye deneye süzülmüş ağır tıkanık ağrılı acılı – artık durulmasını ister– insana göre değil ama demesi kolay, en iyisi pişmanlıkları taşımak o yanıklığı ateş ateş taşıyıp sürümek, ama her yerde aldanmaya başlamanın aldanmayı istemenin yolu-nu buluyoruz.(Vurgu benim)

Cinsel arzuyla kurulan bir ilişki de nihayetinde alışkanlığa dönüşmektedir: Aşk geçicidir. Bu durumda insanın önünde iki seçenek kalır: Bununla yaşamayı öğrenecektir, yani yalnızlığına tapınak kuracaktır ya da yeniden cinsel arzularının peşine düşecektir. Bununla yaşamak insana göre değildir; onun yaratılışına uymaz. Fakat bir yerde insanın dinmesi, dinlenmesi, dönenmesi gerekmektedir[43].

Özetle, Yekta her türlü kuralın insanı baskıladığını ve mutsuz ettiğini düşünür. İnsanın dürtüleriyle yaşarsa mutlu olacağına inanır. Ancak dürtüleriyle yaşamanın da mutlu olmak için yeterli olmadığının farkındadır. Bu yüzden de bir yerde durulması ve düzene teslim olması gerektiği sonucuna varır.

[43] İlişkiler arasındaki paralellikler için ayrıca bkz. Ek 2.

5. İki Yan Öykü: Yaylabölüklü Emin ve Sokaktaki Cinayet[44]

Bir önceki altbölümün bir dipnotunda *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda iki öykü parçası daha olduğuna değinmiştik. Her iki öykünün anlatıcısı da Yekta'dır. Biri, Yekta'nın Adile'nin kendisini aldattığını öğrenmesinden hemen sonra anlattığı, Yaylabölüklü Emin'in kendisini aldatan karısını ve onun sevgilisini öldürdüğü öyküdür. Diğerinde ise Yekta'nın bir cinayet işlemesi ve daha sonra bir polisle konuşması ya da bir cinayet düşü kurması anlatılır. Yekta'nın cinayeti işleyip işlemediği belirsiz kalır; okurun yorumuna bırakılır. Bu altbölümde bu iki öykü ele alınacaktır. Amacımız bu iki öyküyü kabaca analiz etmek ve bu öykülerin anlaması zor, okura yorum hakkı tanıyacak biçimde kurulduğunu göstermektir. Yorumun okura bırakılması modern edebiyat yapıtlarında görülen bir özellik olduğundan, bu bölümdeki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

Yekta, "Toprak Çömlek Hikâyesi"nin "Kandan Uzakta" başlıklı bölümünde karısı tarafından aldatılan Yaylabölüklü Emin'in öyküsünü anlatır. Yaylabölüklü Emin, karısının kendisini aldattığını öğrendiğinde bir tabanca satın alır:

> Bu duyduğum onun sesiydi[45]. Coşkun söylüyordu. Bir kırgınlık yok değil içimde. Buluyorum nedenini. En çok sevilen olmamak. O

[44] Birinci öykü, Yekta, Adile ve Erhan ile ilgili öyküye, ikinci öykü ise Yekta ve Hz. Davut ile ilgili öyküye bağlanır.

[45] Yekta burada bildiklerini duyarak öğrendiğini "belgeleme" tekniği ile vurguluyor. Belgeleme, anlatıcının gerçeklik duygusunu sağlamak için belgelere başvurmasıdır. Örneğin Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek*'inin anlatıcısı gerçeklik duygusunu sağlamak için roman kişilerinden biri olan Ayşe'nin mektuplarını kullanır. Mektuplar, aynı zamanda romanın başkahramanı olan anlatıcının içinde bulunmadığı olayları aktarmasına olanak tanırlar. Anlatıcı kendisinin bulunmadığı yerlerde olanları ya mektupla ya da diğer bir roman kişisi olan İhsan'ın anlattıkları aracılığı ile öğrenir. Anlatıcı, böylece, bulunmadığı yerlerde olanları bilişini mantıksal bakımdan meşrulaştırmış olur. Yekta, belgelemeye başvurarak, metindeki gerçekçiliği sağlamış oluyor. Ian Watt'a göre bir yapıtın gerçekçiliği sunduğu yaşam biçimiyle değil, sunuş tarzı ile ilgilidir. Watt'a göre biçimsel gerçekliğin önemli bir ölçütü neden-sonuç ilişkileri, bir diğer deyişle, **işlevsel**

> adam da bu yüzden satın almıştı tabancayı. Önce deniz kenarında düşündü. Uzun uzun düşündü. Bizim Akçaburgaz dolaylarından Yaylabölüklü. Dört çocuklu aşlıkçı. Kuru yiyecek alıp satardı anası babası yoktu otuzbeşlerinde.

Emin ile karısının dört çocukları vardır. Çocuklu bir aile olmaları —Yekta'nın çocukluluğu aileyi kutsamak için bir neden saydığını daha önce söylemiştik— Emin'i karısının kendisine dönebileceği konusunda umutlandırmaktadır. Ama cinsel yaşamlarının ne kadar kötü olduğu aklına gelince umudunu yitirir:

> Aklına birden dört çocukluluğu geliyordu. Gizli bir umut gibi. Buz kayalarda baston sapı gibi. Birden bir avuntu denizi kuşatıveriyordu bunalmış yüreğini. Kendisinin kıyıldığı geceler kıyıldığı yataklar gelince ama o boşalmış avucu görüveriyordu hep.

Emin'in aklına aldatan kadının ölümle cezalandırıldığı töreler gelir. Çocukluğunda dinlediği haydut hikâyelerinde adamların kadınları nasıl öldürdüklerini hatırlar. Sonra silahı alıp karısıyla sevgilisinin birlikte olduğu eve yönelir. Pencereden içeri bakar ve ikisini yatakta görür:

---

gerekçelendirmelerdir. Kaynak: Watt, Ian ve Roland Barthes. *Roman ve Gerçeklik Etkisi*. Çev. Mehmet Sert. İstanbul: Donkişot Yay., 2002. Boris Tomaşevski'ye göre ise okuru anlatılanın gerçekliğine inandırmak için yapılan, gerçeklik etkisi uyandıran gerekçelendirmeler "gerçekçi gerekçelendirme"lerdir. Örneğin, bir anlatıcının, yapıtın sonunda, anlattıklarını tesadüfen bulduğu bir günlükten aldığını söylemesi, gerçekçi bir gerekçelendirmedir. Yekta'nın duyarak öğrendiğini vurgulamasında da gerçekçi gerekçelendirme vardır. Kaynak: Tomaşevski, Boris. "Tema Örgüsü". Tzvetan Todorov, der. *Yazın Kuramı*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 247-87.

> Bir türlü bağlıyamıyordu demin kendini. Şimdi de bağlıyamıyordu ama bağlamak isteğini duymuyordu artık. Küçüklüğünde haydutlar biliyordu. Ormanlarda ateş yakarlardı, öldürdükleri kadınlarla avunurlardı. Ya kendileri ya başka hiç kimse. Nasıl olacağını bilmiyordu. Avunmada karar kıldı. Silâhını istekle doldurdu. Karısına gider gibi. Pencereden baktı. O oradaydı kadını oradaydı yatakları oradaydı.
>
> Sonra yatakta kan gördü.

"Kan" fizyolojik sıvıya gönderme yapar; yatakta kan olması, Emin'in karısını veya karısını ve sevgilisini öldürmesi ile ilgilidir.

Yekta, Yaylabölüklü Emin'in öyküsünü anlattıktan sonra, Emin'in yaptıklarını ve dolayısıyla da töreyi olumsuzlar ve "kan"ın kendisini avutmayacağını söyler:

> Ama niye anıyorum şimdi bunları. Şimdi bunların ne gereği var. Ben Yaylabölüklü müyüm. Kan beni avutur mu sanki. Ne avutur ki beni. Kendimden başka.

Adile'nin yaptığı, insan yaratılışına uygun bir şey olduğuna göre, kendi avuntusunu bulmak Yekta'nın kendi sorumluluğudur. Bizce, "Ne avutur ki beni./ Kendimden başka" sözleri, Yekta'nın Hz. Davut'la ilişkisinin anlatıldığı öyküde beliren "yeni Yekta"nın habercisidir.

İkinci öykü, "Ölümlü Yaşamaya Her Günkü Çağrı" adlı şiirde yer alır. Bu öykü de Hz. Davut'la ilgili öykü gibi fantezi düzleminde geçer. Anlatıcının öyküyü anlattığı kısımlar normal, polisle konuştuğu kısımlar ise eğik harflerle yazılmıştır.

Bir adam sokağın ortasında kanlar içinde yatmaktadır. Adamı anlatıcı vurmuştur; polis gelip onu bulduğunda duvara yaslanmış sigara içmektedir:

> Halbuki birçok şey söylenebilirdi. Yadsınırdı örneğin. Ben vurmadım denirdi. Yalvarırdı, kaçardı hiç değilse insan. Türkü bile çağırabilirdi. Herif sokağın ortasında yatıyordu. Kan içinde yatıyordu. Tıpkı ölmüş gibi. Belki de ölmüştü. Öldüyse eğer, sinemalara gidemiyecekti. Sıkıldı mı oturup ağlayamıyacaktı. Saçları kandan yapış yapıştı. Hem geceydi hem karanlıktı. Bir direkte bir lâmba yanıyordu. Bildiğimiz lâmbalardan. Bir de bulut. Halbuki birçok şey söylenebilirdi. Polis dirseğimi sıktı. Ama hiç acımadı. Artık rahattım. Ayaklarım yerdeydi. Elle tutulurdu yaşadığım. Bir korkuyordum, bir korkuyordum. Titremek geliyordu içimden. Üstelik korkmaktan hoşlanıyordum. Birşeyler özlüyordum korktuğum zaman. Muz gibi, tüylü tüylü şeftali gibi, sıcacık kadın gibi. Ama değildi, bunlar değildi. Neydi bilmiyorum. En iyisi bir duvara yaslanıp sigara içmekti. Polis dirseğimi sıktı. Birçok şey söylenebilirdi. Denebilirdi ki, herifin parası vardı benim yoktu, karıma sulanıyordu namussuz, anama avradıma sövdü durup dururken, senin geçmişini... dedi. Ama ben tuttum ne dedim oysa.

Cinayeti işleyen anlatıcı polise kabul edilebilir gerekçeler sunmaz. Öldürdüğü kişiye "Merhaba" dediğini, yüzüne bakınca da onu vurduğunu söyler. Sarhoş olsa ya da ağlayıp rahatlamış olsa adamı vurmayacaktır:

Herif düpedüz beni aldattı
Yalnız beni mi ya hepimizi
Ense tıraşı uzamıştı inandım
[…]
Merhaba dedim yüzüme baktı
Çektim herifi vurdum.

Halbuki sarhoş olsaydım vurmazdım
Adamakıllı ağlasaydım yahut
Mavi tulumbalar gibi
Bir ışık boydan boya yolu donattı
Ortada ben yoktum şaşırdım
Paltosu eskiydi sevindim
Merhaba dedim yüzüme baktı
Cebinde gazeteleri vardı
Çektim herifi bir daha vurdum. (Vurgu benim)

Alıntıda koyu harflerle vurgulanan kısım, bize göre vurulan kişiyle onu vuran kişinin aynı kişi olduğuna, yani söz konusu olayın bir cinayet değil, bir intihar olduğuna ilişkin bir göstergedir. Nitekim anlatıcı polise, ölmekte olan bir insan gibi, yaşamın ne kadar güzel olduğuna ilişkin birkaç söz söylemiştir:

Adamın kanı aktı şaşırdım

Dünya öyle güzel ki

Sevişmek var ölmek var

İç çekmeleri var şaraplarla

Bir kadının oh demesi var içinden

Koptuğu yerden başlamak

Yaşamak için herşey

Merhaba dedim yüzüme baktı

Çektim herifi vurdum.

Üstelik, sokakta aslında polis ve anlatıcı dışında bir başkası da yoktur. Polis, anlatıcının adamı vurduğuna ilişkin ifadesini güvenilir bulmaz; çünkü ortada bir ceset yoktur:

> Aslında bir ben vardım sokakta bir de polis. Beni yeni olmuştum. Önce yoktum elbet. Bir de sokak lâmbası ile o bulut. Bir de vurduğum o adam vardı. Tamam bir de ağustos gecesi. Elbette geceydi ne sandınız. Gündüz adam vurmak için sebep yok zaten. Polis benim savunmamı yeter buldu belki. Ama ille tanık gerekiyordu. Öyle dedi polis. Tanık olmadan olmaz dedi. Doğruydu ya. Tanık olmadan olmaz, tanık olmadan kimse ne yaşar ne ölebilir, ne sarhoş olabilir, ne âşık olabilir, ne yankesici olabilir. Bakındım. Sokak lâmbasını gördüm, gösterdim, bulutu gördüm gösterdim. Hem başka kimseciklere inanamazdım. Zaten kimse de yoktu. O sokak

lâmbasının dedikleri bir bir hatırımda. Işığı da. Gidip birgün hatırını soracağım.

Bu durumda, anlatıcının ölümünün simgesel bir ölüm olduğu ortaya çıkar. "Ben yeni olmuştum" sözleri de bu yorumu destekler. Anlaşılan o ki anlatıcı simgesel olarak ölmüş ve yeniden doğmuştur. Anlatıcının "*Bu adamın (benim yani) aklında dumanı tüten çorbalar vardı*" sözleri de anlatıcı ile ölen adamın aynı kişi oldukları görüşünün doğruluğunu gösterir.

Burada kısa bir parantez açıp, Faliha ile Rüksan'ın Adile ile ilgili konuşmalarına dönmek istiyoruz. Yukarıdaki alıntıda yer alan tanıklık meselesi, bize göre Faliha ile Rüksan'ın konuşmalarıyla bağlantılıdır. Mutsuzluklarını, mutluluklarını haykıramayışlarına bağladıklarını söylemiştik. Burada tanık olmadan hiçbir şeyin gerçekten yaşanmış sayılamayacağının söylenmesi de aynı bakış açısı ile ilgilidir.

Konumuza dönersek, daha sonra, sokak lambası da polise ifade verir. Bu, öykünün fantezi düzleminde olduğuna ilişkin yorumumuzun doğruluğunun bir göstergesidir:

Üç beş kişi hatırlıyordu biri kendisi
Kendi elini üç defa öptü başına götürdü
Saçlarını düzeltti kravatının düğümünü çekti
Sislerin kötümser kokusunu ben bile duyuyordum
Sokaklar meydanlar tüm boş tüm zehir kalabalıkta
Gümüş bukağılar vurulmuş bir beygir ikide bir uykusunu bölüyor

Bir bağırsa sesi bütün sokaklara yeter biliyorum

Beni bu işe katmayın

Ben durur şuracıkta geleni geçeni aydınlatırım

Gece böceklerini büyütür gönenirim

Bu işi sevgiyle öptüm başıma kodum

Polis lambayı dinledikten sonra, ondan işin iç yüzünü anlatmasını ister; ama lamba bu konuda bir şey söylemez. Bunun üzerine anlatıcı bir "türkü" söylemeye başlar. "Türkü" insanın ben-merkezciliğiyle ilgili bir taşlama niteliğindedir:

> Bunları bırak dedi, polis. İşin içyüzünü anlat biliyorsan. Sokak lâmbası tıkandı baktım. Dokunsalar ağlayacaktı. Benim dedi, tıpkı böyle dedi, kendimden konuşturulmayan yerlerde sözüm yok. Bütün diyeceğim bu kadar. Ama yok yok bir türküm daha var onu da söylemek istiyorum. Sen bırakmasan da söyliyeceğim zaten.

R a h a t A y r ı k l a r İ ç i n G i r i ş

Sosisli sandviçlerin en seçmesi sizin için

Hardallar ve denizaşırı bitkileri

Gönlünüze göre aygın baygın ezgiler

İnanmışlığınız, sevinmişliğiniz, uygunluğunuz

Bir adamın bakışı size

Bir kadının kalçalarını oynatması size

Gök mavi oldumuydu sizin içindir

Aşkolsun size

Sizden utanıyorum özür dilerim

Gelecek günlere başsağlığı dilerim. (Vurgu benim)

Anlatıcı böylece kendi mutsuzluğunun ardında ben-merkezciliğinin olduğunu ifade etmiş olur.

Bundan sonra polis sokağın üzerindeki bulutun ifadesine başvurur. Bulut, ifadesinde "gökyüzü" sözcüğünü Hz. İsa'nın ballandıra ballandıra anlattığı "cennet" anlamında kullanır[46]:

Benim işim gece gündüz gökyüzünde durmaktır

Meryem oğlu İsa'nın ballandıra ballandıra anlattığı yerdeyim

Köhne ama güneşli sokaklara bayılıyorum

Şarkıların adam öldürmek için yettiği kenar sokaklara

Meymenet sokağı böyle bir sokaktır

29 Ekim bayramında gider üstünde dolanırım

14 Temmuz gecesi ne yapar yapar ***Van Gogh'un cümbüşüne***

giderim

Yıldızlı yüzler hava fişekleri dereler gibi akıp giden sevgi

[…]

Bu bir adamın türküsüdür

Bu adamın türküsü nedir bilmiyorum

Bu adam da türküsünü bilmiyor

Unutmamış sanırım yeniden hep yeniden yaratacak

[46] Turgut Uyar'ın "gök" ile "cennet"i aynı anlamda kullandığına daha önce değindik.

[…]

Her nerede vakit sabaha karşıysa

Bu adam orada var. (Vurgu benim)

Bize göre bulut, anlatıcının her yerde olduğunu söyleyerek, onun ölüp dirilişinin tüm insanların deneyimlediği bir ölüp dirilme olduğunu vurgular[47]: Dünyanın her yerinde onun yaşadıklarını yaşayanlar vardır. O, 29 Ekim'le dolaylı olarak gönderme yaptığı Türkiye'yi de, Van Gogh'un "Yıldızlı Gece" adlı tablosunda cisimleştirdiği Batı'yı da görmüştür:



Resim 2: *Yıldızlı Gece*, 1889, New York Modern Sanat Müzesi, New York, A.B.D.

Bunun üzerine sözü anlatıcı alır ve şiiri daha önce ele aldığımız şiirlerle ilişkilendirdiğini düşündüğümüz sloganını söyler: "Kan çirkin değil." Anlatıcının, yalnızlıkla cinsellik arasındaki ilişkinin kurulduğu "Kan Uyku" adlı şiirdeki "Öyle hoşlanırım ki onunla yatmaktan utanırım artık" dizeleriyle ilgili olduğunu düşündüğümüz "Utanmam sevinirim tek başıma" sözleri ise, bize göre, anlatıcının Yekta olduğunu gösterir. Bir anlatıcı olarak Yekta'nın utançtan çok fazla söz etmesi

[47] Bu, Hz. Davut'un Yekta'nın yanında neden sürekli öldüğünü de açıklar. Her insan bir Hz. Davut'tur.

de bu görüşü destekler[48]. Yekta için artık "tek başınalık" ya da yalnızlık, Hz. Davut'la ilişkisinin anlatıldığı şiirde olduğu gibi olumsuz, baş edemediği bir durum değildir.

6. Özet

Öykülerin işlendiği şiirler, kendi bütünlüklerine sahiptirler. Bu yüzden de öykülerin taslakları çıkartılmadan ve birbirleriyle ilişkileri görünür hâle getirilmeden, süredizinsel[49] öncelik ve sonralıkları anlaşılamaz. Yekta'nın Gülbeyaz ile ilişkisinin anlatıldığı şiirler kitapta önce gelmesine karşın, Hümeyra ile ilişkisi, Akçaburgaz'dan ayrıldıktan sonraki ilişkisi olduğuna göre, süredizinsel olarak daha öncedir. Neclâ veya Adile ile ilişkilerinin süredizinde nereye koyulacağı ise belirsizdir. Bu nedenle, Yekta ile ilgili öyküler belirli bir süredizinsel çizgiselliğe sahip değildirler[50]. Ancak buraya kadarki incelemelerimizde görüleceği üzere, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan, Akçaburgazlı Yekta ile doğrudan ilgili bu öykü-şiirler, anlatıda bir süreklilik arz etmemelerine, bir başka deyişle, birbirlerinden kopuk olarak kurgulanmalarına rağmen, birbirlerine bağlıdırlar ve bir bütün teşkil ederler. Bu şiirlerde öne çıkan çatışma, uygarlık (din, devlet, gelenek vb.)-doğa (insan doğası, aşk vb.) çatışmasıdır. Bu çatışmada uygarlık, Yekta'nın ve diğer öykü kişilerinin mutluluğunun önündeki engellerden biridir. Kişinin mutluluğu, kendi doğasıyla uyum içinde yaşamasına bağlıdır. Öykülerde genel olarak evlilik kurumuna ilişkin geleneksel ahlâk anlayışının ve bu anlayışla düzenlenen yasaların insanı mutsuz ettiği mesajı verilir. Bu öykülerde, ikincil olarak, kentleşme ve sorunları işlenmiş, modernitenin ürettiği sıkıntılar dile getirilmiştir.

[48] Örnek için bkz. Yekta, Sinan ve Gülbeyaz ile ilgili bölüm
[49] Kronolojik.
[50] Bkz. **Ek 3**

B. Bütünlük ve Çokanlamlılık: İmgeler

Bu altbölümde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda öne çıkartılan imgeler incelenecektir. Amacımız *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki temel çatışmaları, kitapta öne çıkan ve Turgut Uyar'ın simge evrenini belirleyen imgeleri incelemek suretiyle ortaya çıkartmaktır. Buradaki tespitlerimiz tezde önemli yer tutacaktır.

"İmge" terimi şiir teorisinde çok çeşitli anlamlarda kullanılır. Şiirsel imge, çeşitli metinlerde, somut bir gönderme, motif, okurun zihnindeki psikolojik bir olay, bir eğretileme, simge ya da simgesel örüntü ya da bir yazınsal tür olan şiire ilişkin evrensel izlenimler anlamında kullanılır (*Princeton*… 556). Biz "imge"den bir sözcüğün ya da bir söz dizgesinin, bir sesin ya da bir ses dizgesinin, bir kokunun vs. zihinde uyandırdığı algılamaları anlıyoruz. Yazınsal imge ise, zihinde dille oluşturulan algılamalardır[51]. Her sözcüğün bir imgesi vardır; bu nedenle de imgeler çok çeşitli biçimlerde sınıflandırılır.

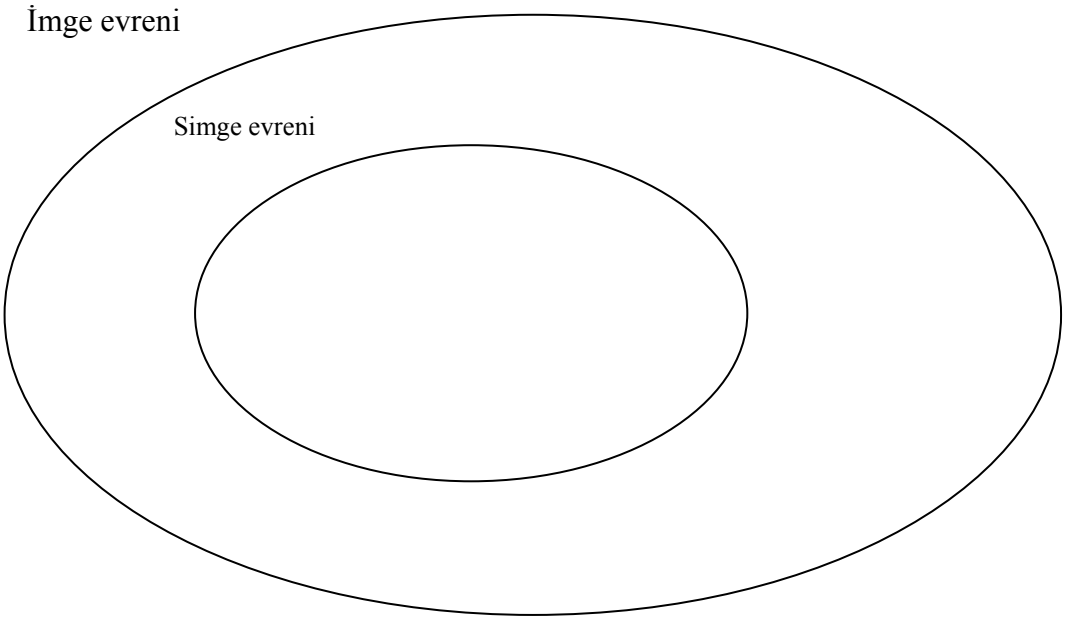
"İmge" terimiyle bağlantılı olarak kullanılan bir diğer terim ise "imge dokusu"dur (imagery). İmge dokusu, dilin zihinde ürettiği imgelerdir. İmge dokusu dört başlık altında ele alınır: Zihinsel imgelem, mecazlar, kümeler ve simgeler ile mitler (559). Zihinsel imgelem görsel, işitsel, kokusal, dokunsal, tatsal, bedensel, kinestetik (560) ve ruhsal algıların[52] zihinde ürettiği imgelerdir (560). Mecazlar, bilindiği gibi, kapsamlama (synecdoche), düzdeğişmece (mecazı mürsel), benzetme (teşbih), eğretileme (istiare), kişileştirme (teşhis), simge (mazmun) vb.'dir (560). Kümeler tekrarlı yapılardır; bu tekrarlı yapıların (imge kümelerinin) öbeklendirilmesi ya da sınıflandırılmasıyla yazara ilişkin belirli veriler elde edilebilir (562). Simgeler ve mitlerse, metinle metnin dışının, örneğin başka metinlerin ya da yazarın ruhsal

[51] Bu tanım için Engin Sezer'in 4 Mart 2004 tarihli TURK 512 ders notuna başvurduk.

[52] Bu maddeyi Engin Sezer'in 4 Mart 2004 tarihli TURK 512 ders notundan aldık.

durumunun arasındaki geçişliliği sağlar (562). Bunların dışında Degas ya da Van Gogh gibi "entelektüel" imgelerden ya da kafiye, ritim, ton vb. şiirin sesli okunuşuyla beliren fonetik imgelerden de söz edilebilir (558).

Her imge bir simge değildir; ancak çoğu kez simge bir imgedir. Bu nedenle, Bir imgenin simge olduğunu söylemek, onun ne tür bir imge olduğuna ilişkin bir saptama yapmaktır. Konuyu daha berrak hâle getirmek için küme teorisinden faydalanalım. İmge evrenini bir evrensel küme olarak düşünebiliriz. Bu durumda her simge evreni, bu evrensel kümenin bir altkümesidir:



Şekil 1: İmge Evreni ile Simge Evreni

Bu durumda bir simgeden "imge" olarak söz etmek her durumda, bir imgeden simge olarak söz etmek ise ancak o imge bir dilin evrensel simge evreninin de bir elemanı olduğunda mümkündür. Simge, benzetmeye dayanan bir gösterge türüdür; kendisi olmayan bir şeyi gösterir. William York Tindall'a göre simgeyi diğer göstergelerden ayıran, gösterdiği şeyin belirsiz olmasıdır[53].

[53] Kaynak: Tindall, William York. "Sembol: Dilsiz Konuşma". Stevick içinde. 280-98.

İmge evreni konusuna devam etmeden önce, simgenin tanımında kullandığımız "gösterge" kavramını açıklayalım: Kendisi dışında bir şeyi temsil eden, kendisi o olmadığı hâlde bir başka şeyi çağrıştıran her şey bir göstergedir. Bir göstergeden söz edebilmemiz için, bir gösteren, bir de gösterilen olması gerekir: Çeşit çeşit gösterge vardır. Örneğin trafik işaretleri birer göstergedir. Girilmez işaretini ele alalım. Bu işaretle karşılaşan bir sürücü, onu kırmızı bir daire içindeki beyaz bir dikdörtgen olarak algılar ve girilmez uyarısı olarak yorumlar. Burada gösteren levha üzerindeki işaret, gösterilense giriş yasağıdır.

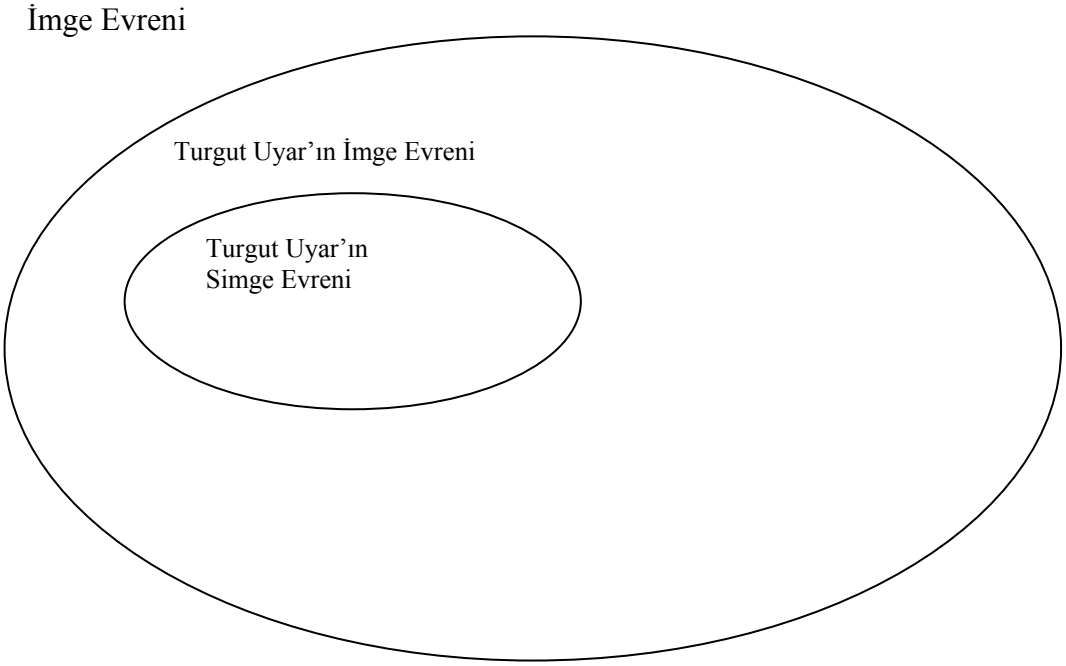
Göstergeler üçe ayrılır: Resim tipi göstergeler (yani ikonlar), belirti tipi göstergeler ve simge tipi göstergeler. Fotoğraflar, soyut olmayan resimler, yani resmi oldukları nesnenin görüntüsünün taklidi olan görsel imgeler resim tipi göstergelerdir. Ayrıca zihinde bir resim oluşturdukları için benzetme ve eğretilemeler de resim tipi gösterge sayılırlar. Kavuniçi, camgöbeği, yavruağzı, vişneçürüğü gibi eğretileme niteliğindeki renk göstergeleri de resim tipi göstergelerdir. Benzer şekilde yansıma sözcükleri de bu sınıftadırlar: Şangır şungur, takır tukur, gürül gürül vb. Otobüs terminallerindeki levhalarda yer alan ve içeride lokanta bulunduğunu gösteren çatal bıçak resimleri de bu tür göstergelere örnek olarak gösterilebilir. Bu tür göstergelerde gösterenle gösterilen arasında bir benzerlik söz konusudur. Belirti, nedensel bir ilişkinin söz konusu olduğu gösterge tipidir. Örneğin duman, ateşin belirti tipi göstergesidir, yani belirtisidir. Simge tipi göstergeler ikon ve belirtilerden, kültürlere özgü olması özelliğiyle ayrılır[54].

İmge evreni konusuna dönersek, bir yazar, burada evrensel küme olarak tanımladığımız imge evrenin tüm elemanlarını kullanmakta serbesttir; ama tüm

---

[54] Gösterge kavramı için kullanılan kaynaklar: Toklu, Osman. *Dilbilime Giriş*. Ankara: Akçağ, 2003. Kıran, Zeynel. *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin Yay., 2001.

elemanları kullanmaz, kullanamaz. Bu imge evreninin elemanları içinde bir yazarın kullandıklarından meydana gelen altküme, o yazarın imge evrenidir. Bu durumda, Turgut Uyar'ın imge evreni, evrensel imge evreninin bir altkümesidir. Turgut Uyar'ın kullandığı her sözcük, her mecaz vb. bu altkümenin bir elemanıdır. Her imge bir simge olmadığı, fakat her simge bir imge olduğu için, bir yazarın kullandığı simgeler onun hem imge evreninin hem de simge evreninin elemanıdır. Bununla birlikte, kullandığı imgelerin bazıları hem simge hem de dolayısıyla imge evreninin, bazıları ise yalnızca imge evreninin elemanıdır:



Şekil 2: Turgut Uyar'ın İmge Evreni ile Simge Evreni

Öyleyse biz, bir yazarın bazı imgelerinin simge olduklarını söyleyebileceğimiz gibi, yazarın simge olan ve olmayan imgelerinin tümünden bahsederken, simgelerini de kapsayacak biçimde "imge" terimini kullanabiliriz.

Son olarak, bir yazarın imge evreninin altkümesi olarak değerlendirdiğimiz "yazarın kendisine özgü imge evreni" ve bir yazarın simge evreninin altkümesi olarak değerlendirdiğimiz "yazarın kendisine özgü simge evreni"nden söz edelim.

Bir imge pek çok yazar tarafından kullanılabilir. Pek çok yazar tarafından kullanılan imgeler, bir yazarla başka yazarların imge evrenlerinin kesişim kümesinin elemanıdır. Gök imgesi, bu tür imgelere örnek olarak gösterilebilir; nitekim bu imgeden bahsedildiğinde aklımıza özgül olarak şu ya da bu şair gelmez. Buna karşılık, yazarın kullandığı bazı imgeler, o yazara özgü, onun bulduğu, uydurduğu imgelerdir. Yahut yazar bazı imgeleri başka yazarlardan daha fazla (ya da daha akılda kalıcı biçimde) kullanmış, öne çıkartmıştır; öyle ki o imge dikkatli bir okura derhal o yazarın yapıtlarını hatırlatacaktır. Biz, bu tür imgeleri içeren ve yazarın imge evreninin bir altkümesi olan imge evrenine, "yazarın kendisine özgü imge evreni" diyoruz. Bu tür imgelere Nâzım Hikmet Ran'ın "salkımsöğüt"ünü, Hilmi Yavuz'un "hüzün"ünü ya da Turgut Uyar'ın "geyikli gece"sini örnek gösterebiliriz.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'ndaki şiirlerin belirli bir bütünlük arz etmeleri yalnızca anlatı kişisi Yekta etrafında örülmeleriyle değil, aynı zamanda, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda kurulmaya başlayan, Turgut Uyar'ın simge evreninin öğeleri olan belirli imgeleri içermeleriyle de ilgilidir. Bu imgeler, "geyikli gece", "cambaz", "abluka", "gök", "kent", ve "güneş" imgeleridir. İlk üç imge *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'na mahsus ve kitaptaki temel çatışmaları yüklenen imgeler, diğerleriyse şairin tüm kitaplarında görülen, ancak simge evreninin elemanları olarak bu kitapta öne çıkardığı imgelerdir.

1. Temel Çatışmaları Yüklenen İmgeler

Bu altbölümde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda öne çıkartılan imgelerden yola çıkarak, şiirlerdeki temel çatışmalar ele alınacaktır. Amacımız, şiirlerdeki temel çatışmaların, modernitenin bireye yaşattığı şok deneyimi ile ilişkisini göstermektir.

Bu ilişki *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın modern bir sanat yapıtı olması ile ilgilidir. Buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda öne çıkan bu kitaba özgü imgeler, "geyikli gece", "cambaz" ve "abluka" imgeleridir. Bu üç imge, uygarlık-doğa ve toplum-birey çatışmalarının işlenmesinde kullanılır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda öne çıkan temel çatışma, uygarlık-doğa çatışmasıdır. Bununla beraber, kitapta, toplum-birey çatışması gibi, uygarlık-doğa çatışmasının alt çatışması olarak değerlendirilebilecek başka çatışmalar da vardır.

Uygarlık-doğa çatışması demekle neyi kastediyoruz? Burada "uygarlık-doğa çatışması"nın varlığından söz etmekle, şiirlerde uygarlığın ve doğanın birbiriyle uzlaşmaz iki olgu olarak belirdiğini vurgulamış oluyoruz. Bu uzlaşmazlığın ardında iki temel neden vardır. Birincisi, toplumların uygarlaşma süreçleri içinde doğadan somut anlamda uzaklaşmalarıdır. Örneğin görece daha yaban bir yaşam süren kırsal kesimdekiler doğal alanlarla (ormanlarla vb.) iç içeyken, görece daha uygar bir yaşam süren kentliler doğal alanlara daha uzaktırlar. İkincisi, Sigmund Freud'un da söylemiş olduğu gibi, insanlar bir arada yaşamak, yani bir toplumun üyesi olmak ve uygarlığın nimetlerinden faydalanabilmek için belirli dürtülerini baskı altına almışlar, bu dürtülerinden vazgeçmişlerdir. Bireyler bu dürtülerini tatmin etmek isterken, uygarlık ve toplum bireylerin bu dürtülerini baskı altına almalarını talep eder. Böylece bireyler yapmak istedikleri ile yapmak zorunda kaldıkları, diğer bir deyişle dürtüleri (doğa) ve zorunlulukları (uygarlık) arasında sıkışıp kalırlar[55].

[55] Sigmund Freud'a göre insan güvenlik ve adalet beklentilerinin karşılanması için, bunları sağlaması gereken uygarlık için çeşitli özgürlüklerinden ve güçlü içgüdülerinin tatmininden büyük ölçüde vazgeçmek zorunda kalmıştır. Ancak uygarlık insanın beklentilerini yeterince karşılayamamış ve kendisini meşru kılacak kaçış alanlarını da yeterince üretememiştir. İnsan, hem beklentileri karşılanmadığından, hem de içgüdülerini yadsımak zorunda kaldığından mutsuzdur. Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Sigmund Freud. *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çev. Haluk Barışcan. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

a. Geyikli Gece ve Uygarlık-Doğa Çatışması

Bu altbölümde, uygarlık karşısındaki doğayı ve insanın günlük sıkıntılarından, uygarlığın baskısından, ekonomik kaygılarından (ve yalnızlığından) kurtulmak için kullandığı soyut bir sığınağı, soyut bir mekânı simgelemesi bakımından, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın öne çıkan imgelerinden biri olan "geyikli gece" ele alınacaktır. Amacımız, "geyikli gece" imgesinin uygarlık-doğa çatışmasını öne çıkartacak biçimde kullanıldığını göstermektir. Bu çatışma, "Giriş" bölümünde de belirttiğimiz gibi, modern sanat yapıtlarında görülen en önemli çatışmalardan biridir. Buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

"Geyikli gece" imgesini ele almadan önce, kısaca, "geyik" ve "gece" imgelerinin *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki simge yüklerine bakalım.

"(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"in anlatıcısı Yekta'nın âşık olduğu Azra için "o korkak geyik yavrusu" demesinden, geyiğin bu şiirde "kadın" anlamında kullandığı anlaşılır. "O Zaman Av Bitti"de yer alan şu dizelerde de "geyik", "av" motifiyle ilişkilendirilerek, bir "doğa" simgesi olarak kullanılır:

> Sağır kadınlar denize karşı konuştular.
> Köşebaşlarında bakışlar kaldı. Adamlar kaçıştı heryerlerden.
>
> Av bitti. Ormanı boşalttılar. Gelip dinlendiler.
> Uzun parklarda tükenmemiş geyik yoktu bugünlük.

Geyiğin bu şiirde "doğa"nın simgesi olduğunu nereden anlıyoruz? Bunu gösterebilmek için şiiri analiz etmek gerekiyor.

"O Zaman Av Bitti" ilk bakışta kadınlar için yazılmış bir "övgü" olduğu izlenimini verir: Anlatıcı yaşamı katlanılır kılanın kadınlar ve cinsellik olduğunu söyler. Ona göre dünyayı katlanılmaz kılansa, tuğlalar (kente ilişkin bir imge, düzdeğişmece), kâğıtlar (iş yaşamına ilişkin bir imge, düzdeğişmece) ve Filistin'dir (askerî ve siyasî olaylara, özellikle de savaşa ilişkin bir imge, kapsamlama):

> [Erkekler,] Kadınlar olmasa güç dayanırlar tuğlalara kâğıtlara
> deniz-gök uyumuna
> Kadınları düşünmeyin, durmadan alışverişte onlar
> dayanıklı Tanrılarla
> Karasız dağsız hiç kimsenin aklına filistin milistin
> düşmeden daha
> Akşam derler kadınlar erkekler doluşurlar yataklara

Tuğla ilkin yapılara, binalara ilişkin bir imge, bir kapsamlamadır (synecdoche); ancak biz, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki diğer şiirlerde (Örneğin Akçaburgazlı Yekta'nın gökyüzünü göremediği için binaları yıktırdığı "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"de (katlanılmaz) "bina"nın kente ilişkin bir düzdeğişmece olduğunu göz önüne alarak, burada "tuğla"nın da kente ilişkin bir düzdeğişmece olduğu sonucuna varıyoruz. Kâğıt, "Sigma"da yer alan "Elleri boşalınca kalemden tornadan kâğıt ve demir paradan" dizesinde iş yaşamıyla ilgili bir bağlamda, kâğıt paraya gönderme yapacak biçimde kullanılıyor. Ayrıca, "Meymenet Sokağı'na Vardım"da yer alan "Oturur dosya düzenlerim akşama kadar" dizesinde, düzenlenen dosyaların içindeki "kâğıt" yine iş yaşamıyla ilgilidir. Bu nedenle, biz "kâğıt"ın bu şiirde iş yaşamına ilişkin bir imge olduğunu düşünüyoruz. 1948'de Filistin'in işgal

edilmiş bu olay tüm dünyada büyük yankı uyandırmıştır. Bu nedenle biz, "Filistin"in siyasî ve askerî olaylara, özellikle de savaşa ilişkin bir imge olduğunu söylemek için metin içi bir destek aranmasına gerek olmadığı kanaatindeyiz.

Burada olumsuzlanan üç olgu, kent, iş yaşamı ve savaştır. Biz bu üç olgunun belirli bir paradigmanın altında düşünülmesi gerektiği kanaatindeyiz. Kentleşme (bireyleri bir araya toplama) ve savaşın (ekonomik değerleri bir araya toplama) uygarlaşma süreciyle ilgisi açıktır. İş yaşamının uygarlıkla ilişkisiyse bize göre şiirin başlığında saklıdır. Anlatıcıya göre, avın bitmesi, avcı-toplayıcı toplumun yerini tarım toplumunun almasıyla ilgilidir. Tarımla birlikte bir "çalışma düzeni" ortaya çıkar. Ataerkil avcı-toplayıcı toplumla anaerkil tarım toplumu, *Kutsal Kitap*'ta Habil ile Kabil arasındaki çatışmada görülen göçebelik/yerleşiklik, uygarlık/yabanlık karşıtlıklarının ve bu karşıtlıklar arasındaki çatışmanın taraflarıdır[56]:

> Bir **yabanlık** vardı tüfeklerimizde. Kadınlar atlarının üstünde şapkalarının alımlı tüylerini elledilerler.
>
> Dizlerimiz sulardan akıyordu. Ama ne atlardı. Doru donlarına cam kesmesi yeleler. Aynı at üstünde hem kaçıyor hem kovalıyorduk kendimizi. Vurulan bir **karacanın** hayvansı sesi duyurdu kendini herkese. İrkilmez miydik?
>
> O zaman kadınlar gizliden göğüslerini elledilerler. **Güçlerinden gönendiler. Bu yetti onlara.** Ağ sallandı, balık vurdu. Tavşanların

[56] Anlatıcı açısından tarım toplumunun anasoylu (matrilinear), yani anasoylu erkeklerin egemen olduğu bir toplum değil, anaerkil bir toplum olması, bize göre Turgut Uyar'ın antropoloji bilgisi ile ilgilidir. Nitekim bilindiği üzere tarım toplumu anaerkil değil, anasoylu bir toplumdur.

ot kesen ön dişleri durdu. Kuşlar açıldı. Torbalar kana belendi. **Ormanı bozduk**. […]

Av bitti. Ormanı boşalttılar. Gelip dinlendiler. (Vurgu benim)

Alıntıda görüldüğü üzere, avın bitmesi, ormanın, yani doğanın bozulmasıyla sonuçlanıyor. Ormanın bozulması karşısında kadınlar güçlerinden göneniyorlar. Kadınların güçlerinden gönenmesini, avın bitmesiyle başlayan tarım toplumunun (anlatıcıya göre) anaerkil olmasına bağlıyoruz. Bu "adamlar"ın aynı at üstünde hem kaçan hem de kovalayan olmalarını da açıklıyor. Çünkü buna göre ormanı, doğayı, karacayı (geyiği) avlarken aynı zamanda kendi egemenliklerini de avlamaktadırlar.

Anlatıcıya göre avın bitmesinin (ve dolayısıyla da kentleşmenin ve uygarlaşmanın) sonucu insanın doğadan uzaklaşmasıdır: "Bir otçuk olmayınca çayırdan bir göz seyretmeyince balıktan/ Akşam mı denir yükselen küflü kentli buğuya kalabalıktan". Bundan da kadınlar sorumludur:

Kadınlar bütün güçlerin vardığı, yeniden bir baktığımız dünyaya
Bütün arabaları iten bütün güneşleri getiren ahşap konaklara
Durduğu yerde besleyici, kendine yeten, haydi dedirten hep Adamlara.

Kadınlar artık sahip olmak için bütün gün çalışmaları, hak etmeleri gereken varlıklardır: "Öyle çalıştılar ki bir kadını hak ettiler şuralarda buralarda/ Sıcağıyla bir kadını, elleri ayakları doğurganlığıyla tenha". Adamlar düzene uydukları sürece birer

"ölü"dürler; düzene uymadıkları zamansa "huysuz"lukla suçlanacaklardır: "Düzen içinde ölü huysuz alıngan düzen dışında". Ölü oluşları yorgunluklarıyla ilgilidir. Gün boyu "bir kadını hak etmek için" o kadar çok çalışırlar ki, akşam olduğunda o kadınla bir şey yapacak hâlleri kalmaz:

Akşam derler kadınlar erkekler doluşurlar yataklara

Yorgunlar tükenmezkalemleri tüketirler kaygılarından
Susarlar yazmazlar kırk odalı evlerde artık akşama
saygılarından

Burada tükenmez kalemin bir iktidar simgesi ve bir penis eğretilemesi olduğu kanısındayız. Bu kanıya, tükenmez kalemin yazmadığı mekânın kadınlarla erkeklerin doluştukları "yatak" olmasından yola çıkarak varıyoruz.

Böylece, "O Zaman Av Bitti"de "geyik"in doğaya ilişkin bir imge, bir doğa simgesi olduğu ortaya çıkar. Anlatıcı açısından, geyiğin (veya karacanın) avı, simgesel olarak "son av"dır; avcı-toplayıcı toplumun sonu, tarım toplumunun başlangıcı, ataerkilliğin sonu, anaerkilliğin başlangıcı, yabanlığın sonu, uygarlığın başlangıcıdır. Sonuç olarak, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda geyik, kadını ve doğayı simgeler[57].

"Gece" imgesine gelince, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda "gece"nin doğrudan "akşam ile sabah arasındaki zaman dilimi"yle ilgili olarak kullanıldığı pek çok dize vardır. "Kan Uyku" adlı şiirde yer alan "Gündüzleri delice çalışıyorum

[57] Çağdaş antropolojide bu kavramlar farklı biçimde kullanılırlar. Örneğin "anaerkil" kavramı yerine "anasoylu" kavramı kullanılır. Ancak bizim konumuz çağdaş antropoloji değil, Turgut Uyar'ın şiirleri olduğundan, bu ayrımlar üzerinde durmuyoruz.

geceleri kadınlarla/ yatıyorum" dizelerinde "gece" imgesi, "gece"ye gönderme yapar. "Kaçak Yaşama Yergisi"nde yer alan şu dizelerde de gece "gece"nin bir özelliğine, karanlığa ilişkin bir eğretilemedir (istiare):

> Bir çalıştığım oda var üç pencereli, bir arka yol, bir gökyüzü, göre göre önceleri sevdiğim sonra alıştığım, sonra ezberlediğim artık kurtulduğum ağır aksak gökyüzü, her gün her sabah bir şu kadar kuşun, adamın, uçağın, yağmurun yunup arındığı gökyüzü, bir de **geceye** karışmaya başlayan tek tük ışıklı, ama nasıl sıcak ışıklı tanıdık evler, Zekeriya Bey'in evi, Süheylâ Doğrusöz'ün evi, Ali Özaçar'ın bakkal dükkânı, Temiziş kolacısı Süleyman, sonra kendi evim, yatağım, yorganım, çorbalar. (Vurgu benim)

Burada gece, ışıklı evlerin içinde göründüğü karanlıktır. "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"da yer alan şu dizelerdeyse gece yine "gece"ye gönderme yapar:

> Karanlık her yere girerdi. Çünkü her yerde **gece** olur, Ben,
> Yekta bunu pek hoş buluyordum.
> […]
> Birinde üç **gece** dört gündüz orada, evde kaldım.
> Üç gece dört gündüz Sinan'ın yatağında kaldım. (Vurgu benim)

Görüldüğü üzere, gece imgesinin *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki görünümlerinden biri, doğrudan "gece" ile ilgilidir.

Bununla beraber, “gece” pek çok şiirde cinsellikle ilgili bir bağlam içerisinde kullanılır. “Toprak Çömlek Hikâyesi”ndeki Rüksan’ın kurduğu (ya da düşlediği) geceler, cinsel arzularını tatmin edebileceği zamanlardır:

> Rüksan –Yalnız kalabilmek gitgide güçleşiyor
> Eğer aşk bu ise imrenirim doğrusu
> Ben örneğin ben
> Deli örümcekler gibi yalnızlığa vurgun
> Yeni **geceler** kuruyorum
> Pencereleri nasıl kapıyorum görseniz
> Suları sürüyorum ekinleri düşünüyorum
> Horasanla örülmüş surlarca heryerlerim sımsıkı
> Ama bir yerden yine sızıyorlar
> Bir şehir bir elbise çarşısı bir öbek çiçek bir başkasının isteği
> Yine sızıyorlar
> Çaresiz kuşanıyorum başkalarını
> […]

> Dağbaşı yalnızlığı değil su kenarı yalnızlığı değil bir şehir yalnızlığı, boşluğu, ancak istekle takılan gerdanlıklar gibi boyunda göğüste pırıl pırıl, bizi yiyen geliş gidişlere **sokak gecelerine** kötü aşklara karşı kuşanılmış bir yalnızlık, yeniden **doğurganlığımızı** hazırlayan hatırlatan kırgın belki ama gitgide bizi hem kendimize hem insanlara iteleyen bir **yalnızlık**. (Vurgu benim)

"Yalnızlık" imgesinin *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda cinsellikle ilgili olarak kullanıldığı ve kadınların "doğurganlığını hazırladığı" göz önüne alınırsa, "sokak geceleri"nin de cinsellikle ilgili olduğu sonucuna varılır.

Benzer şekilde, Adile de "gece" imgesini cinsellikle ilgili bir bağlam içerisinde kullanır:

> Sevdiğimi söylemek kayalar gibi
> Nuh'un gemisine çıkar gibi sevdiğimi söylemek
> Tanrıların önünde onların yaradılışındaki isteğe uygun bir deniz boşaltır gibi, uçuca eklediğiniz sönük bıkkın gizli kapaklı **geceleri** karanlık lâmbalardan kurtarmak, öbür evleri öbür suları öbür her şeyleri: ıslak omuzları ıslanmış saçları deniz güneşlerinde kuruturcasına yanarak soluyarak ama gene tadla **yaradılışın o güzel gereğine uymak**. (Vurgu benim)

Daha önce "yaratılışın o güzel gereği"nin cinsel arzular doğrultusunda hareket etmek, yaşamak olduğunu söylemiştik. Bu durumda, "gizli kapaklı geceler" de, insanın bu şekilde hareket ettiği zamanlardır. "Gizli kapaklı" olması, cinsel arzular doğrultusunda hareket etmenin toplumca olumsuzlanmasıdır. Görüldüğü gibi, "gece" imgesinin *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki diğer görünümleri cinsel imgeleme ilişkindir.

Şimdi "Geyikli gece" imgesini inceleyebiliriz. "Kan Uyku"daki "Bir korkuyorum yalnız kalmaktan bir korkuyorum/ Gündüzleri delice çalışıyorum geceleri kadınlarla/ yatıyorum" ve "Toprak Çömlek Hikâyesi"ndeki "Vakit yok birazdan hepinize/ O önüne durulmaz gece olacak/ Sevmek bir bütün nereden

baksan/ Ne ayıp ne günah ne uygunsuz" dizelerinde görülebileceği gibi *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda "gece" sık sık cinsel imgelemle ilişkili bir bağlamda kullanılır. *Tütünler Islak*'ta yer alan "Uyanınca Üşümek" başlıklı şiirde de gece, cinsellikle ilgili bir bağlamda, çıplak bedenlerle birlikte anılır: "solgun gece, uzun ve yuvarlak gece ve o su/ ve o çıplanmış bedenlerin sonu gelemez buğusu". "Geyikli Gece"de ise "gece", bir "vaha" eğretilemesinin benzeyenidir. Kısacası, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda ve *Tütünler Islak*'ta "gece", kabaca, cinselliği ve kişinin mutsuzluğunun kaynaklarından kaçtığı soyut bir sığınağı simgeler.

"Gece", *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan ilk şiir olan "Geyikli Gece" imgesi içinde özgün ve zengin bir simge hâline gelir; cinselliği, sevinci, mutluluğu, rahatlamayı, hatta her türlü sıkıntıdan kurtulup arınmayı içerir.

Bu şiirde "Geyikli Gece" içerisi ve dışarısı olan bir tür soyut mekân olarak tasarlanmıştır. Gecenin içi ve dışı, tezatlıklardan faydalanarak betimlenir. Geceye ilişkin imgeler kabaca üç başlık altında değerlendirilebilir: Doğa, aşk ve alkol imgeleri. Geyikli gecenin dışına, yani "geyikli gece olmayan"a ilişkin imge öbekleri de kabaca üç gruptur: Para, kent ve bilim-teknoloji. Şiirde yer alan sözcük öbekleri kabaca şöyle gösterilebilir:

	Gecenin İçi			Gecenin Dışı	
Doğa	**Aşk**	**Alkol**	**Para**	**Kent**	**Bilim-Teknoloji**
Güneş	Aşk	Şarap	Borç	Caddeler	Naylon ?
Geyik	Öpüşme		Kefil	Büyük şehir	Toplu ölümler ?
Gece	Sevgi		Bono		Asfalt
Yeşil	Sevişme		İkramiye		Teori
Yabanî					Dişli
Orman					Gemi
Güvercin					Neon
Ağaç					
Su					
Gökyüzü					
Boynuz					
Ayışığı					
Bağ					
Kaya					

Şekil 3: "Geyikli Gece"deki imgelerin uygarlık-doğa çatışması çerçevesinde gruplandırması

Yukarıdaki gruplandırmadan yola çıkarak "Geyikli Gece"nin uygarlık-doğa çatışması üzerine inşa edilmiş bir şiir olduğu söylenebilir. Ancak bu görüşün desteklenebilmesi için gecenin içindeki ve dışındaki "insan"ın durumuna ilişkin betimlemelere de başvurmak gerekir. Şiirde, gecenin içindeki insan, umut, aşk, sevinç, kaygısızlık ve heyecan duyguları içinde verilmiştir. Gecenin dışındaki insansa korku, kimsesizlik, çaresizlik ve hüzün içinde verilmiştir[58]. Bu veriler, doğa imgeleriyle kurulmuş olan "Geyikli Gece" adlı soyut mekânın olumlandığını, uygarlık imgeleriyle kurulmuş olan "gece"nin dışınınsa olumsuzlandığını gösteriyor. Para, kent ve bilim-teknoloji başlıkları altında toplanan öğeleri içeren "dışarısı"nın, yani uygarlığın karşısına, doğa, aşk ve alkol başlıkları altında toplanan imgeleri içeren "içerisi" koyulmuştur. Böylece şiirin, Şekil 3'de gösterilen imgelerin gruplandırılmasıyla ortaya çıkan bir ikili karşıtlık çerçevesinde, uygarlık-doğa çatışması üzerine inşa edildiği ortaya çıkıyor.

[58] Bkz. Şekil 4.

Mehmet Kaplan da "Göğe Bakma Durağı" başlıklı yazısında "Geyikli Gece" adlı şiirde uygarlık-doğa karşıtlığı olduğuna işaret eder:

> Şairin arzu ettiği, "Göğe Bakma Durağı"nda olduğu gibi şehirden, insanlardan kaçmak, "Geyikli Gece"ye, yani kadına ve tabiata ulaşmaktır. Şehirde yaşanılan hayat insanları ezer, içgüdülerini tatmine engel olur. Halbuki saadet "geyikli gece"dedir. O, insanı yaşadığı zamandan kurtarır, aslî kaynağına götürür. (314)

Kaplan, bu görüşleri doğrultusunda, "Geyikli Gece"de toplum ve ahlâk kurallarına karşı bir isyan olduğunu söyler (315). Ona göre şiirdeki karşıtlığın kurucu öğeleri şehir ve aşktır. Şehrin "medeniyet" (uygarlık) ile, aşkınsa "doğa" ile ilişkisine değinir; ancak bu şiir asıl inceleme nesnesi olmadığı için çalışmasını derinleştirmez.

Şiirdeki imgeleri kabaca iki başlık ve üç altbaşlık altında gruplandırmak, şiirdeki temel çatışmanın uygarlık-doğa çatışması olduğunu belirlemek için yeterlidir. Ancak bu çatışmanın işlenişini ve "geyikli gece"nin neyi simgelediğini anlamak için daha ayrıntılı bir gruplandırmaya başvurmak gereklidir. Nitekim derin bir okumayla, örneğin alkol imgesinin "geyikli gece"nin hem içinde hem de dışında bulunduğu görülecektir. Anlatıcı, kadınların kocalarını aradığı saatlerde, "geyikli gece yüzünden" şarap içtiğini söylemektedir. Bu sırada "geyikli gece"nin içinde değildir. Buna karşın, "geyikli gece"nin karanlığında, yani geyikli gecenin içinde, anlatıcının Manastır'da (sevgiliyle) oturup şarap içmesi de söz konusudur. Şimdi, "Geyikli Gece"deki imgeleri ayrıntılı olarak ele alalım.

Anlatıcının yaşamı olarak tanımlayabileceğimiz bir evrensel küme içinde, üç altküme tanımlayacağız. Bunlar “Gecenin İçi”, “Gecenin Dışı” ve “Gecenin İçi” kümesinin bir altkümesi olan “Geyikli Gece” kümeleridir:

Gecenin İçi

- **Gece Hayatı**

Şarap
Şarkılar

- **Geyikli Gecenin İçi**

Cinsellik
Aşk
Öpüşme
Sevişme
Güzel kadınlar

Doğa
Güneş
Geyik
Gece
Orman
Ağaç
Su
Gökyüzü
Boynuz
Ay ışığı
Bağ
Kaya

Alkol
Manastır'da içmek

Sıfat
Yeşil
Yabanî
Mavi
Hışırtılı
Tüylü
Güzel
Tatlı
Karanlık

Duygu
Aşk
Sevinç
Kaygısızlık
Heyecan
Suçsuzluk

Uyku

Gecenin Dışı

Şiddet
Gladyatörler
Dövüş
Adam bıçaklamak
Sokaklara tükürmek

Avuntu
Domino taşları (Kahvehaneler)
Çiçekli elbiseler (Fakir kadın elbiseleri)
Kadınların kocalarını araması

Duygu
Korku
Kimsesizlik
Çaresizlik
Umut
Garipseme
Hüzün
Zavallılık

Dışında Kalınan Burjuva Yaşamı
Kesme avizeler
Çıplak kadın omuzları
Büyük oteller
Neonlar
İkramiyeler
Gümüş semaverler

Kavram
Vakit

Kent
Caddeler
Büyük şehir
Şehirler
Güvercinler

Ekonomik sıkıntılar
Borç
Kefil
Bono

Bilim-Teknoloji
Asfalt
Dişliler
Gemiler
Teoriler
Naylon ?
Toplu ölümler ?

Sıfat
Ne iyi ne kötü
Ayrı
Yabancı

Şekil 4: "Geyikli Gece"deki imgelerle ilgili ayrıntılar

İmgeleri ayrıntılı biçimde gruplandırdıktan sonra şiiri kıtalara ayıralım ve her kıtayı ayrı ayrı yorumlayalım. Böylece şiirin bütününe ilişkin kapsayıcı bir yoruma varmak mümkün olacaktır.

Birinci kıta[59] geyikli gecenin öncesi ile ilgilidir: Naylon, beş on bin birden ölmek, korku. Geyikli geceden önce, toplu ölümler ve korku hâkimdir:

> Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta
> Her şey **naylondandı** o kadar
> Ve ölünce **beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı**.
> Ama geyikli geceyi bulmadan önce
> Hepimiz çocuklar gibi korkuyorduk.

Geyikli geceyi bulmadan önceki korkunun, naylonun düzdeğişmeceyle (mecazı mürsel) yerine kullanıldığı (plastik vb.) teknoloji ürünleri ve özellikle de "beş on bin" kişinin birden ölmesine neden olan modern silahlarla ilgili olduğu düşünülebilir[60]. Bununla birlikte, Yekta ile Hz. Davut'un ilişkisinin incelendiği bölümde ölümün simgesel bir değer taşıdığını söylemiştik. Ölüm burada da "cinselliği yaşayamamak" ile ilgili bir simge olabilir. Bu durumda güneş gündüzün simgesi, "beş on bin" ise gündüzleri çalışmak zorunda olanlara gönderme yapan bir

[59] "Dörtlük" anlamında değil, öncesinde ve sonrasında bir (ya da daha fazla) dizelik boşluk bulunan şiir paragrafı anlamında kullanıyoruz.

[60] "Naylon" sahte, yapma, yapmacık vb. anlamlarda da kullanılmış olabilir. Bununla beraber, *Tütünler Islak*'ta yer alan "Ay Ölür Yılgınlıktan" adlı uygarlık ve savaş konularının işlendiği şiirde anlatıcının naylonun hammaddesi kauçuğa düşman olduğunu söylemesi naylonun bir teknoloji imgesi olduğu yönündeki yorumu güçlendirir: "Gel dur önüme, sen benim sahiliğimsin!.. Isırdığım,/ bir kauçuk düşmanlığıdır!../ Yaşamamız baştanbaşa senin övgündür,/ Ey kutsal bencillik!.. Seni/ bırakmak niye?.. Suları ve seni bırakmak,/ Niye?../ Aşkın akan suları, doyurgan yabanıllığı savaşların ve büyük/ utkular geçer onarıcı gölgenden."

kitle imgesidir. Biz, çokanlamlılığın birden çok yoruma olanak tanıması nedeniyle, iki yorumun da geçerli olabileceğini düşünüyoruz. Ancak anlatıcı "korku" sözcüğünü kullandığından, bu aşamada, birinci yorumun daha ikna edici olduğu görüşündeyiz. Daha sonra ikinci yorumun da birinci yorum kadar geçerli olduğunu göstereceğiz.

Bununla beraber, uygarlık-doğa çatışması bakımından her iki yorum da aynı işlevi görür. Bu kıtada "geyikli gece", insanın uygarlıktan kaynaklanan "korku" için bir tür şifa, vaha ya da yapay bir kaçış alanıdır. Öyleyse birinci kıtada "geyikli gece"nin dışının (uygarlığın) korkutucu olduğu vurgulanıyor demektir.

İkinci kıta, geyikli geceyle ilgilidir; bu kıtada geyikli gece "asfalt" imgesiyle beliren uygarlığın karşısında konumlandırılır ve şiirin üzerine inşa edileceği karşıtlığın temelleri bu yolla atılır:

> Geyikli geceyi hep bilmelisiniz
> **Yeşil** ve **yabanî** uzak **ormanlarda**
> Güneşin **asfalt** sonlarında batmasıyla ağırdan
> **Hepimizi vakitten kurtaracak**. (Vurgu benim)

Bu kısımdaki geyikli gece ile ilgili imgeler doğaya ilişkindir: Yeşil, yabanî, orman. Bize göre bu imgeler, geyikli gecenin bir "doğa" simgesi olduğunu gösterir. Ancak şairin geyikli geceyi insanları "vakit"ten kurtaracak bir şey olarak nitelemesi ile uygarlık-doğa karşıtlığı arasındaki ilişkiyi kurmak kolay değildir. "Zaman" sözcüğü yerine "vakit" sözcüğünün tercih edilmiş olması önemli bir ipucu olabilir. Nitekim "vakit" sözcüğü Türkçe'de "belirli" bir zamana işaret etmek amacı ile kullanılır. Bu durumda, bir sürekliliği imleyen doğal zamanın karşısına, iş yaşamını düzenlemek için icat edilmiş, kesikliliği imleyen "yapay zaman" koyulmuş olabilir. Nitekim şiirin

başındaki "Her şey naylondandı o kadar" dizesindeki "naylon" sözcüğünün Türkiye'de "sahte, yapma, yapmacık vb." anlamlarda kullanılan bir sözcük olması da bu görüşü destekler. Bu, "vakit" sözcüğünün, geyikli gecenin insanları kurtaracağı "gündelik işler"e ilişkin bir simge olması demektir[61]. "Vakit"le "zaman" arasındaki böyle bir ayrım, neye işaret ediyor olabilir? Bize göre bu sorunun yanıtı, vaktin iş yaşamını düzenlemek için icat edilmiş olmasında saklıdır. Geyikli gecenin insanı vakitten kurtarması, onu bir "yetişme, yetiştirme" telaşından (ve zorunluluğundan) kurtarmasıyla ilgili olsa gerektir[62]. Anlatıcı, güneşin batmasıyla, yani mesai saatlerinin sona ermesiyle birlikte, soyut bir mekân olan geyikli geceye geçme fırsatı bulmaktadır. Biz, bu okuma çerçevesinde ikinci kıtayı, geyikli gecenin insanı günlük yaşamın (ya da düzenli iş yaşamının) sıkıntılarından kurtarabileceğini ifade eden bir kıta olarak yorumluyoruz.

Üçüncü ve dördüncü kıtalarda geyikli gece, uygarlığın çeşitli aşamalarına ilişkin öğelerle birlikte ele alınır. Sözcük öbeği uygarlığa[63] ilişkin öğelerden meydana gelir: Toprak sürmek (tarım toplumuna geçiş, uygarlaşma), gladyatörler (imparatorluklar çağı), dişliler (bilim ve sanayi devrimi), büyük şehirler, caddeler (kentleşme):

> Bir yandan toprağı sürdük
>
> Bir yandan kaybolduk [(kendimiz olmaktan çıktık)]

---

[61] Bkz. "güneş" simgesiyle ilgili bölümdeki "güneş saati" ile ilgili kısım.

[62] Burada mesainin başlangıcı, öğle arası ve mesainin bitiminin "önceden belirlenmiş" ve herkesçe uyulması gereken bir düzene sahip olduğunu hatırlatalım. Mesai, kişinin zamanını ve mekânını kısıtlamakla kalmaz; onun bedenini ve zihnini aynı anda alıkoyar. Adamların kadınları hak etmek için çok çalışmaları gerekmektedir: "Öyle çalıştılar ki bir kadını hak ettiler şuralarda buralarda" ("O Zaman Av Bitti"). Ayrıca, düzenli çalışma-uygarlık ilişkisi ve avcı-toplayıcı toplumdan tarım toplumuna geçiş için bkz. "O Zaman Av Bitti" ile ilgili inceleme.

[63] "Uygarlık" sözcüğünü "kültür" anlamında kullandığımızı daha önce belirtmiştik. Bkz. 4 numaralı dipnot.

[Ama yine de] **Glâdyatörlerden** ve **dişlilerden**

Ve büyük **şehirlerden**

Gizleyerek yahut dövüşerek

Geyikli geceyi kurtardık

Evet kimsesizdik ama umudumuz vardı

Üç ev görsek bir şehir sanıyorduk

Üç güvercin görsek Meksika geliyordu aklımıza

Caddelerde gezmekten hoşlanıyorduk akşamları

Kadınların kocalarını aramasını seviyorduk

Sonra şarap içiyorduk kırmızı yahut beyaz

Bilir bilmez geyikli gece yüzünden. (7)

Bizce bu iki kıtada, uygarlığın kurucusu olan insanın, uygarlığın içinde, dışarıda – orada bir yerde- geyikli gecenin hâlâ varolduğunu bilerek "umutlu" bir biçimde yaşamayı sürdürdüğü anlatılıyor. Üçüncü kıtada anılan glâdyatörlerin Roma uygarlığına ve bu uygarlığın gelişmesine büyük katkı sağlayan kölelik düzenine, dişlilerin teknolojiye, şehirlerinse genel olarak uygarlığa ilişkin birer eğretileme (istiare) olduğunu düşünüyoruz. Geyikli gecenin uygarlıktan "kurtarıldığı" söyleniyor. Öyleyse "geyikli gece", köle düzenine (düzenli, yoğun iş yaşamına), teknolojiye (makinelere ve beş on bin kişiyi birden öldüren kitle imha silahlarına) ve şehirlere (doğadan uzak bir yaşama) rağmen hâlâ varolan bir "kurtarılmış bölge"dir (ve buraya kadar incelediğimiz şiirlerle ilişki kurmak söz konusuysa, cinsel dürtülerin tatmin edildiği soyut mekân, yani cinsel ilişkidir). Dördüncü kıtada ise, uygar bir çevre içindeki insanın "umutlu" oluşundan; caddelerde gezmekten keyif

aldığından bahsediliyor. Son dizede, bu umudun "geyikli gece" ile ilgili olduğu vurgulanıyor[64]. Öyleyse, üçüncü ve dördüncü kıtaları, uygarlığın insanın temel dürtülerini ortadan kaldıramadığı yönünde yorumluyoruz. Burada ayrıca, geyikli gecedeki insanın, üç ev görse bir şehir sanan ya da üç güvercin görse aklına Meksika gelen, hayâl gücü ya da algılayışı sınırlı, nihayetinde basit bir varlık olduğu da vurgulanıyor.

Beşinci ve altıncı kıta tamamen gece ile geyikli gece arasındaki eşiğin betimlemesine ayrılmıştır. Bu kıtalarda, geyikli gecenin, yani doğanın belirli bir yönü, yani aşk öne çıkartılır:

"Geyikli gecenin arkası **ağaç**
Ayağının **suya** değdiği yerde bir **gökyüzü**
Çatal boynuzlarında soğuk **ayışığı**"
İster istemez **aşkları** hatırlatır
Eskiden güzel **kadınlar** ve aşklar olmuş
Şimdi de var biliyorum
Bir **seviniyorum** düşündükçe bilseniz
Dağlarda geyikli gecelerin en güzeli

Hiçbir şey **umurumda** değil diyorum
Aşktan ve umuttan başka
Bir anda üç kadeh ve üç şarkı
Belleğimde tüylü tüylü geyikli gece duruyor. (Vurgu benim)

[64] Bize göre burada "geyikli gece yüzünden", "geyikli gece sayesinde" anlamında kullanılıyor. Biz şairin bu semantik yanlışını, "z" harfiyle kurduğu ses yinelemesini semantik bütünlüğe tercih etmesine bağlıyoruz.

Beşinci kıtadaki imgeler, genel olarak "doğa" imgeleridir: Ağaç, su, gökyüzü, ayışığı, aşk, kadın, dağ. Altıncı kıtadaki "kadeh" ve "şarkı" imgeleri doğaya ilişkin imgeler olmamalarına rağmen, şiirde doğanın "sevindirme" işlevine eşlik ederler. Beşinci kıtadaki imgeler ise doğrudan "doğa"ya gönderme yaparlar. Kadeh ve şarkının, geyikli gece henüz anlatıcının belleğindeyken zaten varolması, bunların geyikli gecenin içinde olmadıklarını gösterir. Anlatıcı bunları bir sürekli mutluluk kaynağı olarak değil, geçici bir sevinç sebebi olarak gösterir. Geyikli gece aklına gelince içmesi hızlanır[65] ve şarkı söylemek ister. Bizce kadeh ve şarkı "gece" ile "geyikli gece" arasındaki eşiktedir. Bu okuma çerçevesinde beşinci ve altıncı kıtaları, "geyikli gece"nin bir doğa imgesi olduğu yönünde yorumluyoruz. Bu soyut mekân öyle bir mekândır ki, onu düşünmek bile anlatıcının sevinmesine (ya da mutlu olmasına) ve gündelik yaşamının kaygılarından (umursamalarından) arınmasına yetmektedir. Anlatıcı geyikli geceyi düşünerek içip şarkı söylerken, aşk ve umut dışında hiçbir şey umurunda değildir. Beşinci kıtanın başında tırnak içinde verilen bölüm, anlatıcının geyikli geceyi "anlatmayı" bırakıp, anlatı mekânına döndüğü ve geyikli geceyi anlatmayı sürdürdüğü bu mekânda "söylediği" bir kadeh tokuşturma cümlesine benziyor. Anlatı mekânının bir içki sofrası olduğunu varsaymak, şiirin son kıtasında tırnak içinde verilen cümleyi açıklamaya faydalı olacak.

Yedinci kıtada geyikli geceye ilişkin betimlemeler verilir. Geyikli gecenin iki önemli imgesi "yatmak" ve "Manastır'da içmek"tir:

> Biliyorum **gemiler** götüremez
> **Neonlar** ve **teoriler** ışıtamaz yanını yöresini
> Örneğin **Manastır'da** oturur içerdik iki kişi
> Ya da yatakta **sevişirdik** bir kadın bir erkek

[65] Bunu "bir anda" üç kadehi devirmesinden anlıyoruz.

Öpüşlerimiz gitgide ısınırdı
Koltukaltlarımız gitgide tatlı gelirdi
Geyikli gecenin karanlığında

Neon lambaları gecenin içindedirler; ancak geyikli geceye sızamazlar. Bu, geyikli gecenin, gecenin içinde olduğu, ancak geceyle aynı şey olmadığı tezimizi güçlendiriyor. Geyikli gecenin içinde Manastır'da ya da bir manastırda içmek ve cinsel ilişkiye girmek vardır. Şarabın Hıristiyanlıkta kutsal kabul edildiği düşünülürse, burada, Manastır'da içmenin bir yasağı çiğnemekle ilgili olmadığı anlaşılır. Bizce, söz konusu Manastır, Yunanistan'daki Manastır kentidir. Buraya kadar "geyikli gece"nin bir doğa imgesi olarak kullanıldığı ve anlatıcının verdiği iki örneğin birinin, yani sevişmenin de "doğal" olduğu göz önüne alınırsa, anlatıcı için Manastır'da içmenin "bir kadınla sevişmek" kadar doğal olduğu sonucuna varılır. Bu durumda anlatıcı Manastır'da yaşamış biridir. Ancak biz bu veriden yola çıkarak bir yoruma varamıyoruz.

Peki "neon" neyi simgelemektedir? Bu sorunun yanıtını tam olarak veremiyoruz. "Teori" ile birlikte bilime ilişkin bir simge olduğunu düşünmekle birlikte, daha sonraki kıtalarda görülecek burjuva yaşantısına ilişkin bir simge olarak da okunabileceği kanaatindeyiz.

Sekizinci ve dokuzuncu kıtalarda, insanın geyikli gecenin dışındaki durumu betimlenir. Bu nedenle, "olumsuz" olarak nitelendirilebilecek imgeler ön plandadır: Aldatılmak, ayrılık, çaresizlik, hüzün:

Aldatıldığımız önemli değildi yoksa
Herkesin unuttuğunu biz hatırlamasak

Gümüş semaverleri ve eski şeyleri
Salt yadsımak için sevmiyorduk
Kötüydük de ondan mı diyeceksiniz
Ne iyiydik ne kötüydük
Durumumuz başta ve sonra ayrı ayrıysa
Başta ve sonra ayrı olduğumuzdandı

Ama ne varsa geyikli gecede idi
Bir bilseniz avuçlarınız terlerdi heyecandan
Bir bakıyorduk akşam oluyordu kaldırımlarda
Kesme avizelerde ve çıplak kadın omuzlarında
Büyük otellerin önünde garipsiyorduk
Çaresizliğimiz böylesine kolaydı işte
Hüznümüzü büyük şeylerden sanırsanız yanılırsınız
Örneğin üç bardak şarap içsek kurtulurduk
Yahut bir adam bıçaklasak
Yahut sokaklara tükürsek
Ama en iyisi çeker giderdik
Gider geyikli gecede uyurduk.

Ayrıca, dokuzuncu kıta büyük ölçüde hukuk, ahlâk ya da âdab-ı muaşeret kurallarının çiğnenmesine ilişkin imgelerden kuruludur: Yere tükürmek, adam bıçaklamak, içki içmek. Burada "içki içmek" istisnadır; çünkü daha önce "geyikli gece" ile birlikte, hattâ ona dahil olarak ele alınmıştır. Öyleyse, dokuzuncu kıtada vurgulanan, kuralları çiğnemekten (ya da toplumla çatışmaktan) ya da kendini içkiye

vermektense geyikli geceye kaçmanın, yani doğaya, cinselliğe ya da tüm kaygıların unutulduğu "uyku"ya sığınmanın yeğ olduğudur. Kurallar insanı mutsuz etmektedir; ancak bundan kurtulmak için onları çiğnemektense kaçmak yeğdir.

Sekizinci ve dokuzuncu kıtaları daha ayrıntılı biçimde çözümlemek için bu kıtaları da parçalara ayırmak gerekiyor. Sekizinci kıtanın birinci cümlesi "Aldatıldığımız önemli değildi yoksa/ Herkesin unuttuğunu biz hatırlamasak"tır. Anlatıcı ve kendini özdeşleştirdiği bir grup diğer insan (biz), aldatılmaktadır; ancak aldanmamaktadır. Çünkü herkesin (onları aldatan diğerlerinin) unuttukları bir şeyi hatırlamaktadır. O şey nedir? Anlatıcının yalnızca yadsımak için sevmediklerini söylediği "gümüş semaverler ve eski şeyler"le ilgili bir şey olsa gerektir: "Gümüş semaverleri ve eski şeyleri/ Salt yadsımak için sevmiyorduk." Gümüş semaverler ve eski şeyler, bize göre 1950'li yılların yeni asillerinin, yani palazlanmakta olan burjuvazinin zevkleriyle ilgili birer simgedir[66]. Bu durumda buradaki "biz", *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki pek çok şiirde işlenen, mesaiyle çalışan ve borçlarını ödemek için aybaşını bekleyen maaşlı kitledir. Bu kitlenin durumu yeni yeni filizlenen burjuvazinin durumuyla daha en baştan farklıdır: "Kötüydük de ondan mı diyeceksiniz/ Ne iyiydik ne kötüydük/ Durumumuz başta ve sonra ayrı ayrıysa/ Başta ve sonra ayrı olduğumuzdandı."

Nitekim dokuzuncu kıtada yer alan ve aldatılmanın yarattığı duyguların çaresizlik ve hüzün olarak adlandırıldığı "Çaresizliğimiz böylesine kolaydı işte/ Hüznümüzü büyük şeylerden sanırsanız yanılırsınız" dizelerinden önce, bu iki duygunun belirmesine bir garipsemenin sebep olduğu söylenir. Bu garipseme, yine burjuvazinin zevkleriyle, eğlenceleriyle ilgilidir: "Bir bakıyorduk akşam oluyordu kaldırımlarda/ Kesme avizelerde ve çıplak kadın omuzlarında/ Büyük otellerin

[66] Bununla birlikte bu nesneler Osmanlı gündelik yaşamına da gönderme yapıyor olabilirler. Ancak bu yorum bizi bir yere vardırmıyor.

önünde garipsiyorduk.” Bizce kesme avizeler ve çıplak kadın omuzları, büyük otellerde düzenlenen burjuva eğlencelerinin, partilerin ve baloların düzdeğişmeceleridir. Öyleyse anlatıcının “hüznü”, hüzün olmaktan ziyade bir öfkedir. Nitekim yasakları çiğneyerek rahatlayacağını düşünmektedir. Ama daha iyisi bunları unutacağı, rahatlayacağı bir yere kaçmaktır: Geyikli geceye. Anlatıcıya göre en iyisi geyikli geceye gidip uyumaktır. Görüldüğü gibi burada “geyikli gece” yine doğal bir olayla, yani uykuyla ilgilidir ve diğer kıtalardakinden farklı biçimde, cinsel bir bağlamı yoktur. Bu da “geyikli gece”nin cinselliğe indirgenemeyecek, daha yüklü bir doğa imgesi olduğu yönündeki tezimizi destekler.

On, onbir ve onikinci kıtalar, anlatıcının geyikli geceye geçmek istemesinin gerekçelerini verdiği kısımdır. Bu kısımda ekonomik sıkıntıların insan üzerindeki etkileri verilir ve geyikli gece dışındaki avuntuların yetersizliği vurgulanır:

“Geyiğin gözleri pırıl pırıl gecede
İmdat ateşleri gibi ürkek telâşlı
Sultan hançerleri gibi ayışığında
Bir yanında üstüste üstüste kayalar
Öbür yanında ben”
Ama siz zavallısınız ben de zavallıyım
Eskimiş şeylerle **avunamıyoruz**
Domino taşları ve soğuk ikindiler
Çiçekli elbiseleriyle yabancı kalabalık
Gölgemiz tortop avucumuzda
Sevinsek de sonunu biliyoruz
Borçları kefilleri ve bonoları unutuyorum

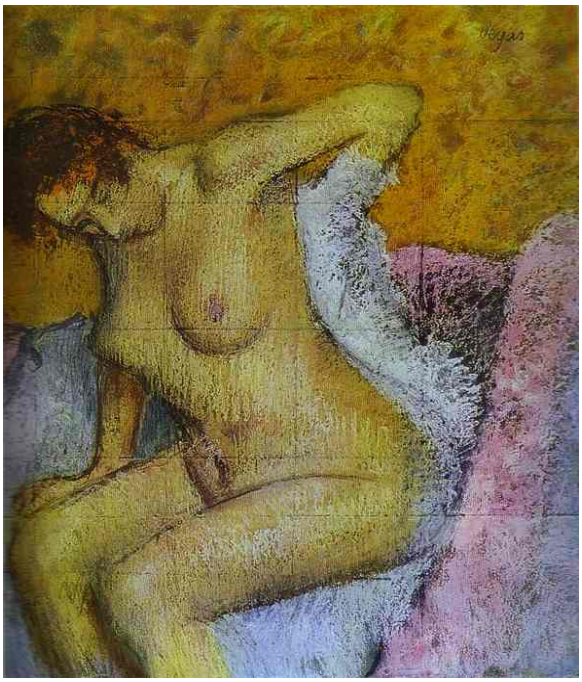
İkramiyeler bensiz çekiliyor dünyada
Daha ilk oturumda suçsuz çıkıyorum
Oturup esmer bir kadını kendim için yıkıyorum
İyice kurulamıyorum saçlarını
Bir bardak şarabı kendim için içiyorum
"Halbuki geyikli gece ormanda
Keskin mavi ve hışırtılı
Geyikli geceye geçiyorum"

Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum. (Vurgu benim)

Tırnak içinde verilen dizelerin ritmi çok yüksektir. Bundan içki sofrasında "konuşan" anlatıcının geyikli geceye geçmek için acele ettiği çıkarımını yapıyoruz. Anlatıcının geyikli geceye "kaçmak" istemesi, geyikli gecenin dışındaki duygularıyla ilgilidir: Zavallılık, avunamazlık, yabancılık, sevincin sonluluğu. Buna karşılık, geyikli geceye geçilen eşikte kadın, şarap ve unutmak vardır. Anlatıcı geyikli gece dışındaki bu olumsuz duygularından kurtulmak için şarap içer, bir kadını kendisi için yıkar ve geyikli geceye geçer. Şiirin bütününde "unutmak" mutluluk için olumlu, "hatırlamak" ise olumsuz bir eylem olarak verilmiştir. Olumsuz imgeler borçlar, kefiller ve bonolar, yani ekonomik sıkıntı içindeki maaşlı kitlenin (özellikle evlenirkenki) alışveriş biçimine, yani taksitli alışverişe gönderme yapan imgelerdir. Bu durumda "geyikli gece", (bir kadınla meşru biçimde birlikte olmayı zorlaştıran) ekonomik sıkıntıların da unutulduğu bir soyut mekândır. Bunları "unutmak" en iyisidir. Bundan sonra anlatıcı onbirinci kıtada "Hadi ben kalkıyorum" ya da "Ben yatmaya gidiyorum" der gibi "Geyikli geceye geçiyorum" der ve onikinci kıtadan,

yani “Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum” cümlesinden de anlatıcının kendisine bir iyi geceler öpücüğü verdiği, dolayısıyla da geyikli geceye geçilen somut mekânın yatak olduğu ya da geyikli gecede anlatıcının yalnız olduğu anlaşılır.

Öyleyse, geyikli gecede yaşanan cinselliğin gerçek bir cinsellik olmadığını düşünmek için yeterli veriye sahibiz demektir. Bu durumda anlatıcının kendisi için yıkadığı kadın kimdir? Bizce, “Yeşil Badanada Kurtulmak”ta anılan, Degas’nın “Banyodan Sonra” tablosundaki, saçları iyice kurulanmamış kadındır:



Resim 3: *Banyodan Sonra,* 1890, St. Petersburg, Hermitage, Rusya.

Eğer anlatıcının “yıkadığı” kadın, “Yeşil Badanada Kurtulmak”taki “Degas’nın bir kadını, belli öpülmüş sevilmiş kandırılmış,/Ama, sonra da yıkanmış Bursa havluları ile kurulanıyordu” dizelerinde bahsedilen bu kadınsa, “Yeşil Badanada Kurtulmak”ın anlatıcısının gitmekten bahsettiği bildik yer “geyikli gece”dir:

Ya hep bildiğimiz o yere gideceğim.

Günüme göre
Ya da yolüstü bir kahveye oturup orta şekerli bir
kahve içeceğim
Ne derseniz deyin ardımdan.

Nitekim "Geyikli Gece"nin onbirinci kıtasındaki (avutamayan) avuntulardan biri de kahveye gitmektir. Domino, şiirin yazıldığı 1950'li yıllarda kahvelerde yaygın olarak oynanmaktadır. Bugünün okeyi neyse, o günün dominosu da odur. Bir diğer fakir eğlencesi ise caddelerde gezinmektir. Çiçekli elbiseler, fakir kesimin giyim tarzına gönderme yapar. Böylece fakirlerin (maaşlı çalışanların) avuntu ve eğlenceleriyle zenginlerin (burjuvaların) zevk ve eğlenceleri arasında bir karşıtlık ortaya çıkar:

- Kahveler, plastik domino taşları ve basma çiçekli elbiseler
- Büyük oteller, kristal kesme avizeler, omuzları açıkta bırakan ipek, saten vb. gece elbiseleri

Zenginlerin eğlenmelerini, buna karşılık fakirlerin "savaşmak" zorunda kalmalarını içeren bu karşıtlık, Roma ile temsil edilen köle düzeninin anlatıcının yaşadığı çağdaki bir izdüşümü gibidir.

Şimdi bu altbölümde söylediklerimizi özetleyelim: 1. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda geyik, kadını ve doğayı simgeler. 2. "Gece" imgesi *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda ya geceye gönderme yapar ya da cinsellikle ilgili bir bağlamda kullanılır. 3. "Geyikli Gece"nin temel çatışması uygarlık-doğa çatışmasıdır. 4. "Geyikli Gece"deki pek çok imge çokanlamlıdır. Bu nedenle imgeleri çeşitli şekillerde yorumlamak mümkündür. Buna rağmen farklı yorumlar uygarlık-doğa

çatışmasına bağlanmaktadır. 5. Şiirdeki kurucu karşıtlıklar yaşam/ölüm, şehir/doğa, zengin/fakir, vakit/zaman, gündüz/gece ve uyanıklık/uyku karşıtlıklarıdır. Bütün bu karşıtlıklar uygarlık-doğa çatışması çerçevesinde kurulmuştur. "Geyikli gece" imgesi için ise şunları söyleyebiliriz: Teknolojisiyle somut anlamda ölümcül olan uygarlık, ürettiği kölelik düzeniyle de simgesel olarak ölümcüldür. İnsan köle gibi çalışmasına rağmen, bir kadınla meşru biçimde cinsel ilişki kurabileceği evlilik kurumunun içinde yer alabilmek için taksitle, borçla vs. baş etmek zorundadır. Diğer yanda, doğuştan zenginlerin onu öfkelendiren burjuva yaşantılarını görür, izler. Bu koşulların ardında "Roma"yla temsil edilen köle düzeni, o düzenin ardında da "tarım toplumuna geçiş"le temsil edilen uygarlaşma ya da uygarlık vardır[67]. Bir şehir çalışanı olan anlatıcı, ne doğayı (ağacı, gölü vs.) görebilmekte ne de bir kadınla evlenebilmekte, cinsel ilişki kurabilmektedir. Anlatıcı bu durumda ya şiddete başvuracak, yasaları çiğneyecek, ahlâksızlık yapacaktır ya da "geyikli gece"ye kaçacaktır. O, geyikli geceye kaçıp uyumayı tercih eder. Uykuda ve dolayısıyla da rüyada, isterse doğayla baş başa kalabilecek, isterse bir kadınla cinsel ilişki kurabilecektir. "Geyikli gece", anlatıcının özlediği şeylere kavuşabileceği ve bu arada günlük yaşamın sıkıntılarından, kaygılarından, dertlerinden soyutlandığı (ve dolayısıyla da kurtulduğu, kaçtığı) rüya ya da hayâl âlemidir. Bu soyut mekânın dışında, insanın kendi elleriyle yarattığı uygarlık ve mutsuzluk, içindeyse insanın doğal ortamdaki yaşamının ayrılmaz unsurları, cinsellik ve doğa vardır.

b. "Tel Cambazı" ve Toplum-Birey Çatışması

[67] Turgut Uyar'a göre uygarlığın tarım toplumuna geçişle başladığını ve Uyar'ın bu düşüncesinin antropolijik bakımdan yanlış olduğunu daha önce belirtmiştik. Ancak, bu görüşle paralel doğrultuda düşünceler hâlâ mevcuttur. Örneğin Saffet Murat Tura, "Haz İlkesinin Ötesi ve Oidipus Kompleksi" başlıklı yazısında şöyle der: "Ancak avcı-toplayıcı üretim tarzından tarıma ve yerleşik düzene dayanan üretime geçilmesiyle birlikte tablo değişmiştir. İzleyen birkaç bin yıl içinde […] imparatorlukları, savaşlarıyla bildiğimiz ve hâlâ içinde yaşadığımız 'uygar' tarih başlamıştır" (9).

Bu altbölümde, toplum, şehir ve devlet karşısındaki bireyi simgelemesi bakımından, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın öne çıkan imgelerinden biri olan "cambaz" ele alınacaktır. Amacımız, "cambaz" imgesinin toplum-birey çatışmasını öne çıkartacak biçimde kullanıldığını göstermektir. Bu çatışma, modern sanat yapıtlarında görülen en önemli çatışmalardan biridir. Buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

"Cambaz" imgesi, yalnızca *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve *Tütünler Islak*'ta görülür. Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda bu imgeyi yaşamı bir tele, insanı da bir tel cambazına benzetmek suretiyle kullanır. "Yaşamak tel üstüne yürümektir" kavramsal eğretilemesini[68] genişletmek yerine, derinleştirir ve tel cambazına ilişkin nitelikleri öne çıkartır.

"Tel Cambazının Kendi Kendine Söylediği Şiirdir"de tel cambazının dış dünyada olup bitenler karşısında takındığı tavır, söyleyiş biçimiyle görünür kılınır. Cambaz, sorumlulukları ve olup bitenler karşısında kayıtsızdır: "Anlattıklarım, anlatamadıklarım, anlatamayacaklarım/ Senin yakanda bir el mi var dediniz, dursun/ Dursun,/ Ben şimdi gelirim" (11). "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatan Şiirdir"deyse, cambazın toplum karşısındaki durumu öne çıkartılır. Bu şiirdeki söyleyiş biçimi, tel cambazının doğruların ne olduklarına ilişkin kayıtsızlığını gösterir. Tel cambazı herkesi ve her şeyi olduğu gibi kabul eder; karşılığındaysa dengesinin (düzeninin) bozulmamasını ister:

> Sizin alınız al, inandım
>
> Morunuz mor, inandım

[68] **Kavramsal eğretileme (conceptual metaphor)**: Bir eğretilemenin ardındaki, soyut benzeyenle somut benzetilenin belirtildiği tümce. Kavramsal soyut öğe A kavramsal somut öğe B'dir. **Örnek**: Yaşam bir yolculuktur.

Tanrınız büyük, âmenna

[...]

Ben tam dünyaya göre

Ben tam kendime göre

Ama sizin adınız ne

Benim dengemi bozmayınız (12)

Bu iki şiirde, tel cambazının kendisi (gibi) olmayanlara yönelik tek eleştirisi "Ama sizin adınız ne" dizesinde saklıdır. Alı al, moru mor olanlar; yani tanımlamaları ve doğruları belirleyenler —ki tanımlamalar çoğunluğa, topluma göre yapılır— bir ada, bir kişiliğe, kendilerini başkalarından ayıracak bir niteliğe sahip değildir. Tel cambazıysa diğerlerinden farklı olduğunu düşünür: "Siz ne derseniz deyiniz/Benim gizli bir bildiğim var" (12).

Tel cambazı kendi kendineyken diğerlerini umursamamakta, "Ben şimdi gelirim" diyerek onların sözlerini geçiştirmektedir. Ancak tel üstüne çıktığında, başkaları ona bakarken ve (örneğin gürültü yaparak) onun dengesini etkileyebilecek durumdayken, kendi kendineyken umursamadığı bu kalabalığa yaranma gereği hisseder. Burada "anlatıcı"nın tel üstünde, diğerlerininse aşağıda olması ve anlatıcının onlara "Benim gizli bir bildiğim var" demesi, kendini onlardan farklı ve üstün gördüğünü düşündürür.

Oysa "Atlıkarınca" adlı şiirin epigrafında, tel cambazının da yukarıdan baktığı kalabalığa benzediği ve varolan düzeni değiştirmek istemesine rağmen, bu düzeni sürdürme eğiliminde olduğu belirtilir: "Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu işi. Ama olmuyordu, kendisi vardı" (60). Ne de olsa diğerleri, yani toplum, tıpkı cambaz gibi bireylerden meydana

gelmektedir. Tel cambazı da herkes gibi, kendini değiştirmektense, başkalarını değiştirmek arzusundadır. Oysa değişim kişinin kendini değiştirmesi ile mümkündür.

Bize göre tel cambazının dengesinin bozulmamasını istemesi, koşulların kendi üzerindeki etkisini, bu etkiden kaynaklanan gerilimlerini, sıkıntılarını ortadan kaldırma arzusuyla ilgilidir. Bir yandan kendi düzeninin bozulmamasını isterken, bir yandan da çelişkili biçimde dünyayı dönüştürmek ister. "Tel Cambazının Kendi Kendine Söylediği Şiirdir"deki dizelerden tel cambazının kendi dengesini bozmadığı sürece her şeyin olduğu gibi süregitmesinden aslında rahatsız olmadığı anlaşılır:

> **Körpe kadınlar basık odalarda** mı, dursun
> Hoyrat gemiciler uzun seferlerde
> **Darağacında bir adam** mı dediniz, dursun
> Yeraltında gizli bir sandık mı, dursun
> Bahçeler dursun, kızlar dursun
> Anlattıklarım, anlatamadıklarım, anlatamayacaklarım
> Senin yakanda bir el mi var dediniz, dursun. (Vurgu benim)

Üstelik, tel cambazı basık odalarda küçük kızların pazarlanması, insanların asılması gibi, dünyayı değiştirmek isteyen birinin duyarsız kalamayacağı durumlardan rahatsız olmamaktadır. Bu aşamada cambazla ilgili bu iki şiirin başlıkları önem kazanır. "Tel Cambazının Kendi Kendine Söylediği Şiirdir"de tel cambazının bir bakıma dokunulmaz olması söz konusudur; çünkü bu şiirde tek başınadır. Tel cambazı, bu şiirde kendi başınayken, diğerleri (toplum, devlet) yokken ya da onun dengesini bozabilecek (onu kınayabilecek, cezalandırabilecek) durumda değilken konuşur. "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir"de ise cambaz

tel üstündedir ve başkalarının etkisiyle dengesinin bozulması tehlikesi vardır. Buna bağlı olarak ilk şiirde aldırışsız, ikinci şiirdeyse kaygılı bir söyleyiş biçimi söz konusudur. Bu çelişki "Aşkım da değişebilir gerçeklerim de" dizesinde anlatıcı (cambaz) tarafından da ifade edilir (12). Bu, tel cambazının hinliğini gösterir. Tel cambazı tamamen bireyleşmiş bir tiptir.

Ayrıca, Turgut Uyar'ın, tel cambazı ile ilgili, ancak *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'na almadığı, *Şairler Yaprağı*'nın Eylül-Ekim 1954 tarihli sayısında yayımlanan "Tel Cambazının Telden Düşerken Söylediği Şiirdir" başlıklı bir şiiri daha vardır. Bu şiirden tel cambazının şehirden kaçmak ve yağmurla, dağla ve kayayla temsil edilen "doğa"yla iç içe olmak istediği anlaşılır:

> Dağlarda iki kekik koksa
> Biri benim içindir
> iki kaya yarılsa
>
> Siz beni bu şehirden alın götürün
> Tükenmez yağmurlarda ıslatın
> […]
> Şehrin bütün ışıklarını söndürün
> Kapatın bütün kapılarını
> Beni bu şehirden alın götürün.

Bu veriden yola çıkarak tel cambazının çelişkili duyguları, "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir"de uygarlık-doğa karşıtlığı çerçevesinde

değerlendirilebilir. Cambaz, önce bütün ağaçlarla uyum içinde olduğunu söyler; sonraysa ağaçların ve sokakların durumuna ilgisiz olduğunu ifade eder:

> Bütün ağaçlarla uyuşmuşum
> Kalabalık ha olmuş ha olmamış
> Sokaklarda yitirmiş cebimde bulmuşum
> Ama ağaçlar şöyleymiş
> Ama sokaklar böyleymiş
> [...]
> Benim dengemi bozmayınız.

Anlaşılan o ki telden düşerken şehirden kurtulmak isteyen tel cambazı, telin üstündeyken sokakla ağaç, şehirle kır, uygarlıkla doğa arasında bir seçim yapmamaktadır. Oysa dengesi bozulup telden düşmesi söz konusu olunca, yani arzularıyla zorunlulukları arasındaki dengeyi kuramayınca, seçimini doğadan yana yapacaktır.

Ayrıca, "Beni bu şehirden alın götürün" dizesi, Charles Baudelaire'in "Moesta et Errabunda" (Sait Maden çevirisiyle "Hüzün ve Serseri") adlı şiirine gönderme yapar: "Hey trenler, vapurlar beni buradan götürün […] Şu kahrolası şehrin simsiyah havasından". Baudelaire'in bu şiirinde de arzuların gerçekleşmesi ile kent yaşamı arasında bir gerilim söz konusudur. "Hüzün ve Serseri" de özlenen mis kokulu cennet, geyikli gece gibi, her şeyin güzel olduğu hayâli bir mekândır. Bu durum, Uyar'ın kurduğu metinsel geçişliliğin yerinde ve işlevsel olduğunu gösterir.

Son olarak, tel cambazının devletle ilişkisinin, eğitim kurumuyla ilişkisi üzerinden okunabileceğini söyleyelim. "Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği

Şiirdir"de adı anılmayan, ancak dünya ile kurduğu ilişki bakımından Akçaburgazlı Yekta (ya da Yekta ile aynı özelliklere sahip bir kişi) olduğu anlaşılan anlatıcının "eğitim kurumu" karşısındaki tutumu şu dizelerde görülebilir:

> Beş kere yedi mi dediniz, dursun
> Yıldız poyraz gündoğusu, dursun
> Fasulya mı dediniz, dursun
> Ben varım sen varsın o var
> Dursun,
> Ben şimdi gelirim.

Alıntının ilk üç dizesi, bize göre, ilköğretimin üç klişesine gönderme yapıyor. Çarpım tablosu ezberini kapsayan Matematik dersi, rüzgâr adlarının ezberini kapsayan Sosyal Bilgiler dersi ve saksıda fasulye yetiştirilen Fen Bilgisi dersi. Alıntıda görüldüğü gibi cambaz, verili, klişe, ezberci, şekilci eğitimi olumsuzlamakta ve onun dışında kalmayı arzulamaktadır.

Özetle, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"da "Bu benim dengemi sarsıyordu" diyen Yekta ile aynı kişi olarak da düşünülebilecek cambaz, varolan düzenden, toplumun kendisi üzerindeki baskısından ve bu baskıyı üreten okul gibi devlet kurumlardan hoşlanmayan, buna karşılık düzeninin bozulmamasını isteyen, yani hoşlanmadığı bütün bu şeylerden vazgeçemeyen, kendisini değiştirme çabası içine girmektense dünyanın değişmesini dileyen bireyi simgelemektedir. Bu birey, toplumla ve devletle çatışmaz; ancak dürtüleri ve toplumla ve devletle çatışmaksızın yaşama arzusu onun kendi içinde bir çatışma yaşamasına neden olur. Bu birey, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın

yayımlanmasından beş yıl sonra, 1964'te toplumdan, devletten ve bu ikisine yakın duran şehirden kurtulmak isteyecektir.

c. "Abluka" ve Uygar-Uygar olmayan Çatışması

Bu altbölümde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın öne çıkartılan imgelerinden biri olan "abluka" imgesi ele alınacaktır. Amacımız, "abluka" imgesinin uygar-uygar olmayan çatışmasını öne çıkartacak biçimde kullanıldığını göstermektir. Bu çatışma, modern sanat yapıtlarında görülen en önemli çatışmalardan biridir. Buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

"Büyük Ev Ablukada" adlı şiirde "abluka" imgesi, büyük kent yaşamının ve modern uygarlığın anlatıcı üzerindeki baskısının bir simgesi olarak kullanılır. Bu baskıdan ya da kuşatılmışlık duygusundan kurtulma çaresi olarak özellikle cinsellik çıkartılır.

"Büyük Ev Ablukada"nın anlatıcısı, tenha bir bölgesinden şehrin merkezine döner ve her şeyi bıraktığı gibi bulduğuna, düzeninin bozulmadığına —tıpkı dengesinin bozulmamasını isteyen cambaz gibi— sevinir. Tel cambazı ile ilgili şiirlerde olduğu gibi, bu şiirde de bireyin düzen karşısındaki tavrının iki yönü vardır. Birincisi, yukarıda değindiğimiz gibi, düzeninin bozulmamasını istemesidir. İkincisi ise, kentin ya da uygarlığın öğeleriyle ilgili hoşnutsuzluğudur. Nitekim, anlatıcı, merkeze döndüğünü söyledikten sonra, şehre ve telefon, radyo gibi düzdeğişmecelerle gönderme yaptığı modern uygarlığa ilişkin duygularını bu yönde dile getirir. Burada telefonla, otobüsle ve radyo ile modern uygarlık arasındaki ilişki çok aşamalı bir düzdeğişmece ilişkisidir. Metinde bulunmayan ilk aşamada ürün (telefon vs.), araç (teknoloji) yerine, ikinci aşamada ise araç (teknoloji), sonucun (modern uygarlık) yerine geçirilmiştir:

Bakın bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim
(Ekmek vardı tereyağı vardı söylemiştim bu önemlidir
Utanılacak bir şey yoktu kime anlatmalıyım)
Ben sevemezsem sevmek kimselerin elinden gelemez
Bizi tutkulara çağırdı **otobüse sosise buzdolabına**
Telefona sinemalara radyolara bir sürü **kancık sevdalara**
Sürü sürü **mutsuz alışkanlıklara**
Yalana dolana itliklere keten elbiselere. (Vurgu benim)

Anlatıcı şehri sevmemekte ve mutsuzluğunu büyük şehir yaşamı ve bu yaşamı etkin biçimde belirleyen nesneler ile ilişkilendirmektedir. Ancak tek meselesi şehir değildir; nitekim insanları teknolojik ürünlere bağımlı kılan, özgül olarak şehir değil, şehirle simgelenen modern uygarlıktır. Bu durumda, "Büyük Ev Ablukada"nın anlatıcısı şehri ve onun dolayımında uygarlığı olumsuzlamaktadır.

Burada söz konusu olan nasıl bir olumsuzlamadır? Bunu anlamak için Uyar'ın yazarlık serüveninin başladığı 1940'lı ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın yazıldığı 1950'li yıllarda, alıntıda kalın harflerle vurgulanan nesnelerin günlük yaşamı nasıl etkilediği göz önünde bulundurulmalıdır. Pek az eve giren buzdolabı vb. teknolojik ürünlerin evlerin en görünür yerine, üzerlerine dantelli örtüler serilmek suretiyle yerleştirilmesi, komşuların ve tanıdıkların bu kişisel malı bir tür paylaşım malına, yani sahibi dışında da kullanılan bir mala dönüştürmesi dönemin teknolojiyle kurulan ilişki biçimine ilişkin verilerdir. Buzdolabı sahipleri tüm çevrelerine buz yetiştirmekle sorumlu kişiler olarak, bir yandan böyle bir nesneye sahip olmanın

gururunu yaşamışlar, bu nesneyle çevrelerindeki kişilere gösteriş yapmışlar, bir yandan da böyle bir hizmet sorumluluğunun altına girmek zorunda kalmışlardır[69].

Benzer bir durum, 1940'lı yıllarda, telefon için de söz konusudur. Telefon da pek az evde bulunduğundan bir paylaşım malı olmuştur. Son derece pahalı bu teknolojik nesnenin bulunduğu evler, telefon etmek isteyen yakınların akınına uğramıştır. Bu dönemde telefonun kontrolsüzce kullanılan bir paylaşım malına dönüşmesinden bezerek, E. Emine'nin *Bizans Sohbetleri* adlı novellasında[70] olduğu gibi telefonlarına kumbara taktıranlar olmuştur. Telefon bir lüks ürün olarak bir tür gösteriş nesnesine dönüştüğü gibi, devredilen, gerektiğinde haciz koyulan bir ekonomik yatırım aracıdır. Bunların dışında, altyapı sorunları nedeniyle, telefonla konuşmak çok zordur. Hatlar sürekli kesilmekte, öyle ki, kısa mesafeli iletişim gereksinimleri için konuşulacak kişinin bulunduğu yere gidip dönmek, telefonu kullanarak ona ulaşmaktan çoğu zaman daha kısa sürmektedir.

Benzer şekilde, radyo satın alabilenlerin evleri akşamları işgal edilmiş, radyo dinlemek isteyen herkes bu evlere hücum etmiştir. Herkesin sahip olmak istediği ya da şiirin anlatıcısının bakış açısıyla "sevdalı" olduğu bu nesneler, sahiplerinin yaşamını kolaylaştırması ve güzelleştirmesi, bir diğer deyişle yaşam kalitelerini artırması beklenirken, onların bütün yaşamlarının merkezi hâline gelmiştir. Artık yaşam onlara göre şekillenmekte, insanlar kendilerini onlara göre ayarlamaktadırlar. Bize göre anlatıcının bunları "kancık" sözcüğü ile sıfatlandırmasının nedeni, insanlar için birer mutsuz alışkanlığa dönüşmeleri, insanlara reklamlarında vaat edilen rahatlık yerine rahatsızlık vermeleridir. "Kancık" sözcüğü, TDK sözlüğüne göre, Türkçede dişi, dönek, güvenilmez ve kadın anlamında kullanılır. Burada teknolojik

[69] Bu kişilerin Demokrat Parti'nin her mahallede bir milyoner yaratma politikasının ilk ürünleri olduğu düşünülebilir. Dönemin günlük yaşamına ilişkin deneyimlerini benimle paylaştıkları için Engin Sezer'e ve Hilmi Yavuz'a teşekkürü borç bilirim.
[70] **Novella**: Uzun öykü ile roman arasında konumlandırılan anlatı türü.

ürünlerin güvenilmezliği vurgulanmıştır. Ayrıca, bu nesnelerin onlara sahip olmayanlar üzerindeki etkileri de göz ardı edilemez. Sahipleri için birer prestij aracı[71] olan bu nesneler, elbette onlara sahip olmayanların kendilerini ezik hissetmelerine neden olacaktır.

Anlatıcının tutkulara ve kancık sevdalara benzettiği otobüs, sosis, buzdolabı, telefon, sinema ve radyonun ortak özellikleri nedir? Bunlar 1940'lı ve 1950'li yılların Türkiye'sinde günlük yaşamın bir parçası hâline gelmeye başlamış, fakat olamamışlardır. Bunlar, statü nesneleri ve statü simgeleri olmalarının yanı sıra, idealleştirilmiş modern yaşamını ya da idealleştirilmiş şehir yaşamını anlatmada kullanılan imgelerdir. Varlıklı şehir ailelerin bile pek azının sahip olduğu bu nesnelerin taşra yaşamıyla bir arada düşünülmesi olanaksızdır.

Bunların yaşamın bir parçası hâline gelmeye başlamalarıyla birlikte, günlük alışkanlıklar da değişmeye başlamıştır. Otobüsler insanların hareket etme alışkanlıklarını değiştirmiştir. Sosis, günlük yaşama domuz etinden üretildiğine ilişkin bir şehir efsanesiyle girmiş, daha sonra Et ve Balık Kurumu'nun üretip satışa sunarken yaptığı, sosisin kesinlikle domuz eti içermediğine ilişkin reklam kampanyasıyla birlikte, bir lüks tüketim maddesi ve gösteriş nesnesine dönüşmüştür. Mutlu azınlığın dışında kalanlar için ise sosis hâlâ yoktur. Buzdolabı bir yandan soğutma işlevini görürken, diğer yandan evlerin eşya düzenini değiştirmiştir. Sinema yalnızca insanların film izledikleri bir mekân değildir; insanlar sinemalarda sosyalleşmektedirler. Gençler sinemalarda kesişmekte, tanışmaktadırlar. Sinema onların localarda koklaştıkları ve evde baş başa kalabilmek için ebeveynlerini gönderdikleri bir mekândır. Bütün bu ayrıntılardan, ablukanın nesnel karşılığı olan

[71] **Prestij aracı ya da statü nesnesi:** Yaşamın yeniden üretilmesine yaramayan, ama sahibine toplum içinde ayrıcalıklı konum sağlayan mal.

bu imgelerin, 1940'lı ve 1950'li yıllarda Türkiye'deki büyük şehir yaşamının değişimiyle ilgili oldukları anlaşılmaktadır.

TDK sözlüğüne göre "abluka" sözcüğü, bir ülkenin ya da bir yerin dışarısı ile her türlü bağlantısının güç kullanarak kesme ya da kuşatma anlamında kullanılır. Burada abluka altında olan bir yer değil, insan, insanı ablukaya alan da uygarlıktır. Şiirin başlığında geçen "abluka" sözcüğünün uygarlıkla ilişkisi şu dizelerde belirir:

> Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan
> Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi
> Bu yapıları oniki kat yapmak bizim aklımızdı
> Biz kurduk istersek umursamayız ya
> (Abluka burda başlıyordu çünkü)
> Ekmek yiyelim tereyağı yiyelim çocuk büyütelim
> Sen beraber yatacağımız yatakları hazırla
> Sen bir onu yap yeter bak göreceksin.

Dikkat edilirse, bu alıntının aslında "Bakın bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim/ (Ekmek vardı tereyağı vardı söylemiştim bu önemlidir/ Utanılacak bir şey yoktu kime anlatmalıyım)/ Ben sevemezsem sevmek kimselerin elinden gelemez" dizelerinin devamı olduğu görülür. Arada kalan ve ablukanın nesnel karşılığı olan imgelerin geçtiği dizeler, bir ara kısım gibidir. Anlatıcı bu ara kısımda, ana kısımdaki ironiyi[72] güçlendirecek biçimde, şehri kuran ve büyüten insanı, bu imgelerin çağrısına karşı koyamadığı bir edilgenlik içerisinde gösterir. Nitekim ana kısımda insan edilgen değil, etkindir: Taşları ocaklardan çeken, asfaltı döken, onaran, şehri kuran, büyüten, çok katlı binalar yapan odur. Bütün bunları o yaptığına göre,

[72] Alay, tersinme, kastedilenin tersini söyleme anlamında kullanıyoruz.

vazgeçebilme iradesine de sahip olmalıdır. Ama o etkin değil, edilgendir ve bu "kancık sevdalara" alışmıştır. Böylece, iki farklı ironi ortaya çıkar. Birinci ironi, anlatıcının insanın bu durumuyla alay ettiği "Biz kurduk istesek umursamayız ya" cümlesindeki bilmezden gelme (tecâhül-i ârif[73]), ikinci ironi ise insanın ablukasını kendisinin yaratmasıyla ilgili dramatik ironidir[74]. İnsan kendisini "edilgen" kılan ablukayı "etkin" bir biçimde kendisi yaratmıştır.

Anlatıcıya göre bireyin büyük şehir yaşamının ve modern uygarlığın öğeleri tarafından kuşatılmışlığı, bunları umursamamayı başaramaması ve bunların etkisi altına girmesi ile ilgilidir. Oysa, alıntıda görüleceği üzere, anlatıcıya göre bu kuşatılmışlıktan kurtulmanın ya da tezin diğer kısımlarında da kullanılan sözcükle ifade edilecek olursa, "kaçmanın" bir yolu vardır: Cinsel sevgi. Anlatıcıya göre abluka, tam da insanın bunlara bağımlı olmadığını sanması ile başlamaktadır. Oysa seslendiği kişinin cinsel sevgi yaşayacakları ortamı hazırlaması ile (hiç değilse bir süreliğine) bu bağımlılıklardan kurtulabilmek mümkündür.

Özetle, modern uygarlığın ve büyük kent yaşamının, kişinin en temel (ya da birincil) gereksinimlerini karşılaması yönünde engel teşkil etmesi ve şiirde bu temel gereksinimlerden özellikle birinin, yani cinselliğin bir kurtuluş çaresi olarak öne çıkartılması, uygar-uygar olmayan karşıtlığının belirmesini sağlar. Şiirde cinselliğin "abluka" simgesiyle işlenen kent yaşamı ve modern uygarlığın olumsuz etkilerinden sıyrılmak için bir çare olarak sunulduğu yönündeki bu yorum, "Geyikli Gece"ye ilişkin çözümlemeyle de uyum içindedir. Nitekim "Geyikli Gece"nin anlatıcısı da

[73] **Tecâhül-i ârif:** Muallim Naci'ye göre ârifce bilmezden gelme, bir konuda ârifâne bir üslûpla cahilmiş gibi söz söyleme.

[74] Burada "dramatik ironi" ile, kişinin dışarıdan bakıldığında görülen, ancak kendisinin göremediği bir olumsuz durum içinde bulunmasını kastediyoruz. "Dramatik ironi" aslen bir tiyatro terimidir. Oyunda yer alan bir karakterin başına gelecek bir şeyin seyirciler tarafından bilinmesi, ancak kendisinin bundan habersiz olması durumunu anlatmak amacıyla kullanılır.

geyikli gecedeyken aşk ve umut dışında hiçbir şeyi umursamadığını söylüyor ve umursamamayı, "Büyük Ev Ablukada"da olduğu gibi, cinsellikle ilişkilendiriyordu.

d. Özet

"Geyikli gece", "cambaz" ve "abluka", *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki temel çatışmaların kurucu imgeleridir. Burada "temel çatışmaların kurucu imgeleri" derken, temel çatışmaların bu imgelerin kullanıldığı şiirlerde daha açık görüldüğünü ve bu imgelerin açımlanmasıyla zihninde daha berrak hâle geldiğini kastediyoruz. Diğer bir deyişle, bu imgeler kitaptaki temel çatışmaların incelenmesinde anahtar işlevi görüyorlar. Bu çatışmalar, uygarlık-doğa ve birey-toplum çatışmalarıdır. "Geyikli gece" imgesi, uygarlık-doğa çatışmasında modern uygarlığın baskısından kaçmakta kullanılan yöntemleri, "cambaz" imgesi toplumsal baskıdan ve düzenden sıkılan, buna karşın uyum sağlamaya çalışan bireyi, "abluka" imgesi ise modern uygarlığın, özellikle de büyük kentlerin insan üzerindeki baskısını simgeler.

2. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda Uyar'ın Simge Evrenini Belirleyen İmgeler

Bu altbölümde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda öne çıkan üç imge ele alınacaktır: Gök, kent ve güneş. Amacımız bu imgelerin Turgut Uyar'ın simge evreninin temel öğeleri hâline gelmelerinin *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile gerçekleştiğini, şairin bu kitapta simge kullanımına ağırlık verdiğini ve anlamı geriye ittiğini göstermektir. Gök, kent ve güneş imgeleri *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki uygarlık-doğa çatışmasının kurucu öğeleri olduklarından, buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

"Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir"de yer alan şu dizeler *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki büyük şehir imgesinin İstanbul'dan yola çıkarak kurulduğu izlenimini veriyor:

> Bu macerayı durup durup size anlatacak
> Bir yanda koca İstanbul
> Bir yanda o
> Bir yanda en Allahsız şarkılar
> Bir yanda Edirnekapı
> Vitrinsiz dükkânlar ve dut ağaçları

Ayrıca, "Akabakan" adlı şiirde yer alan "O zaman bütün İstanbulistan Vizansiyadan kalan sarıdaydı" dizesi de bu izlenimi güçlendiriyor.

Turgut Uyar bu kitaptaki şiirleri çoğunlukla görsel imgelerle kuruyor. Öyle ki, bu imgeler kabaca bir araya getirildiklerinde, ortaya gerçek bir büyük şehir resmi çıkıyor. Ancak bu resimde hiçbir cami imgesinin bulunmayışı, İstanbul'a ait olduğu yönündeki ilk izlenimi olumsuzluyor. Bununla birlikte, siluetinin ayrılmaz bir parçası eksik olmasına rağmen, deniz kıyısındaki bu büyük şehir, kalabalığıyla, otelleriyle, eğlenceleriyle İstanbul'a çok benziyor. Şehrin deniz kıyısında olması, limanlardan gemilerin kalkması, ahşap yapılar bu benzerliğin öne çıkan bazı öğeleri.

Şimdi, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki bu şehrin bir resmini çıkartmaya çalışalım. Bu şehirde çok çeşitli insanlar yaşıyor. Aralarında balıkçılar, devlet memurları, fahişeler, garsonlar, tüccarlar, öğrenciler, bankacılar bulunan bu insanların yarattığı kalabalıktan, şehrin büyük bir nüfusa sahip olduğu anlaşılıyor. Bu insanlar devlet dairelerinde dosya düzenliyor, balık avlıyor, parklara, umumhanelere

gidiyor, kahvehanelerde domino oynuyor, akşamları lokantalarda yemek yiyip bira ve şarap içiyor, caddelerde geziyor, sinemaya gidiyor, radyo dinliyor, alışveriş yapıyorlar. Şehirde büyük caddeler, büyük oteller, bankalar, sinemalar, lokantalar, vitrinli dükkânlar, otobüsler var. Limanlardan Norveç'e, İtalya'ya gemiler kalkıyor. Ahşap evler ve çok katlı yapılar bu şehirde bir arada bulunuyorlar. Büyük otellerde burjuva eğlenceleri, balolar düzenleniyor. Biz bu şehir resminin, eksik bir resim olmasına rağmen, İstanbul'a ait olduğu görüşündeyiz.

Uyar yalnızca şehri değil, şehrin içindeki mekânları da görselden yola çıkarak şiirleştiriyor. Yapılar, perdeleri, halıları, sedirleri, minderleri, bardakları, balkonları, damları vb. ayrıntılarla betimleniyor. Caddelerde gezen kadınların çiçekli elbiseleri, otel eğlencelerine katılan kadınların abiye elbiseleri, bu eğlenceleri süsleyen kesme avizeler vb. bu görselliğe örnek gösterilebilecek başka ayrıntılar.

Ancak tüm bu görüntülerin insanlar üzerindeki etkilerinin işlenmesi söz konusu olduğunda, görsellik arka plana itiliyor. Uyar, bu etkileri şiirsel işlevi öne çıkan ve Turgut Uyar'ın simge evreninin baskın öğeleri[75] olan imgelerle veriyor. Bunların temel çatışmaların kurucu imgelerinden farkı, kitapta yer alan çeşitli

[75] **Baskın Öğe:** Roman Jakobson'a ait bir kavram. Baskın öğe, bir sanat yapıtının odak noktasını oluşturan öğe olarak tanımlanabilir: Öbür öğeleri yönetir, belirler ve dönüştürür". Jakobson'a göre bir yapıtın tutarlılığın sağlayan da "baskın öğe"dir. Bir metnin baskın öğesi, kafiye, vezin vb. pek çok öğe olabilir. Jakobson baskın öğeyi örneklemek için "dize"den yola çıkar ve XIV. yüzyıl Çek şiirinde dizenin vazgeçilemeyen belirtisinin uyak olduğunu söyler. XIX. yüzyıl Çek şiirindeyse uyak keyfi olarak kullanılmıştır; buna karşın hece ölçüsü "tartışılmaz" bir öğedir. Modern Çek şiirindeyse titremleme hece ölçüsünün yerini almıştır. Jakobson'a göre baskın öğe belli bir çağın sanatında da aranabilir. Rönesans sanatında baskın öğe görsel sanatlar tarafından temsil edilir; tüm sanatlar görsel sanatlara yönelmiştir ve görsel sanatlara olan mesafeleriyle değerlendirilmiştir. Romantik sanatta ise en çok müziğe önem verilmiştir; bunun sonucunda şiir de müziğe yönelmiş ve dize müzikal olarak kullanılmaya başlamıştır. Gerçekçi sanatta ise baskın öğe dil olmuştur. Biz burada "baskın öğe" derken, Jakobson'un terimini ödünç alıyor ve şairin şiirlerinde, bu şiirleri başka şairlerin şiirlerinden ayırt etmeyi sağlayacak derecede öne çıkan öğeler anlamında kullanıyoruz. Kaynak: Jakobson, Roman. "La Dominante". *Huit Questions de Poétique.* Paris: Éditions du Seuil, 1977. 77-85. ("Egemen Öğe". *Sekiz Yazı*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1990. 76-84.)

şiirlerde sürekli tekrarlanmaları ve diğer imgeler üzerinde de belirleyici olmalarıdır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda bu imgelerden özellikle üç tanesi öne çıkıyor: "Gök", "kent" ve "güneş."

Arz-ı Hal ve *Türkiyem*'de nesneler dünyasına gönderme yapan "gök", "kent" ve "güneş" imgeleri, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndan itibaren eğretilemeli ve/veya düzdeğişmeceli olarak kullanılır ve kitabın temel karşıtlıkları içinde birden çok anlamı içerecek biçimde yer alırlar. Bu imgeler, uygarlık-doğa karşıtlığını yüklendikleri *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile birlikte, Turgut Uyar'ın simge evreninin baskın birer öğesi hâline gelirler.

a. Gök

Arz-ı Hal'de gök imgesi, gökyüzüne gönderme yapmak amacıyla kullanılır. Bu durum, "Yad" adlı şiirin şu dizelerinde görülür:

> Seyrederdim **gök**lerde her gün büyüyen ayı.
> Ve kale duvarından yıkık mezarlıkları,
> Bana korkunç bir devi hatırlatan kayayı.
> Ve annemin taktığı mavi nazarlıkları,
> Seyrederdim göklerde her gün büyüyen ayı. (Vurgu benim)

Görüldüğü gibi, "gök" imgesi burada, "mezarlık", "kaya" ve diğer imgeler gibi, simgesel bir işleve sahip değildir. Aynı şiirde yer alan "Göğü bulutlar saran bahar havalarında,/ Dolaşırdım ufacık korumuzda korkuyla" dizelerinde de "gök" imgesinin mecazî bir işlevi yoktur.

İmgenin *Türkiyem*'deki kullanımı da böyledir. "Gazi Paşaya Ağıt" adlı şiirde "gök" imgesinin gökyüzüne gönderme yapmak dışında bir işlevi yoktur: "Bir çelimsiz ışık dolanır gökyüzünü/ Bulutlar bir beyazdan ürkek; bir siyahtan kavi". "Bahar Hastalığı" adlı şiirde de durum böyledir:

> Nereye varırsa varsın umurumda mı
> Hiçbir şey tutamaz beni artık.
> Ne iş ne güç, ne çoluk çocuk
> Bir su ıslatır, bir sıcak kurutur
> Denizlerde gemiler **gök**lerde bulutlar
> Pırıl pırıl sevdalardadır çağım
> Hiçbir şey tutamaz beni artık
> Bu bahar, bu ağaçlar, bu rüzgâr
> Hoşça kalsın en eskisi en yenisi aşklarımın
> Gitmek mi, gitmek ne demek kaçacağım. (Vurgu benim)

Kısacası, yukarıda verdiğimiz alıntılarda görüldüğü üzere, *Arz-ı Hal*'de ve *Türkiyem*'de gök imgesi yalnızca bir imgedir.

Bu durum *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda değişir. İlk şiir olan " 'Geyikli Gece"de yer alan şu dizelerde gökyüzü imgesi, kapsamlamalı[76] bir biçimde, göğün sudaki aksine işaret eder:

[76] Buradaki kullanımın kapsamlama olduğundan emin değiliz. Aksin bir düzdeğişmece mi, yoksa bir kapsamlama mı olduğu sorusunun yanıtı, aksi onun bir parçası mıdır, yoksa onunla ilgili midir sorusunun yanıtına bağlıdır. Aynı durum gölge imgesi için de geçerlidir. Hem akis hem de gölge ışığın varlığına bağlıdır. Bu nedenle bir şeyin aksinin ya da gölgesinin onun bir parçası olmadığı düşünülebilir. Ancak bir şeyin aksinin ya da gölgesinin varlığı, doğrudan o şeyin varlığına bağlıdır. Bu nedenle bir şeyin aksinin ya da gölgesinin onun bir parçası olduğu da düşünülebilir.

Geyikli gecenin arkası ağaç
Ayağının suya değdiği yerde bir gökyüzü
Çatal boynuzlarında soğuk ayışığı'
İster istemez aşkları hatırlatır

Öte yandan, bu dizelerdeki gökyüzü imgesi, "Geyikli Gece"ye ilişkin incelememizde daha önce belirttiğimiz gibi, bir mutluluk simgesi olarak da okunabilir. Bu bakımdan çokanlamlıdır[77]. "Yılgın" adlı şiirdeki "Serin bir mavi gökyüzü buldum onu kuşandım" dizesinde gök, nesneleştirilmiş ve bir kıyafete benzetilerek, eğretilemeli olarak kullanılmıştır. Bu dizedeki gök imgesi de eğretilemelidir. "Meymenet Sokağı'na Vardım" adlı şiirde "gök" kişileştirilmiştir: "Gökyüzünün kalkıp dudaklarıma bir değmesi var."

Bununla beraber, "gök" imgesinin Turgut Uyar'ın şiirlerinin özgün imgelerinden biri hâline geldiği şiir, yine *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan "Göğe Bakma Dudağı" adlı şiirdir. Bu şiirdeki anlatıcı, seslendiği kişiden, gözlerini kaçamak ışıklardan, şeker kamışlarından, bebe dişlerinden, güneşlerden, yaban otlarından kurtarmasını talep eder:

Şu kaçamak bakışlardan şu şeker kamışlarından
Bebe dişlerinden güneşlerden yaban otlarından
Durmadan harcadığım şu gözlerimi kurtar.

[77] **Çokanlamlılık** (ambiguity): Bir sözcüğün birbiriyle ilişkili birden çok anlama gelmesi durumu. **Örnek:** "Bölüm" sözcüğü "Bölümde toplantı var" cümlesinde "bir kurumun bir parçası", "Kitabın son bölümü çok güzelmiş" cümlesinde "bir yapıtın bir parçası" anlamlarında, "parça" sözcüğünün anlamıyla ilişkili biçimde kullanılır. Bu yüzden, "bölüm" sözcüğü çokanlamlıdır.

Sayıp dökülen öğeler yer-gök karşıtlığının birinci öğesi olan "yer"e aittir. Şiirde olumlanan öğeler şunlardır: Gök, karanlık, sarhoşluk, cinsellik, gidip geri dönülmeyecek herhangi bir yer. Şiirdeki anlatıcı, kadın ve alkol dışında her şeyden uzaklaşmak ister; o, seslendiği kişi dışında kimseyi görmek istemez:

> Bu karanlık böyle iyi afferin Tanrıya
> Herkes uyusun iyi oluyor hoşlanıyorum
> Hırsızlar polisler açlar toklar uyusun
> Herkes uyusun bir seni uyutmam bir de ben uyumam
> Herkes yokken biz oluruz biz uyumayalım.

"Hoşlanmak" eylemi Akçaburgazlı Yekta'nın anlatıcısı olduğu şiirlerde bir leitmotif[78] olarak göründüğü için, "hoşlanıyorum" sözcüğünün, şiirin anlatıcısının Yekta olduğuna ilişkin bir ipucu olduğu düşünülebilir. "Hırsızlar polisler açlar toklar" daha önce bir kent imgesi olduğunu belirttiğimiz kalabalığın açımlamasıdır[79] ve bu dolayımda, bir kent imgesi üretir. Nitekim karanlığın (ya da gecenin) olumlanması da, geceleyin kalabalığın ortada olmamasıyla ilgilidir.

---

[78] **Leitmotif:** Anamotif. Bir metinde tekrar eden motif. Sık tekrarlanması bir tür anımsatma ya da niteleme işlevi görür. Örneğin, Marcel Proust'un kahramanının anlatının farklı zamanlarında madlen yiyerek geçmişi hatırlaması bir leitmotiftir. Müzikte ilk leitmotif kullanan kişi Richard Wagner, edebiyatta ilk kullanan kişi ise Thomas Mann'dır. **Motif:** Boris Tomaşevski'ye göre bir yapıtın "daha fazla ayrıştırılamaz" tema birimi. Tomaşevski'ye göre, örneğin, "Akşam oldu", "Raskolnikov yaşlı bir kadını öldürdü", "Kahraman öldü", "Bir mektup geldi" vb., yapıtın ayrıştırılamaz bölüm temalarıdır ve bunlara "motif" denir. Bize göre bu "leitmotif"i Jacques Lacan'ın "kapitone noktası" kavramıyla da anmak mümkündür. **Kapitone noktası:** Yapısalcı dil kuramında gösterenler gösterilenlere bire bir tekabül etmez. Buna "ben" göstereninin hiçbir zaman aynı gösterileni göstermeyişi örnek gösterilebilir. Oysa anlaşabilmek için gösterenleri belirli söylemler içinde belirli gösterenlere sabitlemek gerekir. Anlam, bu sabitleme noktalarını esas alarak üretilir. "Ben"in gösterileni, "ben"e ilişkin bu kapitone noktalarından anlaşılır.

[79] **Açımlama:** Bir ifadeyi daha ayrıntılı ve kapsamlı hâle getirme.

Anlatıcının seslendiği kişiye ilişkin betimlemelerin doğayı olumlayıcı biçimde yapılması, anlatıcının doğa karşısındaki konumlanışı hakkında bir ipucu olarak görülebilir: "Bu senin eski zaman gözlerin yalnız gibi ağaçlar gibi" (26). Olumlanan tek nesnenin (kadının), bir doğa öğesine benzetilerek betimlenmesinden dolayı, anlatıcının "Göğe Bakma Durağı"nda "yer (kent)-gök (doğa)" karşıtlığı biçiminde görünen uygarlık-doğa karşıtlığında doğa tarafına daha yakın durduğu sonucu çıkar.

Şiirde, sevgili ve gök dışında, alkol ve cinselliğin de olumlandığı görülür. "Göğe Bakma Durağı"nda yer alan şu dizeler cinsellik ve alkolün bir sığınma ya da kaçış alanı olarak işlendiğini gösterir:

> Nasıl olsa sarhoşuz nasıl olsa öpüşürüz sokaklarda
>
> [...]
>
> Sularım ısınsın diye bakıyorum ısınıyor
>
> Seni aldım bu sunturlu yere getirdim
>
> Sayısız penceren vardı bir bir kapattım
>
> Bana dönesin diye bir bir kapattım. (26)

Uyar'ın bu şiirde ilk bakışta gönderim yönünden saydam olmayan imgeler kullanmış olması, yorumun tek ve kuşkuya yer bırakmaz kabul edilmesi önünde önem verilmesi gereken bir engeldir. Örneğin "pencere" imgesi, bir simge mi, bir eğretileme mi olduğu anlaşılmadığından, işlevi belirlenemeyen bir imgedir. Bu belirsizliğe rağmen, şiirde gökyüzünün Yekta üzerindeki psikolojik etkisinin cinsellik ve alkolün etkisiyle benzerlik göstermesi, "gök" imgesinin "Geyikli Gece"

de olduğu gibi, özgürlük, mutluluk, huzur ya da keyif simgesi olarak düşünülebileceğini gösterir.

Nitekim *Tütünler Islak*'taki "Akabakan" adlı şiirde yer alan şu dizelerde de gök imgesi, yaşamı güzel kılan şeylere ilişkin bir simge olarak kurulmuştur:

> Ey bilene bilene tükenen bıçak!.
> Bir şeyler yap,
> Eskimeden gökyüzünün kutlu maviliği...

Bununla birlikte, "gök", *Tütünler Islak*'ta yer alan "Övgü, Ölüye" ve "Terziler Geldiler" adlı şiirlerde daha da çokanlamlı bir imge olarak belirir ve böylece Uyar'ın şiirlerindeki "gök" imgesinin simgesel işlevi de biraz daha zenginleşir. "Övgü, Ölüye"de gök imgesini nasıl okuyacağı tamamen okura bırakılmıştır: "Sonra kanlarmış,/ sakallarıydı,/ göklerin cinsel andacı..." Bu dizelerde "gök" simge olarak kullanıldığı izlenimini vermektedir, ancak neyin simgesi olduğu açık değildir.

Özetle, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda "gök" imgesi, şiirlerde uygarlık-doğa karşıtlığının öne çıkmasını sağlar. İmge bu kitapta, *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'dekinden farklı biçimde, eğretilemeli ve çokanlamlı olarak kullanılmıştır.

b. Kent

Turgut Uyar'ın şiirlerinde "şehir" sözcüğü ilk kez *Arz-ı Hal*'de yer alan "Yalağuz" adlı şiirde, "kent" sözcüğü ise ilk kez *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan "Üçyüzbin" adlı şiirde kullanılır. *Arz-ı Hal*'de yer alan "Yalağuz"daki "şehir" imgesi belirsiz bir imgedir[80]; yani mekânın belirli özelliklerine gönderme

[80] Belirsiz imgeler cins isimlerdir. "Ağaç" ya da "çiçek" imgeleri bunlara örnek gösterilebilir. Eğer okur ağacın hangi ağaç ya da çiçeğin hangi çiçek olduğunu

yapmaz, yalnızca köy ya da kasaba gibi, insanların bir arada yaşadıkları herhangi bir mekânı imler:

> Köyde, şehirde, kasabada, dağda
> Beş on kelimesi, diliyle.
> Yalnız insanların o garip haliyle;
> Yalnızdı Bektaş, yapayalnızdı.

Buna karşın aynı kitapta yer alan "Şehitler" adlı şiirde "kent" imgesi, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda kazanacağı çağrışımları[81] haber verir. Bu şiirde kent, anlatıcının hitap ettiği kişinin mutluluğu önünde önemli bir engeldir:

> Sen,
> Bir şehir çocuğuymuşsun,
> Dev makinaların gıdası olmuş kanın.
> Büyüyememişsin
> Sevememişsin.

Burada şehir, kapitalizmin simgesidir ve makinelerin kötü ama güçlü kişilere ilişkin bir arketip olan devlere (ya da tanrılara) ve işçilerin devlere verilen kurbanlara

---

anlayamıyorsa belirsizlik söz konusudur. Belirsizliğin ortadan kalkması yalnızca adın anılmasına bağlı değildir. Örneğin çiçeğin hangi çiçek olduğu adı anılmadan, özelliklerin verilmesi ile de sağlanabilir.

[81] **Çağrışım:** Bir sözcüğün kişiden kişiye ya da gruptan gruba değişen anlamı. Örneğin "sınav" sözcüğünün çağrışımı öğrenciler için ve öğretmenler için bambaşkadır. Aşağı yukarı aynı anlama gelen iki sözcüğün çağrışımları da çok farklı olabilir. Örneğin "cimri" ve "tutumlu" sözcükleri, betimledikleri kişinin para harcama tutumuna ilişkin aynı bilgiyi vermelerine karşın, farklı çağrışımlara sahiptirler. Birinin cimri olduğunu söylediği bir kişi, kendisinin tutumlu olduğunu söyleyecektir. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda "kent" sözcüğünün çağrışımları olumsuzdur.

benzetildiği bir eğretilemeler silsilesi içinde yer alır. Bu şiir istisna olmak üzere, bu sözcüğün *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'de yer alan diğer şiirlerdeki kullanımında da simgesel bir işlev söz konusu değildir. Bu iki kitapta "şehir" sözcüğü toplam beş kere geçer.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda "şehir" sözcüğü otuz yedi, "kent" sözcüğü ise on dokuz kere kullanılır. Bu kitaptaki şiirlerde "kent" imgesi, daha önce ele aldığımız "abluka" imgesine sıkı sıkıya bağlıdır. "Geyikli Gece"de "büyük şehir", "Şehitler"de "yiyen" makinelerin dişlileri kişileştirilir ve anlatıcının sanayileşmeyi simgeleyen makinelere karşı konumlandırdığı "dramatik biz" gladyatörlere benzetilir:

> Bir yandan toprağı sürdük
> Bir yandan kaybolduk
> Glâdyatörlerden ve dişlilerden
> Ve büyük şehirlerden
> Gizleyerek yahut döğüşerek
> Geyikli geceyi kurtardık

Bu şiirdeki "kent" imgesi, kişileştirme yoluyla kurulan bir eğretilemedir ve kitabın bütününde oluşturulan kötü kent imgesinin kurucusudur. "Öteyi Beriyi Omuzluyorum"da aralarında boşluk (ya da doğal alan) kalmayacak biçimde büyüyen kentlere, kentleşmenin bir yönüne vurgu yapılır: "Şehirler çarpa çarpa büyüyordu." Kentlerin (insanlar gibi) büyüdüğünün vurgulandığı ve "Kentler insanlara benzer" ölü eğretilemesine dayanan bu benzetme, çağrışım yükü olumsuz bir eylem olan

“çarpışmak” ile birlikte kurulduğundan, kitaptaki kötü kent imgesinin bir parçası olarak düşünülmelidir:

> Evleri gürültülü şehirden iki bin ayak uzaktaydı.
>
> Şehrin uğultusunu arkamda sanıyordum
>
> Karışık şehirlerim büyüsün
>
> bu şehri nasıl yapmışlar böyle üst üste
>
> Benim katıldığım bütün türküler söylenmez olur şehirlerden
>
> Dağbaşı yalnızlığı değil su kenarı yalnızlığı değil bir şehir yalnızlığı, boşluğu, ancak istekle takılan gerdanlıklar gibi boyunda göğüste pırıl pırıl, bizi yiyen geliş gidişlere sokak gecelerine kötü aşklara karşı kuşanılmış bir yalnızlık, yeniden doğurganlığımızı hazırlayan hatırlatan kırgın belki ama gitgide bizi hem kendimize hem insanlara iteleyen bir yalnızlık
>
> O bütün huzursuzluğumuz olan şehir boşaltıyor ayak sesi demirlerini yorgun yüreklerimize
>
> Kadınlar adamlar şehri uğultularla dolduran namussuz kalabalık

Bir otçuk olmayınca çayırdan bir göz seyretmeyince balıktan
Akşam mı denir yükselen küflü kentli buğuya kalabalıktan

Nitekim kent, yukarıdaki alıntılarda görüldüğü gibi, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"da gürültülü, "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil" de uğultulu, karışık, üst üste ve türküleri söylenmez kılan, "Toprak Çömlek Hikâyesi"nde yalnızlık ve boşluk yaratan, "Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon"da anlatıcının huzursuzluğunun nedeni, "Kaçak Yaşama Yergisi"nde uğultulu ve kalabalık, "Kankentleri"nde kanlı, "O Zaman Av Bitti"de küflüdür.

Kitaba yayılan bu kötü "kent" imgesinin kurulduğu şiirlerde, "Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon"da yer alan "O bütün huzursuzluğumuz olan şehir boşaltıyor ayak sesi demirlerini yorgun yüreklerimize" dizesinde olduğu gibi eğretilemeyle ya da "O Zaman Av Bitti"deki "Tükenik adamlar gecede kente başladılar" dizesinde olduğu gibi kentin gece eğlenceleri yerine kullanıldığı bir düzdeğişmeceyle, çokanlamlılığı öne çıkartacak ve okura yorum payı bırakacak biçimde kurulmuştur. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda kurulan bu kötü kent imgesi, Turgut Uyar'ın sonraki kitaplarında da belirleyici olmuş ve bu kitapla birlikte, onun simge evreninin önemli bir parçası hâline gelmiştir.

Bu kötü imgenin sürekliliği, *Her Pazartesi*'deki "Her İki Adımda Bir Uygunsuzluğunu (Yalnızlığını) Algılayan Birisine Gazel"de yer alan "Bir şehir hırgüründe karanlık olmadıkça" ve "Bilirim Bir Kışa Hazırlanmayı"da yer alan "Kopkoyu kent garları [...] Şaştığımız kalabalıklar. Bir korku", *Kayayı Delen İncir*'deki "Kim Varsa"da yer alan "anladık kent sur içindedir de/ nerelerdedir o üç beş kişi", *Toplandılar*'daki "Acının Coğrafyası"nda yer alan "kente kapandık kaldık

iki cadde iki alan bir saat/mutsuzluk acıya varana kadar", hatta kitaplarına almadığı şiirlerinde, örneğin Haziran 1967'de *Dost*'ta yayımlanan "Yanık Tarlalara"da yer alan "Şehir bir ihanet gibi karşımda" dizelerinde görülebilir.

Tütünler Islak'taki "Ay Ölür Yılgınlıktan" adlı şiirde "kent" imgesi, modern uygarlığın tüm öğeleriyle (ya da herhangi bir öğesiyle) ilişkilendirilebilecek biçimde zenginleşir: "Kent uygarlığının akşamı otlara döner, küçük karaltılar." "Övgü, Ölüye"de ise "uygarlık" sözcüğüyle birlikte kullanılmadan da olsa bir kapsamlama olarak aynı bağlama gönderme yapar:

> Sen belki de sonsuz bir çinisin, kerestelerin
> olmadığı, tabelâsız dükkânların ve uzayıp giden
> duran bir zamanın... Tanrısal umutsuzluktan.
> Suyu büyük bakraçlara konunca gökten korkan, sen
> ey, acemi duvar resmi, senin sakalların tükenmiş
> uzamaktan. **Kent** özlüyor seni, para kazanansın,
> kırallar küçülüyor, para kazanansın, para
> harcamalısın peynirlerin kötü dükkânlara
> sarıldığı o kâğıtlarda. (Vurgu benim)

Zenginleşme sürecini *Tütünler Islak* ile tamamlayan kötü "kent" imgesi, yukarıda örneklendiği üzere, *Her Pazartesi* ve sonraki kitaplarda, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve *Tütünler Islak*'ta kazandığı içeriğiyle kullanılır ve Turgut Uyar'ın simge evreninin bir klişesi olur.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nın ana karakteri Akçaburgazlı Yekta'nın büyük bir kente sonradan geldiği ve bu bakımdan da büyük kentlere göçün,

dolayısıyla da sanayileşmenin büyüttüğü kentlere yönelen işçi akışının ürettiği bir kişi olduğunu da vurgulamak gerekiyor. Nitekim Turgut Uyar, Yekta'nın böyle bir kişi olduğunu vurgulamak için olsa gerek, onun uraybaşkanlığı yaptığı Akçaburgaz'ın büyüme serüvenine "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"de özellikle yer verir:

> sonra büyüdü Akçaburgaz, başkaları geldi onları görüp, kötü adamlar gelmedi ama kötüyü iyi yapan şeyler yitti, her şeyleri üstüste kodular, su yolları yaptılar, çeşmeleri akıttılar, bakkal dükkânları açtılar, terzi dükkânları açtılar, nalbant dükkânları açtılar, tamirci dükkânları açtılar, mahkeme yaptılar, yasalar kodular.

Yekta'nın Akçaburgaz'ı dışarıdan gelenlerle büyümüş, kentleşmiş ve onu mutsuz, rahatsız eden bir hâle gelmiştir. Yekta Akçaburgaz'dan ayrılıp büyük kente gittiğinde o da artık bir "dışarıdan gelen"dir ve kentleşmenin, kentleşmeyi besleyen ve kent imgesinin kullanıldığı şiirlerde insan kanıyla beslendiği özellikle vurgulanan sanayinin bir parçası olmuştur. Yekta'nın bir dışarıdan gelen oluşu, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda öne çıkan modernite şokunun, yalnızca modern teknoloji, büyük kentler vb. konularla değil, aynı zamanda, kentleşme süreciyle ve bu sürecin doğurduğu sancılarla da ilgili olduğunu gösterir.

Özetle, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda "kent" imgesi, sanayileşme, teknoloji ve kapitalizmle ilişkilendirilen bir imgedir. İmge bu kitapta, *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'dekinden farklı biçimde çokanlamlı olarak kullanılmış; bu kitaptaki kullanım biçimi, Uyar'ın daha sonra yayımlanan kitaplarında sürdürülmüştür.

c. Güneş

Turgut Uyar'ın şiirlerinde "güneş" imgesi ilk kez *Türkiyem*'de yer alan "Turnam, Bir Ay Doğar Pasın'dan..." adlı şiirin "Havalar günlük güneşlik;" dizesinde, hava durumuna gönderme yaparak kullanılır. Aynı şiirdeki "Yarın olur güneş düşer, dağlar kalkar doğrulur" dizesinde güneşin batışına ilişkin bir benzetme söz konusudur. "Kantar Köprü Destanı'ndan"da yer alan şu dizelerde köprü güneşe benzetilir:

> Kantar Köprü Kantar Köprü, civanım
> Ne alır, ne satarsın...
> Bozbulanık derelerin üstünde
> Yarım yamalak yatarsın.
> İçlisin, uzaksın geceler içinde
> Bulut olur dolanır, güneş olur batarsın
> Eğildim kana kana içtim suyundan
> İçtikçe daha susuz oluyordum...

Köprüye hitap eden anlatıcının, onun, yani köprünün suyundan içtiğini söyleyerek mantıksal bir hataya düşmesinden, Turgut Uyar'ın bu kitapta henüz imge kurmakta *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki ustalık düzeyine ulaşmadığı anlaşılır. Ancak burada gök, güneş, bulut ve su imgeleriyle doğaya ilişkin bir imge evreni kurmaya başladığını da teslim etmek gerekir. Yine *Türkiyem*'de yer alan "Bitmemiş Şiirler"de ise güneş, kapsamlamalı olarak, güneş ışınları ya da düzdeğişmecesel olarak gün anlamında kullanılır. Burada güneş imgesinin şiirsel işlevi belirsiz, fakat semantik anlamı berraktır:

Varsın yatağımız ipek olmasın,

Güzel vücudun danteller içinde değilmiş,

Ne çıkar..

O bütün tatlı saatlerinde gecenin

Güneş perdelere gelene kadar,

Kollarında bulutlarda gibiyim...

Bu örneklerde görüldüğü üzere, *Türkiyem*'de güneş imgesi çokanlamlı değildir.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda bu durum değişir. Nitekim, daha kitabın ilk şiiri olan "Geyikli Gece"de güneş imgesi, opak bir simgedir:

Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta

Her şey naylondandı o kadar

Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı.

Bu şiirde güneş, insanların karşısında topluca öldüğü bir şeyi simgelemektedir. Güneşin bu dizelerde —"Geyikli Gece"ye ilişkin çözümlememizde de vurguladığımız gibi uygarlık-doğa çatışması çerçevesinde— gücü, silahı vb. hükümranlık araçlarını ya da bu araçları kullanan herhangi bir gücü, iktidarı, ekonomik sistemi simgelediği düşünülebilir[82]. Buna karşılık, aynı şiirde yer alan şu dizelerde güneş, ilk bakışta çokanlamlılık arz etmeyen bir imge gibi görünür:

Geyikli geceyi hep bilmelisiniz

[82] Güneş, bu dizede, "Geyikli Gece"deki gecenin karşıt öğesi olarak, yani "gündüz"ün simgesi olarak da okunabilir.

Yeşil ve yabanî uzak ormanlarda
Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan
Hepimizi vakitten kurtaracak

Güneş imgesi bu alıntıda da çokanlamlı bir imgedir ve önceki alıntıdaki simge yüklerinin hepsini taşır. Anlatıcı bu sayede, "vakitten" kurtuluşunu, olumsuzladığı bütün olası simgelenenlerin (gücü, silahı vb.) batması ile ilişkilendirmiş olur. "Geyikli Gece" ile ilgili incelememizde bu simgelenenlerin kent, uygarlık ve kapitalizmle ilişkisine değindiğimizden, burada daha fazla ayrıntıya girmiyoruz.

Bize göre, güneşin asfalt sonlarında batması önemli bir ayrıntıdır. Asfalt, insanın uygar dünyayı birbirine bağlamak için kurduğu ulaşım ağının simgesidir. Asfalt sonu da ufuktan başka bir şey değildir. Kent doğadan büyük ölçüde tecrit edilmiştir; ancak gökyüzü ile yeryüzü arasına bir sınır koyulamadığından, doğa kentin içine sızmaktadır. Ne kent ne de insan doğadan tam anlamıyla tecrit olmuş değildir. Bu bakımdan, yukarıdaki dizelerde güneş, doğanın uygarlık karşısındaki gücünün de simgesidir.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda yer alan "Kan Uyku"da ise güneş imgesi, aydınlığın, sıcaklığın ve yaşama sevincinin simgesi olarak belirir:

Sonra birden büyümüş görüyorum ağaçları
Kısrakları birden yavrulamış
Havaları birden güneşli.

Buna karşılık, aynı şiirde yer alan şu dizelerde güneş imgesinin hem şiirsel işlevi, hem de semantik anlamı opaktır:

Akşam oluyor ya bir türlü inanamıyorum
Oturmuşlar iri yapılı adamlar esrar çekiyorlar
Daha bir aydınlık olsun diye içtikleri su
Sarı topraktan testileri güneşte pişiriyorlar

Burada iri yapılı adamların sarı testileri güneşte akşam vakti pişirmeleri söz konusudur. Buradan güneş imgesinin yalnızca bir imge olmadığı, bir simge ya da bir eğretileme olduğu anlaşılır. Ancak simgenin simgeleneni ya da eğretilemenin benzeyeni anlaşılmaz. Ancak biz ilk alıntıdaki güneş imgesi ile ikinci alıntıdaki güneş imgesinin semantik anlamları bakımından birbirlerinden farklı olduklarını düşünüyoruz.

"Meymenet Sokağı'na Vardım"da yer alan şu dizelerde de "güneş"in semantik anlamının ve şiirsel işlevinin ne olduğu anlaşılmaz:

En uzakta körler vardır aşkolsun derim onlara
Tutarlar güneş ışığını maviye boyarlar yahut mora
Gönendiklerini mi söylesem mutsuzluklarını mı.

Burada güneş sadece bir imge olarak okunabileceği gibi, "Bir de kız gördük onaltısında sevilmeyi özler" ve "Denize Gidip Dönen Mavilerin Bire İndirgenen Üçlüğü"nde yer alan "Bir maviyi durup dururken birine benzetiyorum" dizesiyle ilişkilendirilerek bir kadın simgesi olarak da kabul edilebilir. Ancak şiirde güneş

imgesinin şu ya da bu şekilde yorumlanmasını destekleyecek veriler bulunmadığından, bu konudaki her yorum bir aşırı yoruma[83] varacaktır.

"Denize Gidip Dönen Mavilerin Bire İndirgenen Üçlüğü"ndeki güneş imgesi, "Geyikli Gece"deki güneş imgesine sıkı sıkıya bağlıdır:

> Yalanlı dolanlı alçak doğruca yaşanmamış bir
> Bir gözsüz kulaksız elsiz ayaksız güdük bir gün
> Bütün yitiklerim karalarım **üstüste üstüste bütün karışıklığım**
> Gelip geçtiğim **macera** şu kadar **binler yıllık**
> Şu kadar binler yıllık karalarım karışıklığım üstüste
> Usul usul **insan insan ölüm ölüm üstüste**
> Şu kadar **güneş** şu kadar su yılanı şu kadar **düzen**. (Vurgu benim)

Şiirin devamındaki "Yeniden şehirler kuralım şimdikilerine benzeyen" dizesi de göz önüne alındığında, anlatıcının, insanlığın binlerce yıllık macerası sonunda ortaya çıkardığı "düzen"den, yani uygarlıktan hoşnut olmadığı anlaşılır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda daha önce "üst üste" betimlenenlerin kentsel yapılar olduğunu söylemiştik. Öyleyse, güneş imgesinin burada su yılanı ve güneşle birlikte ölüm imgesiyle yan yana kullanılmak suretiyle olumsuzlanarak anılan (modern) kent uygarlığı ile ilgilidir.

Ancak bu söylediklerimiz düzenin, su yılanının ve güneşin "şu kadar" sözüyle işaret eden çoğulluklarını açıklamıyor. Biz, anlatıcının şehirleri yeniden kurmaktan

[83] **Aşırı Yorum:** Umberto Eco'ya göre bir metnin belli bir bölümünün belirli herhangi bir yorumu, ancak metnin bir başka bölümünce doğrulandığında kabul edilebilir; metnin başka bir bölümünce çürütüldüğündeyse reddedilmelidir; çünkü böyle bir yorum "aşırı yorum"dur. Kaynak: Eco, Umberto. *Yorum ve Aşırı Yorum.* Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 1996.

bahsetmesinden yola çıkarak, yalnızca modern uygarlıkla ilgili değil, "insanlığın macerası"nda görülen tüm uygarlıklarla ilgili bir mesaj verme kaygısında olduğunu düşünüyoruz. Fakat bu yoruma belki de katkı sağlayacak su yılanı imgesinin işlevi ve semantik anlamı hakkında bir yoruma varamıyoruz.

Güneş imgesi "Güneşi Kötü O Evler"de olumlu bir çağrışım yüküne sahiptir. "Kan Uykuda" yaşama sevinci ile ilgiliyken, burada ölüm korkusuyla ilişkilendirilmiştir:

> O benim bildiğim sevdiğim bellediğim güneş diye bellediğim güneş değildi odadaki
> Mor tozlu halılarda iplik dökuntülerinde oymalı cıgara masalarında o değildi
> **Perdenin arkalarındaki oydu bir çıksam karşılaşacaktım oydu vurulurdum çıksam**
> O benim bildiğim sevdiğim güneş diye bellediğim güneş değildi odanın içindeki. (Vurgu benim)

Burada, anlatıcının özel alanı dışında onu bekleyen güneşin "Geyikli Gece"deki güneş olduğu düşünülebilir. Ancak bu dizeler doğa-kent savaşı çerçevesinde okunduğunda, doğanın güneşi ile kentin güneşi arasında bir ayrım yapıldığı görülür. Doğanın güneşi, perdenin arkasında kalan ve insanı mutlu eden güneştir. Kentin güneşi ise bir motiften ibarettir. Bir sonraki alıntıda görülebileceği gibi soğuktur. Kent doğayı tamamen dışarıda bırakamamış, onun öğelerinin röprodüksiyonlarını bir süs malzemesi olarak kullanmış, "Geyikli Gece"de kullanılan deyişle naylonlaştırmıştır.

Yine aynı şiirde yer alan şu dizelerde ise eski zaman insanlarının "bu" zamiriyle anlatıcı bakımından belirliliği özellikle vurgulanan sahte güneşler gibi soğuk seviştiklerine ilişkin bir tahmin vardır:

> Eski zaman adamlarını eski zaman kadınlarını eski zamanları düşünürüm
> Ağır kumaşlardan sultanî elbiseler içinde kimbilir nasıl bu soğuk güneşler gibi soğuk sevişirlerdi

Biz, bu vurgunun, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"un şu dizelerindeki güneşlerle ilişkili olduğunu, soğuk güneşlerin aslında güneş motifleri olduklarını düşünüyoruz:

> Sonra az ışıklı odalarına çıkardık. Bana yeniden –hoş geldin Yekta, bizi sevindirdin senin yanında birçok şeyleri hatırlıyoruz– derlerdi. Serin örtülü minderlere oturmak için ayakta dururduk. Beklerdik. Perdeleri beyaz nakışlı olurdu. Halıları bütün odanın döşemesini usulca mor mor örterdi. Patlıcan örnekleri ve turuncu **güneşler** vardı üstünde. (Vurgu benim)

Bu şiirde kentin içindeki güneşler soğuk ve soluktur. Kitaptaki diğer şiirlerde de bu güneşlerin ikide bir bozuldukları ("Eski Kırık Bardaklar"), az ışıklı kaldıkları ("Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur") ve aksak oldukları ("Toprak Çömlek Hikâyesi") söylenir. Kısaca, kitapta doğayı temsil

eden güneş yıldızı ne kadar olumlu sıfatlarla anılıyorsa, perdelerde, halılarda vs. görülen sahte güneşler de o kadar olumsuz sıfatlarla anılır.

Şiirin devamında yer alan "Yıkarım temizlerim adam ederim o soluk güneşleri" sözleri de bu yorumu destekliyor. Buna karşılık, şiirin son dizelerinde güneşin açıkça belirsiz bir gelecek zaman anlamında kullanıldığı görülür:

> Bir o güne beslerim o ak pak güneşe
> O her şeyin birden serpilip ortaya döküldüğü gelişeceği gizlide kalmış uçların bir bir belireceği günlere
> Sular gibi dururum.

Öyleyse, bu şiirdeki güneş imgelerinin birbirlerinden bağımsız olduklarını söyleyebiliriz. Bu şiirde "güneş" imgesi hem ölüm korkusu ile ilişkilendirilen ve "Geyikli Gece"deki güneş imgesinin devamı niteliğindeki güneş imgesinde olduğu gibi çokanlamlı, hem de semantik olarak halı motifi ve gelecek zaman anlamına gelecek biçimde tek anlamlı olarak kullanılmıştır. Ancak "güneş" imgesinin şiirdeki asıl işlevi doğayı simgelemesidir.

"Eski Kırık Bardaklar"daki "Bakın bu ikide birde bozulan güneş" dizesinde güneş, bir doğa simgesi değil, bir motiftir. Bu yüzden de ısıtma işlevi yoktur:

> **O adamlar geliyor aklıma karanlık iri yarı**
> O gemiler ipleri yelkenleri dümenleri dökük
> Unuttuğum kırlangıç kuşları kırık bardaklar
> Bir ahşap evde taşlıkta yaz günleri bilmesem
> Bir **testiden soğuk soğuk sular sızdığını** bilmesem

Güç dayanırım

Bu durum tek başıma beni suçlandırıyor

İşte gör sabah akşam başucumdayım

Bakın bu ikide birde **bozulan güneş**

Bu durup dururken sokan yılan

Bu kırık bardaklar çöplüklerde

[…]

Öyle kolay kendisi kurtulması söylemesi öyle kolay

Kolaylığından sıkılıyorum

Kurtulmak elimden gelmiyor. (Vurgu benim)

Burada anılan iri yarı adamlar, "Kan Uyku"da esrar içen ve içtikleri su daha aydınlık olsun diye akşamları güneşte testi pişiren adamlardır. Güneşte pişen testiden serin, ferahlatıcı suların sızması, anlatıcının kurtulmak istediği şeye direncini artırmaktadır. Testiler güneşin değil, akşamları da görülebilen güneş motifinin altındadır. Biz, alıntının son üç dizesindeki ironinin, anlatıcının kurtulmak istediği şeyin ne olduğuna ilişkin bir gönderme taşıdığı kanaatindeyiz. Kurtulmak istenen, anlatıcının isterse kolayca kurtulabileceğini söylediği, fakat bir türlü kurtulamadığı o şey, "Büyük Ev Abluka"da "Biz kurduk istesek umursamayız ya" cümlesiyle yapılan ironinin kaynağı olan kent ve modern uygarlıktır.

Ayrıca, bu alıntıda bozulan güneşin sokan yılan ile birlikte anılması, "Güneşi Kötü O Evler"le bu şiir arasında bir metinsel geçişlilik olduğunu gösterir. "Güneşi Kötü Evler"de yalnızca "düzen"in sıfatsız verilmesi, "Eski Kırık Bardaklar"da ise

yılanın sokarak, güneşin bozularak olumsuz çağrışımlar yüklenmesi, güneşin ancak bozulduğunda kötü bir imgeye dönüştüğünü gösterir. Güneşin bozulması, işlevinin yitmesi, bir motife dönüşmesidir.

"Göğe Bakma Durağı" adlı şiirle ilgili analizimizde, bu şiirde göğün bir tür kaçış alanı olduğunu söylemiştik. Anlatıcı göğe bakmak istemektedir; çünkü gerçek güneş oradadır ve çevresini saran kentin ablukası altında doğayla ilişkiye girebileceği en kısa yol göğe bakmaktır. Bu şiirde anılan güneş, gökyüzünde değildir; nitekim daha önce de belirttiğimiz gibi güneş (motifi), anlatıcının kurtulmak istediği, seslendiği kişiden kendisini kurtarmasını istediği şeylerden biri, daha doğrusu, kurtulmak istediği şeyin, yani kentin bir simgesidir. Bu nedenle, "Göğe Bakma Durağı"ndaki güneş imgesinin "Geyikli Gece"deki güneş imgesinin bir devamı olduğunu varsaymaya engel bir yorum yoktur. Şiirde gök cinsellikle ilişkilendiği ve güneş motifi de gökle (ve doğayla) çatışma içinde verildiğinden, güneşin cinselliğe ket vuran bir özelliği olduğu düşünülebilir.

Nitekim "Dünyada" adlı şiirde, güneşin içinde yer aldığı bağlam cinsellikle ilgilidir:

> Ağlamaktı en uzun neşesi kızların bir zaman
> Olsun olsun, güneş olsun güneş olsun, olsun
> Büyüsün o şeyler, büyüsün bu sarılan şey.

Ne var ki bu dizelerdeki güneş imgesinin bir düzdeğişmece mi, bir eğretileme mi, yoksa bir simge mi olduğu tamamen belirsizdir. İlk bakışta, güneş imgesinin burada olumlu çağrışımları olduğu sanılır. Ancak şiirin bütününden bir tür kabullenme,

teslimiyet vurgusu taşıdığı anlaşılan "Olsun olsun" sözü, olumlayıcı nitelikte değildir. Güneş imgesi burada da kentle ve uygarlıkla ilgilidir:

Kent sabahıdır, bilmemek olmaz, çıkardı
Kendisiyle bir uğultuyu çıkarırdı sokaklara
Yıkanmış o ağız kokularından, çoğalmalardan
Sen bir susun, bağırmak benim işim
Ağırım, isyanlara doğruyum, yataklardanım
–üstüme sinmişliğin var–
İşe yaramaz şeylerin güzelleştirdiği dünyada
[…]
Ben uzun zamanlardayım aslında
Vazolar, ufak masalar, taşlar zamanında
Bir nehir çoğalır giderdi sıkıntımızdan
Bir kent bu yüzden büyürdü, dünyada
[…]
Sanki **bin yıllık** sinmişliğin var
[…]
Sakın kapanma, dur, ey şuramda beni boşaltan delik
Ey büyüyen birşey sakın durma, dünyada. (Vurgu benim)

Kalın harflerle vurguladığımız birinci kısımdan, anlatıcının isyanının kentle ilgili olduğu anlaşılıyor. Biz, anlatıcının seslendiği ve olumsuzladığı şeyin, "Denize Gidip Dönen Mavilerin Bire İndirgenen Üçlüğü"ndeki "binler[ce] yıllık" uygarlaşma

macerası olduğunu düşünüyoruz. Böylece taş, vazo ve kent imgeleri, uygarlığın aşamalarına ilişkin simgeler oluyor.

Akçaburgazlı Yekta ile doğrudan ilgili şiirlere gelince, bu şiirlerde güneşin, özellikle evlerin içine girmesi, sokaklara vurması veya benzeri bir yolla görülmesi, hissedilmesi bir çeşit nimettir. Bu bakımdan, gök imgesiyle yakınlık taşır. Çünkü kenti (ve Yekta'yı) kuşatan binalar ve büyük kentteki çalışma koşulları onun güneşle temasını engeller. Buna bağlı olarak güneş imgesi, hem güneş ışığı ya da güneşin sağladığı ısı anlamıyla düzdeğişmeceli, hem de kadın, mutluluk, yaşama sevinci vb. anlamlarda eğretilemeli olarak kullanılır. Güneşle temas hâlinde olmak, örneğin güneşlenmek, mutlu olmakla doğrudan ilişkilidir: "*Bizim mavi giyimlerle güneşlendiğimiz yerde*/ *Dişlerimizin arasında bir çöple güneşlendiğimiz yerde*/ *Ne insan tükenir ne gökyüzü*" ("Yeşil Badanada Kurtulmak"). Mutluluğun kaynağı, Yekta'nın, kentin onu ayırdığı doğayla temas edişidir. Nitekim Yekta'nın "uraybaşkanı" olur olmaz gökyüzünü görmesini engelleyen binaların hepsini yıkması, onun doğayla temasının kesilmesinden duyduğu mutsuzluk ve doğayla temas ettiğinde hissettiği mutluluğu gösterir. Bu durum, kent-güneş ilişkisindeki dinamiğin diğer bir yönünü açıkça göstermektedir: İnsan doğadan tecrit edildiği ölçüde mutluluktan da tecrit olmaktadır.

Tütünler Islak ve daha sonraki kitaplarda güneş imgesi, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda edindiği simge yükleriyle kullanılmaya devam eder. Ancak *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki sıklıkta simge olarak kullanılmaz.

Örneğin *Tütünler Islak*'ta yer alan "Kurtarmak Bütün Kaygıları" adlı şiirde güneş sadece bir imge; çiçeklerle, dağlarla ve sularla birlikte bir doğa tasvirinin parçasıdır:

Çiçek açmak birgün

Dağlara dağlara birer birer dağlara

Otları büyümek birgün

Birgün köyler kentler yıkanık damlar geri dönmek birgün

Birgün yeni dönmek

Birgün dağlara çıkmak birer birer çıkmak çıkmak

Su yürümek güneş bilmek.

"Akabakan"da da durum aynıdır; bu şiirde güneş imgesi, anlatıcının özlem duyduğunu vurguladığı doğaya ilişkin bir imgedir. Uygarlık-doğa karşıtlığı çerçevesinde, kenti simgeleyen sokakla ikili karşıtlık içindedir: "Düşünün, daracık bir surarkası sokağında 1300 yıl kaldık/ Hiç çıkmadık, hiç çıkmadık, hiç güneş, hiç ağaç, hiç çıkmadık." Bununla birlikte, "güneş" imgesi "Bir Barbar Kendin Tartar Bir Barbar Aşağlarda" adlı şiirde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda kazandığı simge yükleriyle birlikte kullanılır. Burada güneş, büyük tecimenler, yani kapital sahipleri ile kan, yani savaş arasındaki ilişkiye dair olumsuz bir çağrışım yüküne sahip gibi görünüyor:

kanım ne güzel akıyor... ıslak taşlıklarda. Sanki her şey,

sanki her şey!.. katıyürekli kârcıların, yani büyük

tecimenlerin

uzaklardan getirip sunduğu kanlı pahalı bir tabak...

Ey Yanan Bir şey,

yanan ve içilen bir şey,

karanlıktı kanım bir şey,

güneşe başkaldırmıştı kanım (.....) sanarak.

Ancak bize göre burada güneş, kapitalizmi inşa eden ve bunun için kan döken insanların başkaldırdığı doğayı simgelemektedir. "Ay Ölür Yılgınlıktan"da yine bir yaşam simgesidir; burada güneşin yokluğu ile bir ülkenin ölülerle dolması arasında bir paralellik kurulur: "güneş yoksulu sahanlıkların sana verdiği ürküden,/ Birden alınan kentlerin dükkânları nasıl kapanırsa,/ ölülerle dolunca sonsuz ülken."

Tütünler Islak'tan sonraki kitaplarda standart dil öne çıktığından, güneş imgesinin (ve diğer imgelerin) simgesel yükleri *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndan önceki iki kitapta olduğu gibi, en az düzeyde kullanılır. Güneş genel olarak bir doğa simgesi olarak kullanılmaya devam eder; ancak sıklıkla yalnızca bir imge olarak kullanılır.

d. Özet

Gök, kent ve güneş imgelerinin Turgut Uyar'ın şiirlerindeki kullanımlarından yola çıkarak, bu imgelerin Turgut Uyar'ın simge evreninin temel öğeleri hâline gelmelerinin *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile gerçekleştiği, şairin üslûbunun bu kitapta simgesel bir yöne girdiği ve bu kitaplarda yer alan şiirlerde çokanlamlılığın öne çıktığı söylenebilir. Bu imgeler, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki uygarlık-doğa çatışmasının kurucu öğeleridirler.

BÖLÜM II

ACEMİ ANLATICININ BİLEREK ETTİKLERİ

Bu bölümde, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda benimsediği şiir estetiği, kitapta yer alan şiirleri yazarken faydalandığı teknikler ve bu şiirlerin biçim özellikleri ele alınacaktır. Amacımız, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın, "Giriş"te moderniteyle ilgisini ele aldığımız modern edebiyat estetiğine uygun şekilde yazıldığını göstermek ve böylece, birinci bölümde kitabın içeriği bakımından incelediğimiz modernitenin bireye yaşattığı olumsuz deneyimlerin, Uyar'ın kitabı yazarken benimsediği estetik anlayış üzerinde belirleyici olduğunu ortaya koymaktır. Bu bölümdeki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerde kendisini anlatıcının arkasına gizlediğini ve okuru anlatıcıyla baş başa bıraktığını daha önce söylemiştik. Şair, ayrıca, bu şiirlerde öykü, tiyatro gibi şiir dışı türlerin olanaklarını kullanmış, anlamı geriye itmiş ve anlatı parçalarını birleştirme işini genellikle okura bırakmıştır. Yine daha önce belirttiğimiz gibi, bu şiirlerde benimsediği estetik

anlayış, Apollonca, kusursuzluğa yönelen bir estetik anlayış değil, okurda tamamlanmamışlık, bitmemişlik hissini uyandıran, Turgut Uyar'ın kendi deyişi ile acemiliğin öne çıktığı bir estetik anlayıştır. Şiirlerde vezin, durak ve kafiye bakımından geleneksel şiir anlayışıyla örtüşen özellikler yoktur. "Giriş" bölümünün "Modernite, Modernizm ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı*" başlıklı altbölümünde ifade ettiğimiz gibi, kitabın bu özellikleri modernitenin modern sanat yapıtlarındaki yansımalarıdır.

A. Yazarın Kendini Gizlemesi

Bu altbölümde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirler, anlatıcıları bakımından değerlendirilecektir. Amacımız kitapta görülen anlatıcı tipinin dramatik anlatıcı olduğunu göstermektir. Dramatik anlatıcı kullanımı modern şiire ilişkin bir belirti olduğundan, bu altbölümdeki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

Yekta'nın (ya da cambazın) Turgut Uyar olduğunu düşünen bir okur, kolaylıkla, Turgut Uyar'ın şiirinin bir kaçış şiiri olduğu yargısına varabilir. Bu, okurun "ben" zamirini gördüğünde, anlatıcıyı şairle özdeşleştirmesinden kaynaklanır. Nitekim Wayne C. Booth, böyle bir eğilime özellikle dikkat çeker: "Hikâye türünden edebiyatta 'ben' zamirini görür görmez, tecrübeyi yaşayan bir bilincin varlığını hissederiz ve bu hikâyecinin tecrübeye bakış açısı bizimle anlatılan arasına girer" (88). Oysa anlatıcı, yazar değildir (88) ve yazarla anlatıcı arasında ahlâki vb. bakış açısı farkları olabilir (92). Akçaburgazlı Yekta ile ilgili şiirlerin anlatıcısı Yekta, bir karakter anlatıcıdır; bu nedenle de onun sözlerinden yola çıkarak yazara ilişkin yapılacak bir yorum sağlıksız bir yorum olacaktır.

Bir karakter anlatıcı olan Yekta'nın, etrafında olup bitene ilişkin bilgisi sınırlıdır. Bu nedenle, örneğin, karısı Adile ile Erhan'ın ilişkisini, kadınlar toplantısındaki konuşmalara kulak misafiri olmak suretiyle öğrenir ve bunu "Bu duyduğum onun sesiydi" tümcesiyle belirtir. Bilgisi sınırlı olduğu gibi, gücü de sınırlıdır. Nitekim Gülbeyaz'la ilişkisi yüzünden cezalandırıldığında çaresiz kalır. Ancak yazarın Yekta'yı cezalandırması, şiirsel adalet[84] yoluyla gerçekleşmediğinden, bundan yola çıkarak yazara ilişkin yorum yapmak yine yanıltıcı olacaktır. Çünkü şiirsel adaletin temelinde, yazarın peşin doğruları ya da değerleri vardır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda şiirsel adaletten değil, mantıksal adaletten söz edilebilir. Örneğin suç işleyen bir adamın tutuklanması şiirsel değil, mantıksal bir adalettir. Yekta, içinde yaşadığı toplumsal koşullar değerlendirilerek cezalandırılır; bu nedenle onun cezalanması, şiirsel değil, mantıksal bir adaletle olur ve yazarın Yekta ile ilgili değer yargılarına ilişkin bir ipucu sağlamaz.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'ndaki şiirleri, anlatıcının kimliği bakımından beşe ayırmak mümkündür: Anlatıcısının Yekta olduğu açıkça belli olanlar, anlatıcısının Yekta olduğu metinsel geçişliliklerle anlaşılanlar, anlatıcısının cambaz olduğu açıkça belli olanlar, anlatıcının cambaz olduğu metinsel geçişliliklerle anlaşılanlar, anlatıcının kimliğini anlayamadıklarımız. Ayrıca, bizce, kitapta yazarın, yani Turgut Uyar'ın anlatıcı olduğu bir şiir bulunmadığını da vurgulayalım. Şimdi, şiirleri anlatıcılarına göre sınıflandıralım:

1. Anlatıcının Yekta Olduğu Açıkça Belli Olanlar

[84] **Şiirsel Adalet:** İlk kez Thomas Rymer tarafından kullanılan bir kavram (Gökçe 4). Şiirsel Adalet, bir oyundaki (ya da bir anlatıdaki) iyi karakterlerin ödüllendirilmesi, kötü karakterlerinse cezalandırılmasıdır (6). Amaç, izleyiciye ya da okura ders vermektir (10).

“Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur”

“İki Dalga Katı Arasında Yapacağını Şaşıran Yekta’nın Söylediği Mezmurdur”

“(Bir Kantar Memuru İçin) İncil”

“Toprak Çömlek Hikâyesi”

“Akçaburgazlı Yekta’nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur”

2. Anlatıcının Yekta Olduğu Metinsel Geçişliliklerle Anlaşılanlar

“Geyikli Gece”

“Kesiksiz Övgü”

“Kan Uyku”

“Yılgın”

“Kaçak Yaşama Yergisi”

“Meymenet Sokağı’na Vardım”

“Üçyüzbin”

“Denize Gidip Gelen Mavilerin Bire İndirgenen Üçlüğü”

“Güneşi Kötü O Evler”

“Eski Kırık Bardaklar”

“Göğe Bakma Durağı”

“Büyük Kavrulmuş”

“Atlıkarınca”

“Yeşil Badanada Kurtulmak”

“Ölümlü Yaşamaya Hergünkü Çağrı”

“Telefonda İyi Loş Oda”

“Kanlı Oyun”

“Büyük Ev Ablukada”

“Kan Kentleri”

“O Zaman Av Bitti”

“Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon”

“Dünyada”

3. Anlatıcının Cambaz Olduğu Açıkça Belli Olanlar

“Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir”

“Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir”

“Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir”

4. Anlatıcının Cambaz Olduğu Metinsel Geçişliliklerle Anlaşılanlar

“Bahar İçin Dediğim”

“Öteyi Beriyi Omuzluyorum”

5. Anlatıcının Kimliğini Anlayamadıklarımız

“Sigma”

“Maya”

Beşinci maddede adları verilen iki şiir göz ardı edilirse, diğer şiirlerin anlatıcıları bellidir. Yekta ve cambaz, Turgut Uyar’ın, yani kitabın yazarının görüşlerini yansıtmazlar. Bunu, anlatıcıların açmaza düşmelerinden, şiirsel adaletle

cezalandırılmamalarından ve okura herhangi bir biçimde olumlu ya da olumsuz karakterler olarak sunulmamalarından anlıyoruz. Olaylar anlatıcıların bakış açısı ile verilir. Uyar, okura anlatıcıları yazar perspektifi ile değerlendirmeye yönlendirecek ipuçları vermekten kaçınır.

Yukarıdaki sınıflandırmada görüldüğü gibi, Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda dramatik anlatıcıların (Yekta ve tel cambazı) seslerini kullanmış ve okura Turgut Uyar olarak seslenmemiş, kendisini bu anlatıcıların arkasına gizlemiştir. Bu, yazarın kendi yapıtının lirik öznesi olmaktan ya da *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'deki gibi "lirik ben"i şiirinin merkezine koymaktan vazgeçtiği anlamına gelir.[85] Stephen Spender'ın modern edebiyatta "ben"in bir maskeye ya da bir personaya dönüştüğünü söylediğini daha önce belirtmiştik. Bize göre bu dönüşüm, yazarın kendi fikrini okura dayatmaktan kaçınması ile ilgilidir.

Buraya kadar yapılan incelemelerde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda modernitenin olumsuz etkilerinin çeşitli belirtileri bulunduğu gösterildi. "Giriş" bölümünde ele alındığı üzere, "lirik ben"in yerini "dramatik ben"in, yani personanın alması da modern edebiyatın ayırt edici bir özelliği olduğuna ve modern sanatın ayırt edici özelliklerinin belirmesi ardındaki sebep de modernitenin olumsuz etkileri olduğuna göre, bize göre, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki bu anlatıcı değişimi, kitapta çeşitli görünümleri olan bu etkilerin bir belirtisidir.

[85] Nitekim Uyar süredizindeki yerinden 1956'dan önce kaleme aldığı anlaşılan tarihsiz bir günlük notunda "lirik ben"den vazgeçtiğini kendisi de ifade eder: "Şiirde çoktandır halletmek zorunda olduğuma inandığım bir mesele var, sanıyordum, geçende buldum, gerçekliğine kanmak için beklettim. Şiiri bir 'ben' açısından kurtarmak. Hiç değilse biçim olarak, deyiş olarak. Onun için uzun zamandır yazamıyordum. Ne düşünsem, nasıl düşünsem, tekil birinci kişi geliyordu aklıma."

B. Tür Krizi

Bu altbölümde, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazarken olanaklarından faydalandığı edebi türler ele alınacaktır. Amaç, kitaptaki türler arası geçişlilikleri ortaya koymaktır. Türler arası geçişlilik modern edebiyatın ayırt edici bir özelliği olduğundan, burada yaptığımız saptamalar tezimizde önemli yer tutacaktır.

Tür krizi, "Giriş" bölümünde belirtildiği üzere, modernitenin modern edebiyat ürünlerindeki bir yansımasıdır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, yüzeysel bir okumayla dahi saptanabilecek bir tür krizinin ürünüdür. Kitaptaki tür krizini iki kategoride ele almak mümkündür. Birincisi, şiir biçimleri arasındaki gidip gelmelerde, ikincisi yazınsal türler arasındaki gidip gelmelerde görülür.

1. Şiir Biçimleri

Zübeyde Şenderin'in saptamasına göre, "Yorgundum, Yoktum" adlı şiir sone biçiminde yazılmıştır (284):

> Yorgundum yoktum inip çıkardım denizlerde sabahlara göre
> değil siz gelenedeğin
> Güçsüzdüm isteksizdim kötülüklerle ölümle adamlarla
> güçsüzdüm savaşmaya
> O kırallara benzerdim ki uyruğu dağılmış utancında acısında
> yenilmenin
> Ülkesi basılmış atları öldürülmüş kadınları büyük özlemli
> çocuk yapmaya

Siz osunuz ki sizi ancak cayılmaz en yerinde sözler biçimler anlatır
İlk çağların bakır kuşakları gibi sağlam savaşlar gibi önünde durulmaz delici
Ozanların kadınlarına bulup söyledikleri o katıksız özdenlik yüzyıllardır
Tükenmiş tahtlara denizleri üfleyen ipekten aşk ölümünden kandan inci

Yıldızım benim, kaybolmuş gecelerimi sizin usta elleriniz buluyor
Kırlardan büyüyen çimenlerden çocuklardan bir gülden ayrı düşünemiyorum sizi
Dünyada bir sizin baktığınız taylar büyüyor bir sizin uyuduğunuzda sabah oluyor

Kızışmış kayalarda ısırganlarda eskitiyor çağları güneş ışıtıp ışıtıp eski denizi
Bir gün bu güzel sizden bu benden ateş kalmayınca ayak sesi kalmayınca
Size yazdığım şiirlerde duyacaklar gözlerinizi kapayıp
Gülümsediğinizi

Bununla beraber, örneğin "Toprak Çömlek Hikâyesi" adlı şiirin "Kırık" başlıklı bölümü düzyazı şiir biçimindedir:

> Keten örgülü perdeleri denizi örtüyor onun için seviyorlar, biliyorum, söyledim. Her şeylerini o kadar iyi biliyorum ki, kendi yaşadığımı sanıyorum. Sevişirken deniz dağıtıyor onları sanıyorum, bir de açıklığına, gizlisizliğine katlanamıyorlar. Hele yatağı nasıl seviyorlar kimbilir. Loş odada, vazoların, çömleğin ülkelerinde, birinden öbürüne gidip gelerek, onlardan dağılıp yayılan tükenmez zamanda, damarsız, ince siyah bir ağaçtan, beyaz tentenelerin çevrelediği yatakta nasıl akıp gidiyorlar kimbilir. Koyu vişne rengi örtünün serinliğine uzanıyorlar, donuk parıl bakır kırmızı sigara küllükleri, keten örgü perdelerle örtülmüş yakın bir deniz, uzak sokaklar ve içeri bırakılmayan o güneşler.

"Geyikli Gece" adlı şiirin bentlerindeki dize sayıları arasında hiçbir düzenlilik söz konusu değilken, "Kankentleri" adlı şiir (bir bent istisna olmak üzere) eşit dize sayısına sahip bentlerle kurulmuştur (Şenderin 292):

> Kan akıyor penceresi karanlık evlerden
> Ölü kadınların üstüne tuğlaların üstüne
> Denizse aydınlık ve incili ve mavi taşrada
> Kana doğru ürkek en güzel yaban balıklar
> Bu kandır akıttığımız sıkıntılı pazarlarda
> Üstüste yergökyüzüne içki şişelerine
>
> Kan içinde elleri ve obur parmakları

Boşnak değil çocuklar dondurmacılarda
Mezarlı eyüplerde ve deniz kenarlarında
Sarışın kafaları ama analı babalı
Kan akıyor ahşap yapılardan sokaklara sokaklara
Mavi ülkeleri tatsız kısa pantolonlarda

Kan akıyor oluklardan öyle kan
Boyanır batmış gemiler perşembesi
Bir tesbih bir zımba bir yazı makinesi
Çektikçe böyle katil kıralları
Sağrıları tuzlu kara koşumlu atlar
Uyandıkça kan uyandıkça ölü kadınlar sevmesi

Ağaçlarda, gemiler sularında, lokantalarda
Kentlerin kan üstüne kan yaması
Ölü kadınların öpülü çocuklar doğurması
Kuşsuz ve balıksız konsollu odalarda
Çöl olmasa, en dişi kavunlar olmasa
O güneş o eski çocuklar güneşi
Malta damlarından ötede, oralarda.

"Bahar İçin Dediğim" ve "Öteyi Beriyi Omuzluyorum" adlı şiirlerdeyse bent kullanılmamıştır.

Özetle, Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazarken çeşitli şiir biçimlerini kullanmış, belirli bir biçime bağlı kalmamıştır. Geleneksel bir biçime

sadık kalmanın bir şiirde düzen, şiirlerden meydana gelen bir kitapta da tutarlılık sağladığını göz önüne alarak, Uyar'ın biçim bakımından düzensizliği ve tutarsızlığı özellikle tercih ettiği söyleyebiliriz.

2. Diğer Yazınsal Türler

Şenderin'in saptadığı üzere, "Ölümlü Yaşamaya Hergünkü Çağrı", "Toprak Çömlek Hikâyesi", "Yeşil Badanada Kurtulmak" başlıklı şiirler çeşitli başlıklar altında bölümlendirilmiştir (294); bununla birlikte, kitaptaki diğer şiirler için bir bölümlendirme söz konusu değildir. Her bölüm için yeni başlıkların atandığı bir bölümlendirme, mesnevilerde ya da romanlarda görülen bir uygulamadır. Buradan, Uyar'ın bölümlendirme yaptığı şiirlerde mesnevi ya da roman türünün olanaklarından faydalandığı sonucu çıkartılabilir. Şenderin'in "Yeşil Badanada Kurtulmak" adlı şiirin bölümlendirilişine ilişkin yorumu şöyledir:

> Erkeklerin günlük hayatın sıkıntılarından evlerine ve eşlerine sığınmalarının anlatıldığı şiir; *Bozgun, Terliksiz Kadınlar Korosu, Kurtulmaya Hazırlık, Yeşil Badanada Kurtulmak, Terliksiz Kadınlar Korosu* adlı bölümlere ayrılmıştır. Bu şekilde yapılan bir bölümlendirme, karakterler ya da olaya yönelik olduğundan, şiire bir tiyatro metni özelliği de kazandırır. (295)

Şenderin'in dikkat çektiği konu bizce de önemlidir. "Yeşil Badanada Kurtulmak" adlı bölümlendirilmiş şiirin "koro" bölümleri, Turgut Uyar'ın Eski Yunan tiyatrosundaki "koro"lara öykündüğü ve tiyatro oyunu türünün olanaklarına başvurduğu bölümlerdir:

Yaşamanın bu türlüsünü en güzel belledik,
Çıplak topuklarımız üşümüş ya aldırmayın
Bir ayna verin saçlarımıza bakalım,
Çocuklarımızı kurdelelerle süsleyelim,
Pembe yanaklarını kokulu sabunlarla ovalım,
Oramı öp oramı biraz daha sevmeliyim artık
Gel birlikte aradığımız şeyleri bulalım. (“Terliksiz Kadınlar Korosu”)

“Toprak Çömlek Hikâyesi” adlı şiirde de, daha önce de belirtildiği üzere, tiyatro oyunu türünün olanaklarına da başvurulmuş ve Falih, Rüksan, Neclâ ve Adile arasındaki diyalogları replik düzeni içinde verilmiştir:

Faliha –Aşkın o yalnızlığı ellerinde ağzında nasıl belli
Nasıl o giysileri hüzünlü
Balkonlara sığdıramıyor her gün görüyorum.
İşte evindeyiz eşyalarına bile sinmiş

Rüksan –Yalnız kalabilmek gitgide güçleşiyor
Eğer aşk bu ise imrenirim doğrusu
Ben örneğin ben
Deli örümcekler gibi yalnızlığa vurgun
Yeni geceler kuruyorum
Pencereleri nasıl kapıyorum görseniz
Suları sürüyorum ekinleri düşünüyorum

Horasanla örülmüş surlarca heryerlerim sımsıkı

Ama bir yerden yine sızıyorlar

Bir şehir bir elbise çarşısı bir öbek çiçek bir başkasının isteği

Yine sızıyorlar

Çaresiz kuşanıyorum başkalarını

Faliha –Ama onun yalnızlığı başka ürkütücü

Midyeler gibi kapanıyor mutluluğa ister istemez...

Neclâ –Bana kalırsa bunun tek bir adı var

Evinde olduğumdan söylemeye dilim varmıyor

Utanıyorum

"Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" adlı şiirdeyse Uyar, öykü türünün olanaklarından yararlanmış ve bu şiiri, serimi, düğümü ve çözümü bulunan bir öykü olarak kurmuştur.

Ayrıca, "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil" adlı şiirde altı dipnot kullanılmıştır. Şiirde dipnot kullanan ilk kişi, bildiğimiz kadarıyla, Thomas Stern Eliot'tır. Modern şiirin önde gelen isimlerinden ve öncülerinden sayılan Eliot, "Çorak Ülke" adlı yapıtında (yaptığı alıntıların kaynaklarını açıkladığı) birçok dipnot kullanmıştır. "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"deki dipnotlarda Yekta'nın Akçaburgaz'daki yaşantısı ve oradan ayrıldıktan sonra Hümeyra ile evlenip, onun kız kardeşi Azra'ya aşık olması ile ilgili deneyimleri anlatılır. Şenderin'e göre bu öykünün şiirin ana metni içinde değil, küçük puntolarla yazılan dipnotlarda verilmesi, Yekta ile Azra arasındaki aşkın bir yasak aşk olmasıyla ilgili bir vurgudur (298). Ancak dipnotlarda yalnızca bu

aşkın değil, Yekta'nın Akçaburgaz'daki uraybaşkanlığı serüveninin de işleniyor oluşu, Şenderin'in yorumuna gölge düşürür. Bize göre, Uyar'ın dipnotlara başvurması, dipnot kullanımının şiirin ana metninde işlenen kuşatılmışlık ya da baskıya ilişkin duygunun kaynaklarını (geleneksel ahlâk ve kent yaşamı) açıklamaya uygun bir yöntem olmasıyla ilgilidir. Uyar, böylece, düzyazıyla şiir arasında bir tür geçişlilik sağlamış ve türlerin alışılmış kurallarını çiğnemiştir. Bu da tür krizi ile ilgili bir durumdur.

Özetle, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile bir tür krizi içine düşmüştür. Yazarın tür krizi bu kitap ile sınırlı kalmamış, *Tütünler Islak*'ta da devam etmiş, *Divan*'da ise bambaşka bir yöne kaymıştır. Uyar bu kitapta Divan şiirinin biçimlerini kullanmış ve yaşadığı kriz için farklı bir çıkış yolu aramayı sürdürmüştür. Bize göre Uyar'ın şiir biçimleri ve türler arasındaki gidip gelmeleri, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda olumsuzladığı modern kent yaşantısının ahenksizliğini yansıtma kaygısıyla ilgilidir. Uyar, ayrıca, ritim değişikliği sağlayan bu gidip gelmelerle okuru yadırgatmak ve dikkatinin içerik yerine biçime yönelmesini engellemek istemiş olsa gerektir. Tür krizi, bir sonraki altbölümde ele alacağımız acemilik estetiğinin bir yansıması olarak da düşünülebilir.

C. Acemilik Estetiği

Bu altbölümde, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazarken benimsediği estetik anlayışın özelliklerini ele alacağız. Amacımız, Uyar'ın "acemilik" sözcüğü ile nitelediği bu modern estetik anlayışın, "Giriş" bölümünde modernitenin bireye yaşattığı olumsuz duygularla ilgili olduğunu söylediğimiz taslak estetiği ile aynı özelliklere sahip olduğunu göstermektir. Buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

Turgut Uyar'ın *Türkiyem*'den sonra, 1955'ten itibaren benimsediği estetik anlayışa "acemilik estetiği" diyeceğiz. Çünkü Uyar, bu yıldan itibaren, yazı ve söyleşilerinde, acemiliği ustalıkla karşılaştırmış ve sanatçının yapıtlarında ustalıktan kaçınması, mükemmelliği sağladığı düşünülen, üzerinde uzlaşılmış kuralları göz önüne almadan hareket etmesi ve bu sayede geleneğe göre kusurlu, şimdiki zamana göre kişilikli ürünler vermesi gerektiğini savunmuştur. Şairin bu bakış açısının şiirlerindeki yansıması, vezin kullanmaması, farklı türlerin olanaklarından yararlanması, kullandığı geleneksel formları bozması, süreksizlik ve parçalılık biçiminde gerçekleşmiştir.

Turgut Uyar'a göre ustalaşmak, belirli kurallara ya da alışkanlıklara bağlanmak ve bağlanılan belirli bir çerçeve içinde neyin nasıl yapılacağı konusunda kalıcı bir alışkanlık edinmektir. Uyar, *Şimdilik* dergisinin Şubat 1955 tarihli ikinci sayısında yayımlanan "Korkulu Ustalık" başlıklı yazısında, neyin nasıl yazılacağına ilişkin bir alışkanlıkla özdeşleştirdiği ustalık hakkında şöyle der: "Artık kendi işini bilen, hatta yapacaklarını, bir türlü içgüdü ile rahatlıkla, kolaylıkla yapanın yaptığı yaratma değildir, çoğaltmadır. Alışkanlıktır. Bundan sonra sanatın gereği kalmamıştır. Sanatçı için kalmamıştır" (alıntılayan Şenderin 62).

Oysa Turgut Uyar'a göre iyi şair ile kötü şair arasındaki farkı belirleyen kişilik ve kişiliğin yapıtlardaki görünümü olan hatalardır:

> Kişilikli olmak ve bu uğurda hatalardan korkmadan şiir yazmak, Turgut Uyar'ın bir şair için en fazla önemsediği niteliktir. O şairin mükemmeliyeti hedeflemesini yanlış bulmaktadır. Çünkü mükemmellik, şiirde çoğu zaman biçimsel kusursuzluk olarak

algılanmakta, bu da hatasız, yani kişiliksiz bir şiiri yaratmaktadır. (alıntılayan Şenderin 78)

Nitekim Uyar, "Beğenilme Tutkusu" başlıklı yazısında, kusursuz yapıtın, kötü olmasa bile, korkakça olduğunu ve yeni sayılamayacağını söyler. Benzer görüşlerini, daha önce, Eylül 1957 tarihli *Pazar Postası*'nda yayımlanan "Dikiş Payı" başlıklı yazısında da dile getirmiştir. Ona göre şair ustalıktan ve mükemmellikten kaçınmalıdır; çünkü daha önce kusur olarak görülen nitelikler zamanla bir şairin ayırt edici nitelikleri olarak kabul edilirler ve onun şiirlerini açıklamanın aracı olurlar (Şenderin 79).

Ancak Uyar'ın benimsediği bu acemilik estetiğinin, şairin her yazdığını oldu zannetmesiyle ilgili değildir. Nitekim Uyar, 28 Temmuz 1958 tarihli günlüğünde "O Zaman Av Bitti"yi üçüncü kez yazdığını söyler: "Dün 'O Zaman Av Bitti'yi bir daha yazdım. Üçüncü oluyor bununla. Artık sondur sanıyorum. Belki eksik yerler kaldı (özellikle kadınların kendi kendilerine yetmeleri konusu). Ama tamamlamaya, düzeltmeye, bu konuyu bir daha düşünmeye isteğim olacak mı?" Bu tümcelerden, Uyar'ın "acemilik" derken çalakalem yazmaktan değil, bir estetik anlayıştan bahsettiğini çıkarmak mümkündür. Nitekim şair, şiirlerini tekrar tekrar yazmakta ve düzeltmektedir. Buna rağmen, kurmaya çalıştığı biçim, acemilik etkisi yaratacak kusurlu bir biçimdir.[86]

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda acemilik estetiği üç biçimde görülür. Birincisi, şiirlerde şiir türünün geleneksel, alışılmış olanaklarının dışında olanakların, örneğin öykü ve tiyatro oyunu türlerinin diyalog vb. olanaklarının kullanılmasıdır. Bu konuyu bir önceki altbölümde ele aldık. İkincisi, Uyar'ın bu

[86] "Çocuklar gibi resim yapabilmeyi öğrenmek için yıllar boyunca çalışmam gerekti" diyen Pablo Picasso'nun da böyle bir arayış içine girdiğini burada anımsatalım.

kitapta, eksiği fazlası olmayan dizeler kurma peşinde olmaması, "Kaçak Yaşama Yergisi"nde olduğu gibi, kusursuz nesnel karşılığı aramaktansa Hüseyin Cöntürk'ün deyişiyle örnekleri çoğaltma yoluna gitmesidir: "Hiç umurumda değil yoksa yalnızlıklar, bozuk paralar, uzun boylu ayışıkları, gelip gelip giden sarhoşluklar, sabahleyin yalnız yatakta az az üşümek, hani insanın kendi kendini bulamadığı, hatırlayamadığı saatler olur ya, işte onlar." Uyar, örnekleri çoğaltarak, işlemek istediği bütüne ilişkin bir genel etki yaratır. Uyar'ın imgeler dinamiğini nasıl kurduğunu incelediğimiz bir sonraki altbölümde, Cöntürk'ün "çoğaltma" kavramı ile açıklamaya çalıştığı, ancak bizce yeterli bir biçimde açıklayamadığı tekniğin karmaşık yapısını çözümleyeceğiz. Üçüncüsü ise, istisnalar dışında, kitapta yer alan şiirlerde vezin, beyit ve bent gibi okurda düzenlilik izlenimi yaratacak öğeler bulunmamasıdır. Bu konuyu da "Vezin, Durak ve Kafiye" başlıklı altbölümde ele alacağız.

"Giriş" bölümünde, A. Artaud'nun "taslak estetiği" kavramından bahsetmiştik. Taslak estetiğinde biçimsel uzlaşım ortadan kalkmasıyla türler arasındaki sınırlar da ortadan kalkmıştır. Burada Uyar'ın kendi tercihi olan "acemilik" sözcüğünü kullanarak "acemilik estetiği" dediğimiz bu anlayışın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki belirtilerinden birinin de türler arası geçişlilik olduğu ve taslak estetiğinin modernitenin olumsuz etkileri ile ilişkisi göz önüne alınırsa, Turgut Uyar'ın acemiliğinin de moderniteye ilişkin bir şok yaşantısıyla ilişkili olduğu düşünülür.

Uyar'ın "acemilik" dediği bu anlayış, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın bütün özellikleri üzerinde belirleyici olmuştur. Öykülemeler arasındaki süreksizlik, ilişkiler ağındaki boşluklar, kronolojik önceliklerin belirsizliği, şiirin alışılmış biçimsel özelliklerinin yokluğu ve türler arası gidip gelmeler, okurda alışılmış ustalık

imgesine uymayan bir şair imgesi yaratır. Bununla birlikte, kitabın bu özellikleri, okurun dikkatini şiirlerin içeriğine yöneltir, okuru yadırgatır ve onu alışkın olduğu okuma sürecinin dışında bir yoğunlaşmaya zorlar.

Özetle, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yazarken benimsediği estetik anlayış, Artaud'nun "taslak estetiği" dediği anlayıştır ve bu estetik anlayışın ortaya çıkmasına neden olan motivasyon, modernitenin bireye yaşattığı şok yaşantısıdır.

D. İmgeler Dinamiği

Bu altbölümde Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda imgeler dinamiğini nasıl kurduğu incelenecektir. Amacımız, Uyar'ın imgeler dinamiğini kurmak için kullandığı teknikleri açıklamaktır. Bu sayede, Uyar'ın acemi olduğunu söylediği yapının özenle ve ustalıkla kurulmuş bir yapı olduğu görülecektir. Buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki imgeler dinamiğini kurmak için üç tekniğe başvurur. Burada "imgeler dinamiği"nden, kabaca, Uyar'ın imge evrenini oluşturan imgelerin birbirleriyle etkileşimini anlıyoruz. Birinci teknik serpiştirme, sıkıştırma ve eklemleme tekniklerinden meydana gelen bir üçlü tekniktir. Uyar, önce kitaptaki şiirlere serpiştirdiği bazı imgelerle, imge kümeleri ve bu kümeleri içeren bağlamlar kurar; daha sonra bu imge kümelerinin tüm elemanlarına birden gönderme yapacak sıkıştırılmış dizeler kurar ve bu kümelerin elemanlarını başka kümelere de yerleştirerek, bu elemanları o kümeleri içeren bağlamlara eklemler. Bunun örneklerini aşağıda vereceğiz. İkinci teknik, metinsel geçişliliktir. Uyar, hem kitap dışındaki metinlere gönderme yaparak o metinleri şiirlere dahil eder, hem de kitaptaki imgeleri ve dolayısıyla da şiirleri birbiriyle ilişkilendirerek metinsel

geçişlilik ilişkisi kurulan dış metinleri kitaptaki şiirlere yayar. Üçüncü teknik, kitapta belirli başlıklar altında toplanabilecek çok sayıda imgeyi kullanmaktır. Uyar'ın imge seçimleri, kitabın içeriği ile uygun öbekler meydana getirir: "doğa", "kent-uygarlık" ve "din-devlet-toplum".

1. Serpiştirme, Sıkıştırma, Eklemleme

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda Turgut Uyar'ın dünyayı algılama biçiminin parçalı olduğu görülür. Şiirlerde görülen dünya, yüzeysel bir bakışla algılanan yekpâre bir dünya değildir. Bu dünya, Uyar'ın zihninde yer eden algılamaların ürettiği imgelerin düzensiz bir biçimde bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmış gibidir. Buna bağlı olarak, hem şiirlerde anlatılan olaylar hem de imgeler birçok iplikten meydana gelen bir yumağa benzetilebilir. Kitabı tek bir iplikten meydana gelen bir yumağa benzetmeyişimizin iki nedeni var: Birinci neden, çeşitli şiirlerde anlatılan ve Akçaburgazlı Yekta'nın yaşamöyküsünün birer parçası olan olaylar arasında bir çizgiselliğin bulunmayışı, öykülenen olayların bir fabula meydana getirmemesidir. İkinci neden, art arda gelen dizelerde bir süreklilik bulunmayışı, ardışık tümcelerin zihinde belirli, berrak ve bütünlüklü bir imgeye dönüşmemesidir. Burada söylemek istediklerimizi ifade etmek için eğretilemeli bir anlatıma başvuracağız. Turgut Uyar'ın bir ressam olduğunu varsayalım ve "Geyikli Gece"de yer alan şu dizeleri ele alalım:

> Biliyorum gemiler götüremez
> Neonlar ve teoriler ışıtamaz yanını yöresini
> Örneğin Manastır'da oturur içerdik iki kişi
> Ya da yatakta sevişirdik bir kadın bir erkek

Görüldüğü gibi dizelerde yer alan sözcükler iç tutarlılığı olan bir dünyanın öğeleri değildir. Bu dizeler art arda okunduklarında, okurun zihninde belirli bir resim canlandırmazlar. Uyar'ın beklentisi, okurun farklı şiirlerde birbirleriyle ilişki içinde bulunan dizeleri bulması ve bütünlüklü imgeyi, parçaları birleştirmek suretiyle kendisinin kurması, resmi kendisinin tamamlamasıdır.

Uyar, okurun parçaları birleştireceği imge dinamiklerini kurmak için, dışarıdaki evreni ekonomik biçimde anlatabileceği imge kümeleri kurar. Örneğin, "borç", "kefil" ve "bono" sözcükleri ile ekonomiye ilişkin bir bağlamı Ezra Pound'un ifade ettiği anlamıyla imgeci (imagist) bir şair gibi, hiçbir fazlalığa yer vermeden oluşturur. Ancak bu veriden yola çıkarak Turgut Uyar'ın bir imgeci şair olduğu ya da *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirlerin imgeci şiirler oldukları sonucu çıkartılmamalıdır; çünkü bağlamı kuran sözcükler konusunda ekonomik davranan Uyar, "Yılgın" adlı şiirden alınan şu dizelerde görüleceği gibi, dil konusunda tutumlu davranmamıştır:

Üç dilim kavun kestim birini ben yedim
Kavundan üç dilim kestim birini yedim

Oysa imgeci şiirde dilin ekonomik kullanılması esastır. İmgecilik 1912-1914 yılları arasında İngiltere ve Amerika'da ortaya çıkan, ifadede berraklık, yoğunluk ve kesinliğin önem verildiği bir şiir okuludur. İmgeci okulu kuran ve ona adını veren Ezra Pound'un şiirlerini Haziran 1913 tarihli *Poetry* dergisinde değerlendiren F. S. Flint'e göre imgeci şiirin belirgin özellikleri şunlardır:

1. Öznel de olsa nesnel de olsa "şey"in doğrudan ele alınması.
2. Temsil niteliği bulunan tek sözcük kullanılmaması.
3. Ritim bakımından, metronom cümlesi değil, müzik cümlesi kurulması. (*Princeton*… 574)

Ezra Pound'a göre şiirsel imge duygusal ya da zihinsel bir yapıyı bir hamlede sunar. Bu, berraklık, tumturaklılık ve ayrıntıların somutluğu ile sağlanır. Yani ifade, çabuk anlaşılır, söylenmek isteneni en kısa, en etkili ve sıkıştırılmış (ya da yoğun) olmalıdır. Dil ekonomik biçimde kullanılmalı, şiirde gereksiz sözcükler vb. herhangi bir fazlalık bulunmamalıdır (574).

H. D.'nin "Fırtına" adlı şiiri, yukarıda söz edilen özellikleri temsil etmesi bakımından imgeci şiire örnek gösterilebilir:

You crash over the trees,
you crack the live branch—
the branch is white,
the green crushed,
each leaf is rent like split wood.

(Ağaçlara çarpıyorsun,
kırıyorsun canlı bir dalı—
dal beyaz,
yeşil ezik,
yarılmış odun gibi parçalanmış her bir yaprak) (574)

Yüzeysel bir okumayla bile, bu şiirin bir İkinci Yeni şairi olan Turgut Uyar'ın şiirlerinden çok sözcük ekonomisine önem veren Garip şairlerinin şiirlerine benzediği görülür.

Olası bir yanlış değerlendirmeyi bertaraf ettikten sonra, Turgut Uyar'ın, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda, belirli bağlamlara gönderme yapan sözcükleri ekonomik biçimde kümelendirmesi konusuna geri dönebiliriz.

Burada *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda uygarlık resminin nasıl yapıldığını ele alacağız. Kitaptaki çeşitli şiirlerde işlenen suç, ayıp, günah kavramları ya da bu kavramlarla ilişkili olarak düşünülebilecek imgeler, bir arada ve ekonomik (sıkıştırılmış, yoğun) biçimde kullanıldıklarında, bu kavramlar aracılığıyla gönderme yapılan din, toplum ve devletin birey üzerindeki baskısına ilişkin parçalanmış bütünlüklü resmin birer parçası oldukları anlaşılır.

Şimdi, bu düşüncemizi açıklamak için, Turgut Uyar'ın okurun zihninde parçaların birleşmesiyle ortaya çıkacak bir resmi nasıl yaptığını göstermeye çalışalım. Bunun için, "ayıp", "günah" ve "suç" sözcüklerinin asıl figürler olarak ele alınacağı ve burada "din, devlet, toplum" olarak anacağımız resmin nasıl oluşturulduğuna bakalım. Burada, ayıp kavramı toplumun, günah kavramı dinin ve suç kavramı da devletin bireyler üzerindeki baskısı ile ilişkilidir.

Turgut Uyar'ın yaptığı resimde üç teknik öne çıkar. Birinci teknik serpiştirme, ikinci teknik sıkıştırma, üçüncü teknik eklemlemedir.

Serpiştirme ile neyi kastediyoruz? "Toprak Çömlek Hikâyesi"nde Neclâ, Adile'yi ayıpladığını söyler. Adile, yaşadıklarını ayıp ve günah olarak değerlendirdiklerini bildiğini, ama onlara katılmadığını belirtir. Ona göre asıl günah, sevgi olmadan kurulan cinsel ilişkidir. "Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur"da Hz. Davut heykelinin

çıplaklığının ayıpsızlığı vurgulanır. Bu şiirde Yekta, Hz. Davut'un yaşadığı dönemi, kalabalıkların toptan günahkar oldukları bir dönem olarak tanımlar. "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"da Yekta, "Günah olamazdı yaptığımız" diyerek, Gülbeyaz'la ilişkilerinin günah sayılmaması gerektiğini ifade eder; "Biz o zaman yaptıklarımızın günahını değil, yüceliğini biliyorduk" der. "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"de İsa'nın bir kadına aşık olmaması, Simun'un, İsa'nın gerildiği çarmıhı taşıma günahını çekmesinin nedeni olarak gösterilir. Yekta'nın baldızı Azra, Yekta ile arasındaki ilişkiden dolayı kendisini "günahlar içinde kargılanmış" bulur. Yekta, onun yaşadıklarının günah olmadığını bellemesiyle yetinebileceğini dile getirir. "Geyikli Gece"nin anlatıcısı yargılanır ve daha ilk oturumda suçsuz çıkar. "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"da Sinan, Yekta ile Gülbeyaz'ı mahkemeye verir. Kısaca, Turgut Uyar, "ayıp", "günah" ve "suç" sözcüklerini *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan çeşitli şiirlere serpiştirerek, Akçaburgazlı Yekta ile ilgili öykülemelerin içeriklerine bağlanacak bir sözcük kümesi, bu sözcük kümesinin şiir içeriklerine bağlanmasıyla da bireyin, din, devlet ve toplumla ilişkileri ile ilgili bir bağlam yaratmıştır.

Şimdi, bu içerikle ilişkiye girecek ekonomik dize kuruluşlarına, yani sıkıştırmaya "Geyikli Gece"den bir örnek verelim:

> Örneğin üç bardak şarap içsek kurtulurduk
> Yahut bir adam bıçaklasak
> Yahut sokaklara tükürsek
> Ama en iyisi çeker giderdik

Görüldüğü gibi, anlatıcının alternatifleri, belirlediğimiz kavram kümesiyle ilişkilidir. Burada şarap günahla, adam bıçaklamak suçla, sokaklara tükürmek ayıpla ilgilidir. Alıntıdaki ilk üç dizenin, şiiri kitaptaki şiirlerin neredeyse tümüyle ilişkilendirmesi, buradaki kullanımın ekonomik olduğunun delilidir. Nitekim, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın din, devlet ve toplumun bireyler üzerindeki baskısının işlendiği bir şiir kitabı olduğu konusunu ayrıntılarıyla ele aldık. İlk üç dizede birey, dinin, devletin ya da toplumun kurallarını çiğneyerek kurtulabileceğini dile getirir. Dördüncü dizeyse "din, devlet, toplum" resminde görünmeyen bir figürü öne çıkartır: Bireyi. Böylece Uyar, sıkıştırma tekniğini kullanarak, dört dize içinde resmin küçük bir kopyasını üretmekle kalmaz, ressamın resimdeki figürler karşısındaki tavrını da ortaya koyar.

Ancak "din, devlet, toplum" resmi de daha büyük bir resmin parçasıdır. Uyar, okurun bu daha büyük resmin parçalarını zihninde canlandırabilmesi için, söz konusu kavram kümesinin elemanlarını ya da bu elemanlara gönderme yapan başka imgeleri, başka kümelerin elemanları olarak kullanır. Örnek olarak suç kavramını ele alalım: "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığını Söylediği Mezmurdur"da Yekta, "insanların adaleti" olarak tanımladığı mahkeme kurumunu yargılar. "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"de, Yekta'nın yargılanışında yalnızca özel hayat çerçevesinde beliren mahkeme imgesini kentleşme ve uygarlıkla ilgili başka imgelerle bir arada kullanır ve bu resmin nereye koyulacağının ipucunu verir:

> sonra büyüdü Akçaburgaz, başkaları geldi onları görüp, kötü adamlar gelmedi ama kötüyü iyi yapan şeyler yitti, her şeyleri üstüste kodular, su yolları yaptılar, çeşmeleri akıttılar, bakkal dükkânları açtılar, terzi

dükkânları açtılar, nalbant dükkânları açtılar, tamirci dükkânları açtılar, mahkeme yaptılar, yasalar kodular,

Böylece, "mahkeme" sözcüğü vasıtasıyla, "suç" sözcüğünün içinde bulunduğu küme ve bu küme çerçevesinde çizilen resim, bir kent uygarlığı resmine eklemlenmiş olur.

Özetle, Turgut Uyar'ın imgeler dinamiğini kurmakta kullandığı birinci teknik, serpiştirme, sıkıştırma ve eklemlemeden meydana gelen üçlü bir tekniktir. Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* resmini yaparken bu üç tekniği bağlam kurmak, bağlama gönderme yapmak ve bir bağlamı başka bir bağlamla ilişkilendirmek için tekrar tekrar kullanır.

2. Metinsel Geçişlilikler

Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki imgeleri bir okurun zihninde bir resme dönüştürmek üzere kullandığı tekniklerden biri de metinsel geçişliliktir. Bu konunun ayrıntılarına girmeden önce, Gérard Genette'in belirlediği beş çeşit metinsel geçişlilik ilişkisine bir göz atmak istiyoruz:

1- Metinlerarasılık (intertextualité): Bir metnin bir başka metnin içinde etkin olarak varolması, bir ya da birçok metnin alıntı (iktibas), çalıntı (intihal) ya da anıştırma (telmih) yoluyla kurdukları birliktelik ilişkisidir.

2-Yanmetinsellik (paratextualité): Bir metnin kendisine eşlik eden bazı ikincil göstergelerle (başlıklar, altbaşlıklar, önsözler, notlar, epigraflar, resimlemeler, vb.) yani yanmetinlerle kurduğu ilişkidir.

> 3-Üstmetinsellik (metatextualité): Bir metin ile bu metni yorumlayan metin arasındaki eleştirel ilişkidir.
>
> 4-İlerimetinsellik (hypertextualité): Bir B metnini (ilerimetin) daha önce gerçekleşmiş bir A metnine bağlayan ilişkidir. Yani B metni, daha önce gerçekleşmiş bir A metnini konu ya da anlatım bakımından dönüştürmekte, ancak bu işleme hiçbir yorum katmamaktadır.
>
> 5-Önmetinsellik (architextualité): Bir metnin türsel konumlandırılışını (roman, öykü, şiir, vb.) belirler ve okurun "beklenti ufku"nu yönlendirir. [87]

Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda bu ilişki türlerinin, üstmetinsellik ve önmetinsellik dışında hepsini ve genellikle iç içe, aynı anda ve dolaylı biçimde kullanır. Burada, imgeler dinamiğinin nasıl kurulduğunu ortaya koymaya çalıştığımızdan, incelememize bir önceki altbölümde ele aldığımız resim çerçevesinde devam edeceğiz.

Önce, Özdemir İnce'nin Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda ve daha sonraki şiirlerinde metinlerarasılığı kullanış biçimiyle ilgili bizce doğru saptamasını değerlendirelim:

> **Dünyanın En Güzel Arabistanı**'ndan sonra, Turgut Uyar'ın bir başka önemli özelliği, metinler arası ilişkide ortaya çıkar. Turgut Uyar bu ilişkiyi dize biriminde alıp… bütün bir metne, metni aşıp bütün kitaba yaymış ve metinler arası ilişkiyi alabildiğince doğru ve

[87] Kaynak: Genette, Gérard. "Five Types of Transtexuality, Among Which Hypertextuality". *Palimpsests*. University of Nebraska Press, 1997. 1-7. Aka, Pınar. *Hilmi Yavuz Şiirine Metin-Merkezli Bir Bakış*. Ankara: Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 2002. Yayımlanmamış yükseklisans tezi. 55-56.

> gerçekçi (kaynak metni dönüştürerek, güncelleştirerek, edimselleştirerek ve kendinin yaparak) kullanmıştır. Turgut Uyar'ın kutsal kitaplarla kurduğu metinler arası ilişki bir iktibas (aktarma ve alıntı) değil, bir iktisap'tır (edinme, kazanma). Ve Turgut Uyar'dan bu yana onun başarı düzeyine çıkmış pek az şairimiz vardır, bu konuda.

Bu alıntıda bizi asıl ilgilendiren, Uyar'ın metinsel geçişliliği bir metinden başlayıp bütün kitaba yaydığı yönündeki saptamadır.

Şimdi, "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"in altıncı dipnotunda yer alan Arşidük Franz göndermesini ele alalım:

> Birden o en uzak çin bahçeleri yalnız bahçeleri
> Yerini bulup yerleştiriyorum yaşamamda
> Kararsız insanlığım şam kervanları Arşidük Franz'ın
> on iki bölüm sarayında akşamüstü çayları
> Neden aklıma vuruyor anlamıyorum neleri var bende

Franz Ferdinand, Temmuz 1914'te eşi ile birlikte resmi bir ziyaret için gittiği Saraybosna'da bir Sırp milliyetçisi tarafından öldürülen Avusturya-Macaristan prensidir. Franz Ferdinand'ın suikastından bir ay sonra Avusturya, Sırbistan'a savaş ilan eder ve Birinci Dünya Savaşı böyle başlar. Ferdinand'ın dünya tarihindeki önemli rolü, bir dünya savaşının çıkmasına vesile olmasından ötürü, öldürülmesidir. Ancak Uyar, bize göre, Ferdinand'ın adını anarak gönderme yaptığı yaşamöyküsünün bambaşka bir yönüne ilgi çekmek istemiştir. Arşidük Franz Ferdinand, kraliyet ailesine yakışmadığı düşünülen bir kadına âşık olmuş ve bütün

karşı çıkmalara rağmen onunla evlenmiştir. Üstelik bunun için, doğmamış çocuklarının kraliyetle ilgili haklarından feragat etmiştir.

Bize göre Ferdinand'ın yaşamöyküsünün bu parçası, onun *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın önemli figürlerinden biri olan İsa ile bir karşıtlık oluşturmasını sağlar. Nitekim aynı şiirde bir kadına âşık olsaydı peygamber olmayacağı söylenen, dolayısıyla da tarihi değiştirmeyeceği ima edilen İsa ile bir kadına âşık olmasına rağmen dünya tarihini değiştiren Arşidük Franz Ferdinand bir aradadır. Çelişki gibi görülebilecek bu karşıtlık bize göre Uyar'ın kafa karışıklığı ile ilgili değildir. Aksine, bilinçli bir kurgulamanın ürünüdür. Benzer bir dolaylı metinsel geçişlilik "Atlıkarınca" şiirinde de söz konusudur. "Atlıkarınca" adlı şiirin epigrafında, tel cambazının dünyayı değiştirmek istediğinin, bununla birlikte, kendi varlığı yüzünden başaramadığının belirtildiğine daha önce değinmiştik. Bu epigrafın kullanımı, Arşidük Franz Ferdinand anıştırmasınınki gibi dolaylıdır. "Atlıkarınca" şiiri epigrafla yanmetinsel ilişki içindedir. Ancak epigraf doğrudan tel cambazı ile ilgili şiirlere gönderme yaptığından, "Atlıkarınca", aynı zamanda, kitapta kendinden önce yer alan bütün tel cambazı şiirleriyle dolaylı ilerimetinsellik ilişkisine girmiş olur. Çünkü ilerimetinselliği sağlayan, epigraf aracılığı ile kurulan yanmetinselliktir.

Arşidük Franz Ferdinand'ın yaşamöyküsüyle kurulan metinsel geçişliliğindeki dolaylılık, "Atlıkarınca"da kurulan üçgen ilişki kadar açık değildir. Arşidük Franz Ferdinand ile İsa, aşk yaşamları bakımından birbirine zıt iki tarihî kişilik olarak, katledilerek ölmeleri bakımından aynı kaderi paylaşmışlardır. Kitapta ikisi de Akçaburgazlı Yekta'nın başından geçenler çerçevesinde anılmışlar ve sanki Yekta'nın varlığında yeniden vücut bulmuşlardır. Yekta, süredizinsel olarak daha önce gelen olaylarda üzerindeki baskılardan kurtulmak için cinselliği ve aşkı çare olarak görürken, yani bir tür Franz Ferdinand iken, yalnızlığına kara taştan tapınak

kurduğu bölümlerde tutkularından arınmış ve bir tür İsa'ya dönüşmüştür. Burada, Yekta'nın, Gülbeyaz ile birlikte olabilmek için —imparator babasını karşısına alan Franz Ferdinand gibi— kendisi için bir baba figürü olan Sinan'ı karşısına aldığını hatırlatalım.

Burada Franz Ferdinand'ın yaşamöyküsü ile kurulan metinsel geçişlilik ilişkisi, bize göre, "Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur"da beliren Hz. Davut figürünün bir habercisidir. Nitekim bu şiirde Yekta'nın cinselliğe düşkünlükten cinsel münzeviliğe geçiş yapışının alegorisi, Hz. Davut'un ölümüdür. Hz. Davut'un *Kutsal Kitap*'taki yaşamöyküsü ile *Dünyanın En Güzel Arabistanı* arasındaki metinsel geçişlilik ilişkisinin nasıl kurulduğunu daha önce ele almıştık. Aşkı için erdemden ve sadık bir hizmetkârının yaşamından vazgeçen Hz. Davut ile Arşidük Franz Ferdinand arasındaki ilişki, ikisinin de cinselliğe düşkün Yekta'da vücut bulmasıyla kurulur. Böylece İsa'nın asıl karşıt figürünün Davut olduğu ortaya çıkar. Biri hiç âşık olmamıştır; öbürüyse aşkı için cinayet işlemiştir. Ancak tarihte ikisi de aynı rolü oynamışlar; uygarlık üreticisi olmuşlardır.

Yekta, uygarlık üretmek konusunda Davut'la kendini farklı yerlerde konumlandırmaz. Hem Davut hem de Yekta şehirler kurmuş, bilimsel gelişmeye katkıda bulunmuşlardır:

Şehirler. Yolları boyunca dükkânlar açtık,
mostralar düzdük
Bilimleri sürdük getirdik çılgın ateş yalnızlığımızdan

Alıntının son dizesindeki "yalnızlık" sözcüğü, daha önce bir kadına âşık olmadığı ve yalnız kaldığı için peygamber olduğu söylenen İsa figürünü adetâ şiirin içine çeker. Böylece, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda adı yalnızca bir kez anılan İsa imgesi, "yalnızlık" sözcüğü aracılığıyla kitaba yayılır ve Hz. Davut figürüyle bir araya gelerek uygarlık resminin bir parçası hâle gelir.

Burada bir soru gündeme geliyor: İsa imgesinin "yalnızlık" sözcüğü ile bütün kitaba yayılmasının, bir diğer deyişle *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda bu kadar öne çıkmasının nedeni nedir? Cemal Süreya (ör. "İşte Tam Bu Saatlerde" adlı şiiri), Sezai Karakoç (ör. "Diriliş" adlı şiiri), Edip Cansever (ör. "Otel" adlı şiiri) gibi İkinci Yeni şairleri de şiirlerinde Hıristiyan anlatılarına gönderme yapmış veya *Kutsal Kitap*'ta yer alan simgeleri kullanmışlardır. Bu, Hıristiyan anlatılarına gönderme yapmanın veya *Kutsal Kitap*'ta yer alan simgeleri kullanmanın, Turgut Uyar'ın İkinci Yeni şairleri arasında ayırt edici bir özelliği olmadığını gösterir. Bu veriden yola çıkarak, kesin bir biçimde yanıtlamamız mümkün olmayan, ancak üzerinde mutlaka düşünülmesi gereken bir soruyu daha gündeme getirmek gerekiyor: İkinci Yeni şairlerinin Hıristiyan anlatılarına, özellikle de Hz. İsa'ya yönelik ilgilerinin sebebi nedir? Biz bu sorunun birden çok olası yanıtı bulunduğu kanaatindeyiz.

Öncelikle, Hıristiyan anlatılarının merkezindeki İsa figürünü ele alalım: Bilindiği gibi, *Kutsal Kitap*'a göre İsa yoktan varolmuştur: Babası Allah'tır. İsa, Allah'ın tek çocuğu olması nedeniyle yalnızdır. Üstelik, dünya zevklerinden vazgeçmekle, varlığını sürdürmeyi de reddetmiş, kendini cinsel bakımdan da yalnızlığa mahkum etmiş ve çocuk sahibi olmamıştır. Bize göre, dünyevî zevkleri tatmanın ve çocuk sahibi olmanın normal kabul edildiği bir çevrede, bunları reddetmek özgün bir tavır, bireysel bir başkaldırıdır. Benzer bir bireysel tavır, İsa'nın bütün insanlığın yükünü sırtlanışında, insanın cennetten kovulmasının günahının

bedelini bütün insanlar adına ödeyişinde de görülür. Bize göre, İkinci Yeni şiiri de bireysel bir başkaldırı ile ilgilidir. Nitekim İkinci Yeni şairleri 1940'lı yıllarda egemen olan toplumcu şiire, şiirlerinde bireyi öne çıkartarak karşı çıkmışlardır.

Bireyin öne çıkartılışının kaynağında ne vardır? Bize göre, İkinci Dünya Savaşı sonunda toplum projelerinin çökmesi ve ideolojiler çağının başlaması, ideolojisi olmayan bireyin toplumdan dışlanmasını beraberinde getirmiş, bireyin geriye itilmesine neden olmuştur. Bireycilik buna tepki olarak güçlenmiştir. Çünkü savaşın sonunda milliyetçiliğe dayanan ulus-devlet idealinin yerini bu iki ideolojiye bırakması, insanları yalnızlaştırmış ve onları mutsuz kılmıştır. Mutsuz bireylerin bir altın çağ hayâli kurmaları, Batı kültürü içinde yetişen ya da bu kültürü benimseyen kişiler için de bu altın çağın İsa'nın çağı olması hiç de şaşırtıcı değildir.

Bireyin yalnızlığı konusu İkinci Yeni şairlerinin sıklıkla işledikleri bir konudur. Nitekim Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda, bireyin olumsuz duygularından arınması için önce ilkel rasgele cinsel ilişkiyi bir kaçış yöntemi olarak önermiş, sonra da yalnız doğan bireyin yalnızlığı ile barışık olmasının belki de daha etkili bir yöntem olacağı düşüncesiyle, kitaptaki ana karakter olan Yekta'yı kendisiyle baş başa bırakmıştır. Ayrıca, modern bireyin dünyanın yükünü kendi üzerinde hissedişi ile İsa'nın insanlığın günahının kefaretini ödemesi arasında da bir benzerlik kurulabilir. İsa günahın kefaretini üstlenmiş olur. Benzer şekilde, modern birey de dünyadaki olumsuzlukların sorumluluğunu kendi omuzlarında hisseder. Bize göre, Heidegger'in, Adorno'nun ve Horkheimer'ın insanın kendi elleriyle kurduğu düzenin kölesi hâline geldiğini söylemeleri, her bir bireyin dünyanın içinde bulunduğu kötü durumdan sorumlu olduğunu, bir bakıma da insanlığın günahının kefaretini ödediği düşüncesini ortaya koyar. Akçaburgazlı Yekta'nın, kendisini mutsuz ettiğini ifade ettiği kentleri kendi eliyle inşa ettiğini belirtmesi de böyle bir

farkındalığın göstergesidir. Kısacası, İkinci Yeni şiirindeki birey, hem büyük yıkımlar getiren savaşların ardındaki düzeni kuranın kendisi olduğunun bilincindeki modern Batılı birey, hem de bunun kefaretini ödeyen İsa'dır.

İkinci olası neden, Hıristiyan anlatılarının eğretilemeli oluşudur. İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışında İkinci Dünya Savaşı'ndan kaynaklanan bir bunalımın ve Demokrat Parti'nin uygulamalarından kaynaklanan bir baskının rol oynadığını söylemiştik. Baskı dönemlerinde edebiyatta simgesel anlatımın artması söz konusudur. Simgelerle örülmüş olmaları bakımından Hıristiyan anlatıları kendilerini baskı altında hisseden İkinci Yeni şairleri için kullanışlı bir kaynaktır. Ayrıca, 1940 ve 1950'li yıllarda İstanbul'da önemli bir Hıristiyan Rum nüfusunun bulunması, sanatçıların genellikle Rumlarca işletilen mekânlara gelip gitmeleri, dolayısıyla da bu nüfusla etkileşim içinde bulunmaları da İkinci Yeni şairlerinin Hıristiyan anlatılarına yönelik ilgilerinde rol oynamış olabilir.

Üçüncü olası neden, İkinci Yeni şairlerinin İstanbul'a duydukları ilgidir. İstanbul, Osmanlı'nın Bizans'tan devraldığı bir şehirdir. Bize göre Hıristiyan Bizans İstanbul'u, Türkiye Cumhuriyet'inin olumsuzladığı değerleri ve Osmanlı'yı temsil eden Osmanlı İstanbul'una kıyasla, dolaylı anlatımı tercih eden İkinci Yeni şairleri için siyasî bakımdan daha kullanışlı bir imgedir.

Dördüncü olası neden, ikinci olası nedende değindiğimiz Demokrat Parti iktidarının bir başka yönü ile ilgilidir. Demokrat Parti, CHP iktidarı döneminde sistemli olarak dönüştürülen İslamî kodları toplumsal yaşama yeniden sokmuştur. Ezan'ın yeniden Arapça okunmaya başlaması ve dinin siyasetin bir parçası hâline getirilmesi buna örnek gösterilebilir. Demokrat Parti'nin bu uygulamalarından hoşnut olmayan İkinci Yeni şairleri, tepki olarak, İslâmi referansları şiirlerinin dışına taşımış olabilirler. Bu bağlamda, İkinci Yeni şairlerinin edebiyat geleneği olarak Batı

kanonunu ve dolayısıyla da Hıristiyan anlatılarını referans kabul etmeleri Demokrat Parti yönetimden kaynaklanan yılgınlıklarının ve aydınların başlangıçta destekledikleri bu partinin uygulamalarının yarattığı hayâl kırıklıklarının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Beşinci olası neden, İkinci Yeni şairlerinin model aldıkları modern şairlerin şiir anlayışlarıdır. İkinci Yeni şairlerinin şiirlerini kurmaya başladıkları dönemde Türkiye'de oldukça popüler olan Ezra Pound, T. S. Eliot gibi şairlerin dili eğretilemelidir ve bu şairler çokanlamlılığı öne çıkartmışlardır. Bu popülerlikle ilgili olsa gerek, Hüseyin Cöntürk, Turgut Uyar'ın şiirlerini incelerken T. S. Eliot'ın nesnel karşılık kavramına başvurmuştur. Ezra Pound imgeci şiirin en önemli temsilcilerinden biridir. T. S. Eliot ile Ezra Pound şiir anlayışları bakımından belki aynı okulun temsilcileri değildirler; ancak söz konusu şiirde gelenek olduğunda fikirleri birbirleri ile örtüşmektedir.

Eliot'a göre şairi gelenekçi kılan, kendisinin tarihin sürekliliğinin bir parçası olduğunu anlamasını sağlayan tarih duygusudur: "Hiçbir ozanın, hiçbir sanatçının tek başına tam bir anlamı yoktur. Onun anlamı, değerlendirilmesi, ölmüş ozan ve sanatçılarla olan bağının değerlendirilmesidir. Ona tek başına değer biçemezsiniz; karşıtlık ve benzerliklerini belirtmek için, ölmüşler arasına yerleştirmeniz gerekir" ("Gelenek ile Bireysel Yeti" 28-29). Ezra Pound, geleneğin şiir için önemini vurguladığı "The Tradition" (Gelenek) başlıklı denemesinde, "Kökenlere dönmek canlandırıcıdır; çünkü bir çeşit doğaya [..] dönüştür" der (92). Elbette bu şairlerin söz ettikleri edebî gelenek Batı, yani Hıristiyan edebî geleneğidir. Kısacası, İkinci Yeni şairlerinin model aldıkları şairler, şiirlerinde Hıristiyan anlatılarına sıklıkla başvurmakta, bu geleneğin simgelerini kullanmaktadırlar.

Buraya kadar, İsa'nın bir yalnızlık simgesi olarak *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlere dolaylı metinsel geçişliliklerle yayıldığını göstermeye çalıştık. Bu örnek, Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* dışındaki metinlerle kurduğu metinsel geçişlilik ilişkileriyle ilgili dinamikleri göstermek için seçildi. Ancak *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki metinsel geçişliliklerin çoğu, kitapta yer alan şiirler arasındadır.

Sorumuz şudur: Turgut Uyar, kitaptaki şiirler arasındaki metinsel geçişlilikleri nasıl kuruyor? Aslında bu sorunun yanıtını daha önce, Yekta ile ilgili şiirleri incelerken verdik. Uyar, bunun için, şiirlere diğer şiirlerin içeri girebileceği, kapı işlevi görecek bir sözcük yerleştiriyor. Bizim örneğimiz Neclâ'ydı. "Kesiksiz Övgü" adlı şiirle "Toprak Çömlek Hikâyesi" arasındaki metinsel geçişlilik kapısı Neclâ'dır. Bu ad "Kesiksiz Övgü" adlı şiirden silinirse, iki şiir arasındaki metinsel geçişlilik ilişkisi de ortadan kalkar. Aynı durum "Atlıkarınca" adlı şiirin epigrafı için de geçerlidir. Epigraf "*Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu işi. Ama olmuyordu kendisi vardı*" yerine "İstiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu işi. Ama olmuyordu kendisi vardı" ifadeleri ile verilse, tel cambazı ile ilgili şiirlerin metne nüfuz edecekleri kapı kapanmış olurdu.

Uyar'ın kitap içi metinsel geçişlilik ilişkileri için kullandığı diğer bir teknik, "leitmotif" tekniğidir. Örneğin, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"un anlatıcısı "hoşlanmak" fiilini o kadar sık kullanır ki, kitapta yer alan bir başka şiirde "hoşlanmak" fiili kullanıldığında, bu şiiri, içinde bulunduğu şiire dahil eder. Böylece, ikinci şiirle "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" arasında bir ilerimetinsellik ilişkisi kurulmuş olur. Aynı fiil, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"u, kitapta

kendisinden önce gelen ve bu fiilin kullanıldığı diğer şiirlerle de (ör. "Kan Uyku") ilişkilendirir. Çünkü fiil, bu şiirde bir "leitmotif" olarak kullanılmış ve Yekta'nın kendini ifade ederken sık sık kullandığı bir sözcük olarak öne çıkartılmıştır.

Kısaca, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda metinsel geçişliliği kurma tekniği ile ilgili şunları söyleyebiliriz: 1. Bir dış metne gönderme yapar. Bu göndermeyi bir imge ile birleştirir, imgeyi kitaptaki şiirlere yayar. 2. Bir dış metne gönderme yapar; o metnin ana karakteri ile kendi metninin ana karakteri arasında öyküleme ile özdeşlik kurar; bir başka dış metne gönderme yapar; o metnin ana karakteri ile kendi metninin ana karakteri arasında da özdeşlik kurar. Sonra kendi metninin ana karakterini gönderme yaptığı metinlerin ana karakterlerinden ayırır. 3. Metinleri bir leitmotif aracılığıyla birbiri ile ilişkilendirir.

3. İmge Seçimi

Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* resmini yaparken, şiirlerin içeriklerinde beliren karşıtlık ve çatışmaları belirgin kılmak amacıyla, resmin parçalarını ayrıntılarla doldurduğu görülür. Bu ayrıntılar, Uyar'ın kullandığı sözcükler ve bu sözcüklerin zihinde oluşturduğu imgelerdir. Biz, özellikle üç başlık altında toplanabilecek imgelerin sayısının diğerlerine oranla çok fazla olduğunu gözlemledik: "doğa", "kent-uygarlık" ve "din-devlet-toplum".

Kitaptaki şiirlerde "Doğa" başlığı altında düşünebileceğimiz imgelere şunları örnek gösterebiliriz: Güneş, Geyik, Orman, Ağaç, Su, Gökyüzü, Boynuz, Ay ışığı, Kaya, Bahar, Bulut, Deniz, Poyraz, Toprak, Kısrak, Şeytan minareleri, Kuş, Güvercin, Yağmur, Balıklar, Su yılanı, Kır hayvanları, Tay, Kurt, Çakal, Kasırga, Çiçek, Tavşanlar vb. Görüldüğü gibi, Uyar, "Doğa" başlığı altında özgül hayvan adlarını sıklıkla kullanmıştır. Buna karşılık, bitkiler söz konusu olduğunda, çiçek,

ağaç gibi belirsiz imgeler kullanmayı tercih etmiştir. Güneş, gökyüzü, bulutlar, deniz, kayalar, ormanlar, ağaçlar ve çiçekler aracılığı ile çizdiği doğa resmi, kabataslak, yüzeysel bir doğa resmidir. Bu resmi canlandıran genellikle isimleri tek tek anılan, karada, denizde ve havada yaşayan hayvanlardır. Uyar sanki doğayı canlılar ve cansızlar diye ikiye ayırmış, canlılar arasında da özellikle hareket edebilenlere öncelik vermiştir.

"Kent-uygarlık" başlığı altında düşünebileceğimiz imgelere şunları örnek gösterebiliriz: Caddeler, Büyük şehir, Şehirler, Büyük oteller, Neonlar, Köprü, Sokak, Asfalt, Dişliler, Gemiler, Lokantalar, Kalabalık, Para, Dosyalar, Düzen, Mahkemeler, Çeşmeler, Su yolları, Sokaklar, Fabrikalar, Torna vb. Görüldüğü gibi, bu sözcüklerle çizilen kent ve kent resmini de kapsayan uygarlık resmi, tıpkı doğa resmi gibi kabataslak, yüzeysel bir doğa resmidir. Bu resmi daha canlı kılan ise insanların yaşamıdır. İnsanların yaşamı, sözcük gruplandırması bakımından, özellikle dört başlık altında ele alınabilir: Ev yaşamı, iş yaşamı, aşk yaşamı, sokak yaşamı. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki ev resmi ayrıntılar bakımından kent resmine kıyasla daha zengindir: Vazolar, masalar, balkonlar, odalar, perdeler, halılar, bardaklar vb. evlerin kaba resminin figürleridir. Ancak "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığını Söylediği Mezmurdur" örneğinde görülebileceği gibi, bu evlerde ayrıntılar vardır: Perdeler nakışlıdır; halılarda patlıcan ve güneş figürleri vardır. Eve misafir gelmekte, ona soğuk elma suyu ikram edilmektedir vb. İş yaşamının kaba resminde devlet daireleri, tornalar, dosyalar, tükenmez kalemler, duvarlar vb. görülür. Bununla birlikte, bu resmi canlı kılan, insanların duygularıdır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda pek çok duygunun adı anılır: Sevgi, Korku, Aşk, Hoşlanma, Kaşıntı, Acıkma, Umut, Tedirginlik, Üşümek, Umutsuzluk, Sükûn,

İstemek, Sevinmek, Özlemek, İnanmak, Utanmak, Mutsuzluk, Şaşırmak, Kut, Pişmanlık, Hüzün, Kuşku, Kaygı vb.

"Din-devlet-toplum" başlığı altında düşünebileceğimiz imgelere şunları örnek gösterebiliriz: Din, İsa, Davut, Cinayet, Bıçaklamak, Yere tükürmek, Şarap içmek, Tanrı, Allah, Kutsal, Suç, Utanç, Kir, İncil, Mezmur, Peygamber, Haç, Kötülük, Nuh, Uçmak, Hamd etmek, Tapınak vb. Uyar, şiir incelemelerinde görüldüğü üzere, bu üç kurumu olumsuzlar.

Uyar, bunların dışında, Bozulmuş ordular, Kışlalar, Kargı, Savaş, Savaş gemileri, Tüfek, İhtilâl, Yasak balkonlar vb. imgelerle askerlikle ilgili, İkramiye, Banka, Kefil, Borç vb. imgelerle ekonomi ile ilgili öbekler de oluşturur. Bu öbekler, sayıları bakımından yukarıda üç başlık altında ele aldığımız öbeklerle kıyaslanamayacağı gibi, uygarlık kavramı ile ilişkileri nedeniyle, bu üç başlığın altbaşlıkları olarak belirir ve tek başlarına bir öbek kategorisi oluşturmazlar. Kısaca, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda imge seçimi bakımından öne çıkan üç başlık, "doğa", "kent-uygarlık" ve "din-devlet-toplum"dur. Bu imgeler, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* resmindeki ayrıntıları teşkil ederler.

Bu altbölümde Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda imgeler dinamiğini nasıl kurduğunu inceledik. Kısaca, Uyar'ın imgeler dinamiğini kurmak için üç tekniğe başvurur. Birinci teknik serpiştirme, sıkıştırma ve eklemleme tekniklerinden meydana gelen bir üçlü tekniktir. İkinci teknik, metinsel geçişliliktir. Üçüncü teknik, kitapta belirli başlıklar altında toplanabilecek çok sayıda imgeyi kullanmaktır. İmgeler dinamiğinin tekrarlı ve saptanabilir özellikleri bulunması, Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirler arasındaki metinsel geçişliliklerin, dolayısıyla da yapının bilinçli bir biçimde kurulduğunu gösterir.

E. Vezin, Durak ve Kafiye

Bu altbölümde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, vezin, durak ve kafiye özellikleri bakımından ele alınacaktır. Amacımız, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerin, "Giriş" bölümünde adlarını andığımız bazı eleştirmenler tarafından modern şiirin ayırt edici bir özelliği olduğu kabul edilen "veznin, durakların ve kafiyelerin geleneksel şiirle farklılık göstermesi" bakımından da modern olduklarını göstermektir. Buradaki tespitlerimiz tezimizde önemli yer tutacaktır.

"Giriş" bölümünde, Türk şiirinde İkinci Yeni hareketinden önce de serbest vezinli ya da vezinsiz şiirler yazıldığını, geleneksel anlamda dizeyi şiirin olmazsa olmaz bir öğesi olmaktan çıkartanın ise Nâzım Hikmet Ran olduğunu söylemiştik. İlk serbest vezin denemelerini yapan ise Ahmet Hâşim'dir. Nâzım Hikmet Ran serbest vezni, Garip şairleri ise vezinsiz şiiri okura benimsetmiştir.

Yine "Giriş" bölümünde belirttiğimiz gibi, çeşitli eleştirmenler vezin, durak ve kafiyenin geleneksel şiirdekinden farklı kullanılmasını modern şiirin ayırt edici özelliği olarak öne çıkartırlar. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda geleneksel ya da geleneksel olmayan bir vezinle yazılmış herhangi bir şiir yoktur. Eşit dize sayısında bentlerden oluşan, bu yüzden de kitaptaki diğer şiirlere göre biçimsel özellikleri bakımından en "düzenli" görünen "Kankentleri" adlı şiirde bile vezin söz konusu değildir:

Kan akıyor penceresi karanlık evlerden (14 hece)
Ölü kadınların üstüne tuğlaların üstüne (16 hece)
Denizse aydınlık ve incili ve mavi taşrada (16 hece)
Kana doğru ürkek en güzel yaban balıklar (14 hece)

Bu kandır akıttığımız sıkıntılı pazarlarda (16 hece)

Üstüste yergökyüzüne içki şişelerine (15 hece)

Görüldüğü gibi, örneğin 16 heceli dizelerin durakları, 6+3+4+3, 6+4+3+3 ve 3+5+4+4 şeklindedir. Vezin söz konusu olmadığından, durakların vezne uyması ya da uymaması gibi bir durum da söz konusu değildir.

Kısaca, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda geleneksel şiirdekine uygun bir vezin ya da durak kullanımı söz konusu değildir.

Kafiye konusuna gelince: Muallim Naci'nin tarifi ile kafiye, "hem söz hem mana, veya yalnız söz veya yalnız mana sebebiyle çeşitli oldukları hâlde; mısraların yahut beyitlerin sonlarında veya bunların son noktaları sayılan yerlerde –okunuşta bağımsızlığı şarta bağlı olmamak ve [belirli] harf ve harekelerden ibaret olmak üzere- tekrar eden şeyin toplamıdır" (43). Tekrar eden aynı sözcük ya da aynı anlama sahip bir ekse, kafiye söz konusu değildir. Kafiyeli sözler arasında farklılık (ihtilaf) bulunması gerekir. Bu farklılıklar, yine Muallim Naci'ye göre, üç türlüdür:

-Hem söz hem anlam bakımından farklılık

-Yalnız söz bakımından farklılık

-Yalnız anlam bakımından farklılık

Yani, iki dize arasında kafiye olması için, dizelerin sonlarında bulunan sözlerin, yazılışları aynı ise anlamları, anlamları aynı ise yazılışları ya da hem anlamları hem de yazılışları farklı olmalıdır.

Kafiye, dünya şiirinin olmazsa olmaz bir unsuru değildir. Örneğin Japon haikularında kafiye gözetilmez. Buna karşılık, geleneksel Fransız şiirinde, Fars ve

Arap şiirlerinde, kafiye olmazsa olmaz bir unsur olarak yer almıştır. Geleneksel Türk şiirinde de kafiye olmazsa olmaz kabul edilmiştir. Tahirü'l Mevlevi, *Nazm ve Eşkal-i Nazm* adlı eserinde "Nazımda erkan-ı esasiyeden biri de kafiyedir" demiştir (35). Divan şiirinde, tekke şiirinde ve halk şiirinde kafiyenin önemli bir yeri olduğu biliniyor. Örneğin, âşıkların birbirlerine "ayak" vermek suretiyle, bir kafiyenin etrafında şiirler söyleyerek söyleşmeleri hâlâ sürmekte olan bir gelenektir. Bundan başka, Divan şairleri çok zaman şiirlerini kafiyeden yola çıkarak yazmışlar, tezkire yazarları, kafiyeyi şiirlerin başarısını ölçmekte kullanmışlardır. Hattâ, Divan şairleri divanlarını şiirlerin son harflerine göre tasnif etmişlerdir. Şairlerin şiir yazarken başvurmaları için, sözlü kültürde geleneksel kafiyeler, yazılı kültürdeyse kafiye sözlükleri vardır. Ne var ki Türkçe'nin kapsamlı bir kafiye sözlüğü bugüne kadar hazırlanmış değildir. Buna rağmen, pek çok Türk okurunun zihninde, şiir vezinli ve kafiyeli olmak zorundadır. Öyle ki, "şiir" sözcüğü günlük konuşmada neredeyse "vezinli ve kafiyeli söz" anlamında kullanılır.

Kafiye, şiirde sesin öne çıkartılmasında kullanılan araçlardan biridir. Yine şiirde sesin öne çıkartılması için kullanılan ünsüz ve ünlü tekrarlarından önemli farkı, çeşitli türlere, dolayısıyla da çeşitli kurallara bağlı olmasıdır. Redifle arasındaki en önemli farksa, kafiyeyi sağlayan sözcükler arasında anlam farkı bulunmasıdır. Osmanlı şiirinde, kafiye kulaktan önce göze hitap etmek amacıyla kullanılırdı. "Önce" sözcüğü önem taşıyor; çünkü yazılışı bakımından kafiyeli olan sözlerin okunuşları bakımından da kafiyeli olmaması, mümkünse de, sık rastlanan bir durum değildir. Osmanlı şairleri içinde, kafiyenin göz değil, kulak için olduğunu dile getiren ilk kişi Recâizâde Mahmut Ekrem'di. Tartışma, Hasan Âsaf imzasıyla Malûmat dergisine gönderilen bir manzumede "muktebes" ve "abes" sözcükleriyle yapılan bir

kafiye vesilesiyle doğdu. Ekrem, aynı dergide 7. 12. 1311 tarihinde yayımlanan yazısında şöyle diyordu:

> Hasan Âsaf Bey –ki zaten tanışıklığımız olmayan edebiyat heveslilerindendir- düzenlediği şiir kitabı için bendenizden bir "takriz" istemeye geldiği zaman şiir defterinde gözüme ilişen *muktebes-abes* kafiyelerinden dolayı "Bu türlü kafiyeleri kabulde aşırı titiz olanlar tereddüt ederler; fakat kafiyenin güzelliği kulağa ait olduğu için ben uygun bulurum" demiş olduğumu hatırlıyorum. (Alıntılayan Kudret 190)

Onun bu görüşü, çeşitli münakaşalara neden olmuş, dönemin şöhretli şairlerinden ve önde gelen edebiyat düşünürlerinden Muallim Naci, yazdığı bir beyitle onun bu düşüncesiyle alay etmişti (alıntılayan Akalın 94-95):

> Kafiye kulak içinmiş, bırakın kafiyeyi,
> Böyle tâlim ediyor, vay gidi üstâd-ı edeb

Cenap Şahabettin ise 1313'te (1897) *Nevsâl-i Servet-i Fünûn*'da yayımlanan "Sâl-i Ebedî" başlıklı yazısında, Ekrem'e destek çıkıyor ve kafiyenin kulak için olduğunu kabul etmekle, şiirin yeni kafiyeler kazanacağını söylüyordu (Kudret 191). Nitekim Edebiyat-ı Cedîde şairleri, kafiyenin kulak için olduğu görüşünü benimsediler ve bu yönde şiir yazdılar (215).

Divan şiirinde ses ve dolayısıyla da kafiye çok önemli bir unsurdu. İlm'ül-kavâfî, yani kafiye ilmi, aruzla birlikte medrese tedrisatının bir parçasıydı. Tanzimat

döneminde Fransız şiiri etkisiyle şiirde yapılan yenilikler, zamanla kafiyeye de yansıdı. Şinasi, Namık Kemal gibi ilk nesil yenilikçiler, şiirin şekil özelliklerinde ufak tefek yenilikler yapmışlardı; fakat şekil unsurlarının vezin, kafiye gibi baskın olanlarına müdahale etmemişlerdi. Türk şiirinde kafiyesiz şiir yazan ilk şair, Cevdet Kudret'in saptamasına göre, Abdülhak Hâmid oldu (206). İlk kafiyesiz şiir, 1913'te yazdığı "Vâlidem"di. Hâmid, şiirin şu parçasında görülebileceği gibi, kafiyeyi tümden şiirin dışında bırakıyordu:

> Son zamanlar alîl olan gözünün
> Gördüğü bir hayâl idi ancak.
> Ameliyyâtı istemez, sevmez,
> Der idi dâimâ: "Ne görmek için?"
> "Bizi görmek için" deyince güler,
> "Sizi duymaktayım, bu kâfidir;
> Sağ olun, siz görün bu dünyâyı,
> Ben de görmüş gibi olur, gülerim." (Alıntılayan Kudret 209)

Ancak Hâmid'in bu teşebbüsü, belki zamanlamadan, belki de şiirin bir bütün olarak başarısızlığından ötürü rağbet görmedi. Gerçi kafiyesiz şiir olabileceği, Hâmid'in bu teşebbüsünden önce de biliniyordu; ancak Recaizâde Mahmut Ekrem'in 1896'da yayımlanan *Takdîr-i Elhan* adlı kitabındaki şu sözlerinden anlaşılabileceği üzere, kafiyesizlik, şiirin henüz yeterince gelişmediği bir evreye ait kabul ediliyordu: "Homeros'lar, Horatius'lar da ayaksız şiir söylerlermiş diyerek ayağı önemden düşürmek, eski bilgilerin yöntemine dönerek yeni bilginin bugünkü olgunluğunu yadsımak olur" (alıntılayan Kudret 207).

Etkisine girilen Fransız şiirinin büyük şairlerinden pek çoğu, kafiyeyi önemsemiyordu. Paul Verlaine kafiyeyle alay eden dizeler yazmıştı. Fransız şiirinin Türk şiiri üstündeki etkisi arttıkça, Türk şairleri de kafiye kullanıp kullanmamak konusunda kendilerini daha özgür hissetmeye başladılar. Ancak gelenekle ilişki içinde olmayı tercih eden şairler, kafiyeden vazgeçmediler. Örneğin Yahya Kemal Beyatlı, şiirlerinde günlük konuşma dilini kullanmak konusundaki titizliğine rağmen, "Sessiz Gemi" şiirinde, kafiye uğrunda "el sallamak" deyimini feda ediyor ve "kol sallamak"a dönüştürüyordu:

Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.

Halk şiiriyle ilişkiye giren Beş Hececiler ve heceyi takip edenlerle Nâzım Hikmet Ran, kafiyenin sınırlarını oldukça genişlettiler. Nihayetinde, 1941 yılında Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday, *Garip* adlı ortak bir şiir kitabı yayımladılar. Kitabın Orhan Veli tarafından kaleme alınan manifesto niteliğindeki önsözünde, kafiye, diğer şiirsel kabul edilen unsurlarla birlikte yeriliyordu. Yine 1941 tarihinde Necip Fazıl Kısakürek "Kafiyeler" şiirini yazıyor ve "Ne diye/Bu şuna,/Şu, buna,/Kafiye?" diye soruyordu. Attilâ İlhan ya da Hilmi Yavuz gibi kafiyeye değer veren şairler olduysa da, *Garip*'ten sonra kafiye, şiirin olmazsa olmaz bir özelliği olarak kabul görülmedi. Garipçilerin şiir anlayışına karşı olmalarına rağmen, 1950'lerin önde gelen, şiirde şiirselliği öne çıkartan ve yaygın bir biçimde "İkinci Yeni şairleri" olarak anılan şairler bile kafiyeyi şiirlerinde bir unsur olarak kullanmayı tercih etmediler.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'na gelince, bu kitapta kafiye gözetilerek yazılan herhangi bir şiir yoktur. Ancak yazarın "Kan Uyku" adlı şiirden alınan şu dörtlükte olduğu gibi, yüklemin sonda bulunduğu cümle yapısını sıklıkla kullanması, şiirlerde bol miktarda redif bulunmasına neden olmuştur:

> Akşam oluyor ya bir türlü inanamıyorum
> Oturmuşlar iri yapılı adamlar esrar çekiyorlar
> Daha bir aydınlık olsun diye içtikleri su
> Sarı topraktan testileri güneşte pişiriyorlar.

Rediflerin bolluğuna karşın, kitaptaki en düzenli şiir olan "Kankentleri"nin kafiye şeması "abcde, fgh vs." şeklinde, kafiyenin yokluğunu açıkça gösterecek biçimdedir.

Sonuç olarak, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirler, bizce —Türk şiirine önce Batı şiirine öykünme yoluyla girdiği için— Türk şiirinde modernizmin ayırt edici bir özelliği olmayan, ancak "Giriş" bölümünde adlarını andığımız bazı eleştirmenler tarafından öyle olduğu kabul edilen "veznin, durakların ve kafiyelerin geleneksel şiirle farklılık göstermesi" bakımından da moderndirler. Uyar'ın vezin, durak ve kafiyeyi *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerde kullanmaması, bize göre, okurun dikkatini biçime değil, içeriğe vermesini sağlamak istemesi ile de ilgilidir.

F. Özet

Dünyanın En Güzel Arabistanı'ndaki şiirlerin anlatıcısı bir lirik ben değil, dramatik anlatıcıdır. Ayrıca, bu şiirlerde öykü, tiyatro gibi şiir dışı türlerin olanakları kullanılmıştır. Bu kitaptaki estetik anlayış, Apollonca, kusursuzluğa yönelen bir

estetik anlayış değil, okurda tamamlanmamışlık, bitmemişlik hissini uyandıran, Turgut Uyar'ın kendi deyişi ile "acemilik"in öne çıktığı bir estetik anlayıştır. Şiirlerde vezin, durak ve kafiye bakımından geleneksel şiir anlayışıyla örtüşen hiçbir özellik yoktur. "Giriş" bölümünün "Modernite, Modernizm ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı*" başlıklı altbölümünde ifade ettiğimiz gibi, bunlar, modernitenin modern sanat yapıtlarındaki yansımalarıdır. Bize göre, Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda şiirin alışılmış özelliklerini kullanmaktan özellikle kaçınmış, bu suretle kitapta yer alan şiirlerin içeriğinde görülen, moderniteden kaynaklanan şok deneyimini, biçimsel ve yapısal yadırgatmalarla okura yansıtmaya çalışmıştır.

BÖLÜM III

DÜNYANIN EN GÜZEL ARABİSTANI-TÜTÜNLER ISLAK KARŞILAŞTIRMASI

Bu bölümde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, içerik ve üslup özellikleri bakımından *Tütünler Islak* ile karşılaştırılacak ve bu iki kitabın Turgut Uyar şiirinde ayrı dönemleri temsil ettikleri tezi savunulacaktır. Amacımız, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın Turgut Uyar'ın şiir anlayışı bakımından belirli bir dönemi tek başına temsil ettiğini göstermek ve böylece *Tütünler Islak*'ı tezimizin dışında bırakmamızın nedenini açıklamaktır.

Zübeyde Şenderin, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın, Turgut Uyar'ın bir İkinci Yeni şairi olarak anılmasını sağlayan kitabı olduğunu söyler (31). Şenderin'e göre *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan şiirler kent şiirleridir:

> [Y]alnızlık duygusu, kentleşme, kentleşmeyle gelen değerler farklılaşmasından kaynaklanan yabancılaşma, kent yaşamının ve

> insanı kendi benliğinden uzaklaştıran her türlü nesne ve olgularla ilişkinin yarattığı kuşatılmışlık duygusu ve bu kuşatılmışlığı yaratan her şeyden kaçma arzusu, kaçış arzusunu gerçekleştirmede bir nesne olarak kullandığı kadın ve yoğun cinsellik, ölüm. Yani, bütün duygusal, ruhsal karmaşasıyla ve çatışmalarıyla insan girer şiirine. Daha genel bir ifadeyle kendi küçük trajedisini yaşayan bireyi anlatma isteği tüm İkinci Yeni şiirinin genel karakteristiğidir. (33-34)

Şenderin'e göre, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda, Turgut Uyar'ın kullandığı sözcük kadrosu değişmiş ve genişlemiş, şiirleri düzyazıya yaklaşmıştır (33). Ancak bize göre, şiirlerde bir trajedi söz konusuysa, ifadesini Turgut Uyar'ın huzursuzluğunda bulan bu trajedi, bütün insanlığın trajedisidir.

Buna karşın, Şenderin'in *Tütünler Islak*'la ilgili saptamalarına tamamen katıldığımızı belirtelim. Şenderin, *Tütünler Islak*'ta yer alan şiirlerde anlamın iyice geriye itildiğini, ulaşılmaz bir hâl aldığını söylüyor:

> Turgut Uyar, İkinci Yeni'de ikinci adımı, **Tütünler Islak** (1962) kitabıyla atar. Bu kitabı ile yeni biçimsel denemelere girişmiştir. Bir bakıma, şiirindeki farklılaşmayı daha ileri bir noktaya götürür. O da, anlamdır. **Dünyanın En Güzel Arabistanı**'nda, belli belirsiz ve parçalanmış bir halde olmasına rağmen varlığı inkâr edilemez bir anlam katmanı var iken, **Tütünler Islak** kitabında anlam ya da temalar iyice silikleşmiş, iyice zor çözülür olmuştur. Bu da, genel bir bakışla, **Tütünler Islak**'a daha boğucu bir hava vermektedir.

> Mutsuzluk, kentin yarattığı bunaltı, tedirginlik, sıkıntı duygusu, kaçış arzusu ve ölüm, yinelediği temalardır. (35)

Biz, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile *Tütünler Islak* arasındaki en önemli farkın anlamın geriye itilmesi ile ilgili olduğu konusunda Şenderin'e katılıyor ve bu görüşleri destekleyici gözlemlerimizi ayrıntılı bir biçimde sunmak istiyoruz.

Tütünler Islak ile ilgili gözlemlerimizi kabaca şöyle özetleyebiliriz: 1. *Tütünler Islak*'taki şiirler tek tek analiz edildiğinde, şiirlerin belirli bir matrise indirgenemedikleri, genel olarak uygarlık-doğa çatışması üzerine kuruldukları, kent yaşamını ve modern uygarlığı olumsuzladıkları görülür. Şiirlerde anlam geriye itilmiştir. Kullanılan bazı mecazların türleri bile anlaşılmadığından, olası yorum evreni, okura anlamlandırma bakımından büyük bir serbestlik sağlamakta, yorumla aşırı yorum arasındaki sınır ancak temel çatışmalar ve olası dünyalarla çizilmektedir. Öyleyse, bu kitabın içerdiği simgeler, temel çatışmalar, konular ve biçimsel özellikler çerçevesinde değerlendirilmesi, yöntem bakımından uygun olacaktır. 2. *Tütünler Islak* simgeler ve karşıtlıklar ile örülmüştür ve şiirleri az çok anlamlandırmak, ancak şiirler ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı* arasında bu simgeler aracılığı ile kurulan metinsel geçişlilik ilişkilerini saptamakla mümkündür. *Tütünler Islak*, metinsel geçişlilik ilişkileri çerçevesinde, kent, kapitalizm, savaş ve din kavramları ya da uygarlık-doğa, merkez-çevre, kent-taşra, devlet/düzen-anarşi karşıtlıkları çerçevesinde okunmaya uygun bir zemine, bir arka plana sahiptir. Kitaptaki en önemli simge olan terziler, kabaca, modern uygarlığı üreten, ancak onunla mutlu olamayan insanı simgeler. Kitaba adını veren tütünse, insanın mutsuzluğundan kaçma yöntemlerinin simgesidir. 3. *Tütünler Islak*'ta öne çıkan

konular kent, din ve savaştır. Bunlar genel olarak modernite ve özellikle de kapitalizmle ilişkilendirilerek olumsuzlanır.

İlk olarak, *Tütünler Islak*'ta anlamın, İkinci Yeni şiirinin kimi eleştirmenlerce anlamsız olarak nitelendirilmesine gerekçe teşkil edecek derecede geriye itildiğini, "Yavaşça Oluyor Ellerime" örneği üzerinden göstermeye çalışalım:

Susuz bir aklık başlayınca aramızdan
yavaşça oluyor ellerime bulaşması,
bir eksiyle yüklü minüskül H harfinden
bir meydan çarpmasından,
beni hatırlamakların

Bunlar bizim kızlarımızdır
Kara güller önlerinde kara
saçları çılgınca ikiye ayrılmış,
– hiçbir şey eski açıklığında değil ki –
yavaşça oluyor ellerime bulaşması,
bir ot sesinden bir at akşamından,
tam şehir içinde, otobüs durağında,
birden ulaşılmaz gençlikleri her şeyin...
Yapmayın... Nasıl inanırım eşitliğine!.
Her yerde gençtir o Büyük Su.
Kıyıdadır,
boyalı sandallar ve sabah çocuğu kıyısındadır
Kırları ve ormanı geçince hemen,

şehir bitince yani çok kolay

yani lokantalar bitince sayın örtüleriyle,

kuzuların danaların kıyma yapıldığı kasaplardan sonra

elmalardan karpuzlardan biraz ötede

yani uzakta...

– hiçbir şey artık eski açıklığında değil ki –

yani kiliseden bozma camilerde

yani askeriye deposu yapılmış,

yani burda, orta yerde, ışıkta ve parada

zaman zaman gökyüzü gecesi aralığında.

. . . . . .

Bir denizin yanında nedir ki bıyıklı ve saçları dökülmüş bir

adam,

kötü bir alışkanlıktan başka nedir bir adam...

"Yavaşça Oluyor Ellerime"nin temel çatışması uygarlık-doğa çatışmasıdır. Bunu, şiirin "tam şehir içinde, otobüs durağında/ birden ulaşılmaz gençlikleri her şeyin" [...] Yapmayın... Nasıl inanırım eşitliğine!../Her yerde gençtir o Büyük Su" dizelerinde, kentin karşısına "Büyük Su" ile simgelenen doğanın koyulmasından anlıyoruz. "Büyük Su"yun doğayı simgelediği de şu dizelerden anlaşılıyor:

Her yerde gençtir o Büyük Su.

Kıyıdadır,

boyalı sandallar ve sabah çocuğu kıyısındadır

Kırları ve ormanı geçince hemen,

şehir bitince yani çok kolay. (Özgün vurgu)

"Büyük Su", şehrin, kırların ve ormanın bittiği yerde başlamaktadır. Biz bundan büyük suyun deniz üzerinden doğayı simgelediğini anlıyoruz. Bu yorum şiiri anlamlandırma konusunda kullanışlı olduğundan, okumamıza bu çerçevede devam edeceğiz.

"Yavaşça Oluyor Ellerime"de görülen karşıtlıkta, kentin (ve modern uygarlığın) her şeyi eskitmesi, buna karşın doğanın her yerde ve her zaman yeni ve genç olması söz konusudur. Bu şiirdeki karşıtlığın kurucu öğeleri olan gençlik-yenilik ve yaşlılık-eskilik kavramları, "Uyanınca Üşümek"in "ve evler birbirinden eskirlerse/ve eskiden olmak tükenirse [...] korkmayın [...] sizi alır götürürüm, yirmi dört parça tentene alırsınız/örtünürsünüz" (90) dizeleriyle birlikte okunduğunda, uyanınca üşümenin kent yaşamından kaynaklandığı ortaya çıkar. Böylece, "Çok Üşümek" başlıklı şiirde yer alan "Çok üşürdük hep üşürdük üşümekti bütün yaşadığımız" (89) dizesinin de kent yaşamıyla ilişkili olduğu anlaşılır.

"Uyanınca Üşümek"te olduğu gibi bu şiirde de anlamın geriye itilmesi, okura karşıtlıklar dışında hiçbir okuma anahtarının sunulmadığı neredeyse sonsuz bir olası yorumlar evreninin kurucusudur. Örneğin, şu dizeleri ele alalım:

Susuz bir aklık başlayınca aramızdan
yavaşça oluyor ellerime bulaşması,
bir eksiyle yüklü minüskül H harfinden
bir meydan çarpmasından,
beni hatırlamakların.

Bu dizeleri düzyazı tümcesine dönüştürecek olursak: “Susuz bir aklık aramızdan başlayınca, beni hatırlamakların bir meydan çarpmasından [ve] bir eksiyle yüklü minüskül H harfinden ellerime bulaşması yavaşça oluyor.” Tümcenin öznesi “Beni hatırlamakların bir meydan çarpmasından [ve] bir eksiyle yüklü minüskül H harfinden ellerime bulaşması”, yüklemi “oluyor”dur. Şimdi tümceyi parçalara ayırmayı deneyelim:

1. Beni hatırlamakların bir meydan çarpmasından ellerime bulaşması yavaşça oluyor.
2. Beni hatırlamakların bir eksiyle yüklü [h] harfinden ellerime bulaşması yavaşça oluyor.
3. Beni hatırlamakların ellerime bulaşması aramızdan bir aklık başlayınca oluyor.

Görüldüğü üzere, ne yaparsak yapalım, semantik bakımdan anlamlı sözce birimlerine ulaşılamıyor.

Yukarıdaki analiz denememizden sonra, “Yavaşça Oluyor Ellerime” ile ilgili ancak şunu söyleyebiliyoruz: “Yavaşça Oluyor Ellerime”, uygarlık-doğa karşıtlığının öne çıkartıldığı, kent yaşamının, modern uygarlığın, dolayısıyla da anlatıcının içinde yaşadığı gerçek dünyanın olumsuzlandığı, anlamın aşırı derecede geriye itildiği bir şiirdir.

Burada *Tütünler Islak*’ta yer alan tüm şiirleri tek tek ele almayacağız. Ancak, kitaptaki diğer şiirlerde de anlamın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nda yer alan şiirlerde geriye itildiğinden çok daha fazla geriye itildiğini tereddütsüz söyleyebiliriz. Vardığımız sonuç, Zübeyde Şenderin’in “**Dünyanın En Güzel Arabistanı**’nda, belli

belirsiz ve parçalanmış bir hâlde olmasına rağmen varlığı inkâr edilemez bir anlam katmanı var iken, **Tütünler Islak** kitabında anlam ya da temalar iyice silikleşmiş, iyice zor çözülür olmuştur" cümlesiyle dile getirdiği gözlemini olumluyor.

İkinci olarak, *Tütünler Islak* simgelerle örüldüğünü ve şiirleri az çok anlamlandırmanın, ancak şiirler ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı* arasında bu simgeler ve karşıtlıklar aracılığı ile kurulan metinsel geçişlilik ilişkilerini saptamakla mümkün olduğunu göstermeye çalışalım. Bize göre *Tütünler Islak*, metinsel geçişlilik ilişkileri çerçevesinde, kent, kapitalizm, savaş ve din kavramları ya da uygarlık-doğa, merkez-çevre, kent-taşra, devlet/düzen-anarşi karşıtlıkları çerçevesinde kurulmuştur.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, kitaptaki en önemli simge olan terziler, kabaca, modern uygarlığı üreten, ancak onunla mutlu olamayan insanı, kitaba adını veren tütünse, insanın mutsuzluğundan kaçma yöntemlerini simgeler.

Önce terzi simgesini ele alalım. Terzi simgesinin öne çıkartıldığı "Terziler Geldiler" başlıklı şiirin adı, aynı zamanda şiirin giriş tümcesidir. Şiirin ilk dizesinin ya da bu dizenin bir kısmının aynı zamanda şiirin adı olması, modern, kentsoylu şiirde değil, geleneksel şiirde, özellikle de halk şiirinde görülen bir özelliktir[88]. Buna bağlı olarak, terzi simgesi çerçevesinde kurulan "Terziler Geldiler" adlı şiirin daha en başında kent-taşra karşıtlığı içinde bir seçim yapıldığı düşünülebilir. Böylesi bir yorum, şiirin içeriğine ilişkin analizle de uyum gösterir.

Turgut Uyar "terzi" sözcüğünü şiirinde ilk kez *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan "Güneşi Kötü O Evler"de kullanır:

[88] Burada kastımız halk şiirinde başlık olduğu değil, ilk dizenin başlık işlevi gördüğüdür. Nitekim halk şiirinde başlık yoktur.

O benim bildiğim sevdiğim bellediğim güneş diye bellediğim güneş değildi odadaki
Mor tozlu halılarda iplik döküntülerinde oymalı cıgara masalarında o değildi
Perdenin arkalarındaki oydu bir çıksam karşılaşacaktım oydu vurulurdum çıksam
O benim bildiğim sevdiğim güneş diye bellediğim güneş değildi odanın içindeki
Bu güneşi değiştiren evlerde terzilik yapılır giyimler prova edilir.

Dikkat edilirse, terzilerin bu şiirde de, "Terziler Geldiler"de olduğu gibi, güneşle birlikte anıldığı görülür. Anlatıcı, terzilerin olduğu bu evlerde, eski zaman adam ve kadınlarının nasıl seviştiklerini düşündüğünü, sonra da güneşleri yıkayıp temizlediğini, kızları öptüğünü söyler:

Eski zaman adamlarını eski zaman kadınlarını eski zamanları düşünürüm
Ağır kumaşlardan sultanî elbiseler içinde kimbilir nasıl bu soğuk güneşler gibi soğuk sevişirlerdi
Nasıl kalkıp kalkıp çiçek sularlardı geceler karanlıklarında
Kimbilir serinlemek için
Elbet serinlerlerdi
Ben bu evlerde döner kebap yiyemem ölürüm
Tıraş olurum en güzel giyimlerimi giyerim oturur beklerim

> Yıkarım temizlerim adam ederim o soluk güneşleri ya da
> İplikleri toplarım kızları öper öper uyandırırım
> Sabahlara akşamüstlerine kıvırcık marullara hazırlarım onları
> beslerim.

Bu dizelerden, terzilik yapılan güneşi kötü evlerde genç kızların bulunduğu ve bu genç kızların anlatıcıyla tensel temas kurdukları anlaşılıyor. Terziler, bu şiirde de "Terziler Geldiler"de olduğu gibi bir iç mekânda, odadadırlar. Bu şiirde de "Terziler Geldiler"de olduğu gibi güneşin içeride ya da dışarıda olmasına ilişkin bir değini söz konusudur. Bu öğeler, "Terziler Geldiler" başlığının bu şiire gönderme yaptığının delilidir. Ancak, "Güneşi Kötü O Evler", bu metinsel geçişliliğe rağmen, "Terziler Geldiler"in ikonografisinin anlaşılabilmesini sağlayan veriler sağlamaz. Yalnızca, şiirin tensel ya da cinsel bir bağlamı oluşu, "Terziler Geldiler" başlığının bu bağlama gönderme yapıyor olabileceğini düşündürür.

"Terziler Geldiler" başlığı, Turgut Uyar'ın diğer şiirlerinde de görülen terziler motifi sayesinde bu şiirlerle metinsel geçişlilik sağlar. Terzilerden, ikinci olarak, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil" adlı şiirde bahsedilir. Şiirin beşinci dipnotunda, Akçaburgaz'ın tarihine değinilir. Burada, Yekta'nın en eski dedesi Alişan ile Zübeyr'in oğlu Sadık'ın Akçaburgaz'a güneyden geldikleri belirtilir. Geldiklerinde, yanlarında bir atları, bir inekleri, koyunları, koçları ve kadınları vardır. Aradan zaman geçtikten sonra Akçaburgaz büyür:

> [S]onra büyüdü Akçaburgaz, başkaları geldi onları görüp, kötü adamlar gelmedi ama, kötüyü iyi yapan şeyler yitti, her şeyleri üstüste kodular, su yolları yaptılar, çeşmeleri akıttılar, bakkal dükkânları

açtılar, terzi dükkânları açtılar, nalbant dükkânları açtılar, tamirci dükkânları açtılar, mahkeme yaptılar, yasalar koydular.

Terziler, küçük bir yerleşke olan Akçaburgaz'a dışarıdan gelen ve onun büyümesinde payı olan meslek sahipleridir. Alıntıda da görüldüğü üzere, bu grubun Akçaburgaz'a gelişinin sonuçları büyüme, gelişme, ilerleme üzerinden okunabilecek maddeler hâlinde verilmiştir. Su yollarının inşa edilmesi, mahkemelerin kurulması ya da yasaların yapılması örnekleri, terzilerin içinde yer aldığı grubun kent inşa ettiklerini ve dolayısıyla da uygarlık ürettiklerini gösteriyor.

Ayrıca, çıplaklığın doğallıkla, giyinmenin de uygarlıkla ilişkili olduğu göz önüne alınmalıdır. Terzi imgesinin, insanın ilk kültürel etkinliklerinden biri olan giyinme ile ilgili olması, uygarlık üreten insanın simgesi olduğu yönündeki yorumumuzu destekler. Nitekim, Yekta'nın "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"de anılan ve Akçaburgaz'ı kurdukları söylenen atalarının da örtünecekleri, yani giysileri olduğunun vurgulanmış olması, Turgut Uyar'ın giysi ile uygarlık imgelerini birbiriyle ilişkili olarak kullandığını gösterir.

Başlığın, "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil" adlı şiirle metinsel geçişlilik sağladığı düşünülürse, "Terziler Geldiler"in, daha başlangıçta devlete, merkeze, büyümeye, gelişmeye ya da uygarlığa karşı bir tavrı içerdiği düşünülebilir. Yine aynı düşünce çerçevesinde, terzilerin bir kapsamlama olduğunu, gelen ve dükkânlar açan, su yolları inşa eden, yasalar koyan, mahkemeler kuran bir grubun parçası ya da bir yerleşke büyürken oraya göç eden ve büyümeyi daha da artıran, bu vesileyle de yasa koyucuların, mahkeme kurucuların, yani merkezin adamlarının o yerleşkeye gelmesine sebep olan bir grubun parçası olduklarını kabul etmek gerekir. Ancak şiirin içeriği değerlendirildiğinde, terzilerin merkezin adamları olmadığı görülür.

Nitekim terziler dışarıdan, "kenti utandıran şeylerle" gelmişlerdir. Bu nedenle, başlığın metinsel geçişlilik aracılığıyla ürettiği ilk olasılık devre dışı kalır.

"Terzi" sözcüğü, *Tütünler Islak*'ta yer alan "Terziler Geldiler"den sonra, *Her Pazartesi*'de yer alan "Açıklamalar" adlı şiirde geçer:

> Benim vaktim bir terliğin vaktidir
> Onursuz. Ayakta. Ve kullanılan
> Ve Fatih yangınında, ev yanarken
> Konsolun altından kaçırmış babam
>
> Ziller çalınır, ormanlar uğuldar, pencerelerde
> Kesik saçlı çocuklar bakışırlar ve
> Ateşle, anıyla, kedilerle. Karmaşık ve
> Suyla geliştirmişti onu babam
>
> Ben bir zincir kıranım. Eylemsiz
> Kışlara ve suikastlere yatkın yaradılışım
> Aşklara ve düzene ve dükkânsızlığa ve
> Bir terzi kadar hırçınım bazan.

İlk kıta, Turgut Uyar'a ilişkin biyografiden yola çıkarak yorumlanacak olursa, şiirin Kurtuluş Savaşı ile ilgili olduğu söylenebilir. Nitekim Turgut Uyar'ın babası Anadolu'ya geçip Kurtuluş Ordusu'na katılmamış bir askerdir. Ancak şiirin geri kalanında, bir kez savaşa değinilmesi dışında bu yorumu destekleyebilecek bir veri bulunmadığından, bağlama dikkat çekmek daha yerinde olacaktır.

"Dükkân" sözcüğünün "terzi" sözcüğü ile birlikte kullanılması, buraya kadar değinilen şiirlerle bu şiir arasında bir metinsel geçişlilik olduğu tezini güçlendirir. Anlatıcı, kendisinin ve kendisi dolayımında bireyin edimlerinden bağımsız bir biçimde işleyen bir düzen olduğunu ima eder. Birey bu düzenin içindedir, onun bir parçasıdır; fakat onun işleyişine müdahale edemez:

İçinde sizin de olduğunuz gece
Sonsuz bir kaynaktır, bir çizgiye

Köprüleri ayakta tutan güç ve
Dükkânları işleten, gizlice

Babaları onurlu kılan ve gizlice
Ve anaları mutlu kılan gizlice

Kompresörleri ve yolları uygulayan biribirine
Adamları çıkaran koskoca iskelelere

Nüfus sayımlarına, ateşböceklerine
Suya ve ateşe doğru o gem almaz düşünce

Ey o büyük düşünce!..

Size bağlı değildir...

"(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"in bağlamı ile ilişkilendirilerek okunursa, bu büyük düşüncenin uygarlıkla ilgili olduğu ortaya çıkar.

Kayayı Delen İncir'de yer alan "Gök, Bulut, Su" başlıklı şiirde "terzi" sözcüğü "terzi kalfası" tamlaması içinde kullanılır; ancak bu şiirde, sözcüğün geçtiği diğer şiirlerle metinsel geçişlilik sağlayabilecek başka bir öğe yoktur. Sözcük, son olarak, *Dün Yok mu*'da yer alan "Ne Zaman Düşünse" adlı şiirde geçer. Bu şiir de diğer şiirlerle metinsel geçişliliğe sahip değildir. Öyleyse, "terzi" sözcüğünün, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndan *Her Pazartesi*'ye uzanan bir metinsel geçişlilik ağının önemli bir parçası olduğu ve bu ağın, "Terziler Geldiler"in çözümlenebilmesinde kilit rol oynayacağını vurgulamakta fayda var.

Kısaca, "Terziler Geldiler", metinsel geçişlilikleri dolayımında, kent, kapitalizm, savaş ve din kavramları ya da uygarlık-doğa, merkez-çevre, kent-taşra, devlet/düzen-anarşi karşıtlıkları çerçevesinde okunmaya uygun bir zemine, bir arka plana sahip görünüyor. *Tütünler Islak*'ta "terzi"nin kabaca, moderniteyi, yani modern uygarlığı üreten, ancak onunla mutlu olamayan insanı simgelediği anlaşılıyor.

Şimdi, tütün simgesini ele alalım. Bir sigara içicisi için, tütünlerin ıslak olması olumsuz bir durumdur; çünkü ıslak tütünle sigara sarılamaz ya da içindeki tütün ıslak olan bir sigara içilemez. Sigara imalatında çalışanlar içinse, tütünlerin ıslak olması, henüz imalata geçilemeyeceği anlamına gelir. Yorumlar çoğaltılabilir; ancak kitapta yer alan "Islaktı Tütünlerle Sülünler..." başlıklı şiire başvurulduğunda dahi, *Tütünler Islak*'ın adını, "ıslak" sözcüğü dolayımında desteklenebilir bir yorumla ele almak mümkün görünmüyor.

Turgut Uyar'ın şiirlerinde "tütün" sözcüğü ilk kez *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur"da, "sigara" anlamında geçer: "Bana elmadan sıkılmış soğuk

sular sunarlardı. Evlerinde/ oturacak yerim vardı./ Tütün sunarlardı". Sözcük, ikinci olarak, "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil"de kullanılır. Bu şiirde, tütünün keyif verici niteliği vurgulanır:

> Yekta'nın en eski dedesi genç Alişan ile Zübeyr'in oğlu Sadık daha güneylerden daha kuraklardan geldiler, yanlarında kadınları vardı, bir de atları vardı, bir de inekleri vardı, bir de kunlayacak koyunlarıyla koçları vardı, bir de örtünecekleri vardı, bir de aşkları vardı, bir daire kurdular, tütünleri tüttü, çatıları, ağaçları hızarlarla aşkla yonttular, aşkları böylece erince vardı.

"Yeşil Badanada Kurtulmak" adlı şiirde tütün kokusu, sosis, bira ve kavun kokusuyla birlikte anılır. Burada tütün, hem keyifle ilişkilendirilir, hem de bir yaşam belirtisi olarak işlenmiş gibidir:

> Her katta bir kadın bir erkek aklıma geldi.
> Ama öyle dümdüz değil. Bildiğimiz gibi değil öyle.
> Başka türlü geldi.
> Sosis kokuları, bira kokuları, kavun kokuları geldi.
> Kavun kokuları geldi, tütün, lâvanta kokuları geldi.
> Ah derim ne derseniz deyin ben işimi bilirim.

Kent yaşantısının hırgürü içinde erkekle kadının birbirinden uzaklaşmasını konu alan "O Zaman Av Bitti"de tütün, akşam işten dönen erkeğin kaçtığı bir soyut mekân tasarımıdır:

Akşam dediler gökyüzü diyenleri doğruladı
Büyük kapılı evlere koşuştuk
O yorgun o tükenmez merdivenler saatinde
Neyimiz varsa balıktan değil neyimiz varsa tütünden
Kalabalığı silkeledik üstümüzden geceye buyurduk.

Şiirde akşamın Turgut Uyar'ın şiirlerinde olumlu bir öğe, bir kaçış alanı olarak öne çıkan gökyüzünü[89] doğrulaması ve akşamla birlikte tütünün Turgut Uyar'ın şiirlerinde olumsuz bir öğe olarak öne çıkan kalabalıktan kurtulmaya eşlik etmesi, tütünün bir kaçış alanı olduğu tezini destekler. Ancak şiirin yalnızca kentle değil, kapitalizmle ve savaşla ilgisi de göz ardı edilmemelidir. Nitekim aşağıdaki dizelerde, erkeklerin sürekli çalışarak içinde yittikleri kentin hırgürü içinde yaşadıkları, kadınların kendilerini "dayanıklı Tanrılar"ın yanında alışverişe verdikleri söylenir. Erkeklerin çalışmaktan, kadınlarınsa alışveriş yapmaktan, dünyada olup bitenleri düşünecek hâlleri yoktur:

Kadınları düşünmeyin, durmadan alışverişte onlar
dayanıklı Tanrılarla
Karasız dağsız hiç kimsenin aklına filistin milistin
düşmeden daha
Akşam derler kadınlar erkekler doluşurlar yataklara.

Böylece tütün, yalnızca kentten değil, kapitalizmden, 1948'de İsrail'in kurulmasıyla işgal edilen Filistin ile örneklenen savaşlardan ve dünyada olup biten her tür olumsuz

[89] Örnek için bkz. "Göğe Bakma Durağı" çözümlemesi.

şeyden kaçmanın, kişinin yalnızca kendisiyle başbaşa kalmasının bir aracına dönüşür. Aynı şiirde yer alan "Ormanı bozduk" tümcesi, söz konusu kaçma arzusunun, anlatıcı tarafından uygarlık-doğa karşıtlığına indirgendiğini gösterir niteliktedir. Böylece tütün, cinsellikle birlikte, uygarlık karşısında, hiç değilse yirminci yüzyıl uygarlığı ve onun öğeleri karşısında bir doğa imgesine dönüşür.

Tütünler Islak'ta yer alan "Ellerimde Bir Çalgı" adlı şiirde tütün, "Bir hadımlar sonuçsuz yatmalarına dururlar" dizesi eşliğinde, cinselliğin yerine ikame edilir:

> Kanın!.. Senin kanın, uzatır yapışkan geceyi bir tabakta. Boyum uzar, tırnaklarım kirli, tütüne alışmışım geri çeviremem. Ellerimde bir çalgı, caddelerde bir sülün. Büyük ölümün azı dişleri takırdar uzakta. Kopkoyu bir sislerin içlerine dalarım. Ne varsa bunda, böyle başkasız olmakta. Kopkoyu bir çirkin denizlerin içlerine dalarım...

"Av Bitti" de tükenmez kalemin tükenmesi eğretilemesi ile başarısızlığı imlenen cinsellik, "Islaktı Tütünlerle Sülünler..."de, sabah olunca tarafları utandıracak kadar kötüdür: "Ölüm tadında değil yattığımız. Bir süs, belki çocuksuz bir süs, sabahları her şeyimizi utandırır". Bu başarısızlığın ardında[90], kent yaşantısının hırgürü ve yoruculuğu vardır. Bu bağıntı, "Islaktı Tütünlerle Sülünler..." ile metinsel geçişliliği bulunan "O Zaman Av Bitti"de yer alan "Tükenik adamlar gecede kente başladılar" ve "Yorgunlar tükenmezkalemleri tüketirler kaygılarından" dizelerinde görülebilir.

[90] "Ellerimde Bir Çalgı" adlı şiirdeki "Bir hadımlar sonuçsuz yatmalarına dururlar" dizesinden, Turgut Uyar'ın bu başarısızlığı hadımlığa benzettiği görülür; bu nedenle de bu başarısızlığın, şairin algılaması dolayımında bir tür kastrasyon olduğu söylenebilir.

Bu şiirde tükenmişlik cinsel enerjiyle ilişkilendirilmiş ve tükenmez kalem imgesi de "tükenik adamlar" tamlamasına gönderme yapmak suretiyle bir erkeklik simgesi olarak kullanılmıştır.

Aynı bağıntı, artık doğurması mümkün olmayan bir kadından ve erkeklerin işlerinin güçlerinin tütün olmasından bahsedilen "Ay Ölür Yılgınlıktan" başlıklı şiirde de görülür. Bu şiirin konusunun savaş olduğu göz önüne alınırsa, daha önce tütün dolayımında kurulan uygarlık-doğa karşıtlığının bu şiirde de sürdüğü ortaya çıkar. Savaş da kent gibi, erkekle kadının birbirinden uzak düşmesine neden olmuştur.

"Tütün" sözcüğü, Turgut Uyar'ın *Tütünler Islak*'tan sonra yayımlanan kitaplarında yer alan "Atları Seven Bir Çocuk", "yokuş yol'a", "gemi gemi", "Hayri Bey", "Yaz Yadırgaması" ve "Bir Kırmızı Örtü" başlıklı şiirlerinde de geçer; ancak *Tütünler Islak*'tan sonra Uyar'ın ikonografisi değişmiş ve simgeler devrimci olarak nitelenebilecek bir söylemin potasında erimiştir. Örneğin, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve *Tütünler Islak*'ta doğayı simgelediğini daha önce belirttiğimiz su, Uyar'ın, Nilay Özer'in deyişiyle toplumsal ve edebi düzlemde bir mücadele önerdiği *Divan*'da halkın simgesi hâline gelmiştir (Özer 54).

Buraya kadar saptanan metinsel geçişlilikler dolayımında, tütünün Turgut Uyar'ın şiirlerinde kabaca kent yaşantısının, kapitalizmin ve olumsuz olarak nitelendirilebilecek dünya olaylarının psikolojik etkilerinden sakınmanın, kaçmanın bir aracı olarak işlendiği söylenebilir. Kısaca, tütün modern dünyanın yarattığı olumsuz duygulardan kaçış için kullanılan kimyasal yolun, yani keyif verici maddelerin bir örneğidir.

Görüldüğü gibi, *Tütünler Islak*'ta yer alan şiirlerin —kısmen de olsa— anlamlandırılması, ancak tütün, terzi vb. simgeler aracılığıyla *Tütünler Islak* ile

Dünyanın En Güzel Arabistanı arasında kurulan metinsel geçişliliklerin saptanmasıyla mümkündür. Ele alınan metinsel geçişlilikler, *Tütünler Islak*'ın uygarlık-doğa, merkez-çevre, kent-taşra, devlet/düzen-anarşi karşıtlıkları çerçevesinde okunmaya uygun bir zemine, bir arka plana sahip olduğunu gösterir. Daha önce, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile *Tütünler Islak* arasındaki en önemli farklılığın, anlamın geriye itilme derecesi olduğunu söylemiştik. İkinci farklılıksa, görüldüğü gibi, şiirlerde gönderme yapılan ana kaynakla ilgilidir. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın başvuru kitabı *Kutsal Kitap* iken, *Tütünler Islak*'ın başvuru kitabı *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'dır. Bu, bize göre, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı kendi şiirinde bir milat olarak kabulüne ve kendine özgü bir simgeler evreni kurma konusundaki niyetine ilişkin bir göstergedir.

Üçüncü olarak, *Tütünler Islak*'ta öne çıkan konuların kent, din ve savaş olduğunu ve bunların genel olarak modernite ve özellikle de kapitalizmle ilişkilendirilerek olumsuzlandığını göstermeye çalışalım.

Önce kent *Tütünler Islak*'taki kent imgesini ele alalım. *Tütünler* Islak'ta kentin doğa karşısındaki olumsuzlanışı, kitabın ilk şiiri olan "Çok Üşümek"'te yer alan "Bir kalır yanık yağlar kokusu şehirlerde/Uzun nehirlere binip uzaklaşmadıkça" dizeleriyle başlar. Bu dizelerde kent, kaçılması gereken bir mekân olarak sunulur. *Tütünler Islak*'ın ikinci şiiri olan "Uyanınca Üşümek"teyse, kent-taşra karşıtlığı görülür. "Yavaşça Oluyor Ellerime" başlıklı şiirin "tam şehir içinde, otobüs durağında/birden ulaşılmaz gençlikleri her şeyin" [...] Yapmayın... Nasıl inanırım eşitliğine!../Her yerde gençtir o Büyük Su" dizelerinde, kentin karşısına "Büyük Su" ile simgelenen doğa koyulur. "Yavaşça Oluyor Ellerime"de görülen karşıtlıkta, daha önce de belirtildiği gibi, kentin her şeyi eskitmesi, buna karşın doğanın her yerde ve her zaman yeni ve genç olması söz konusudur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu

şiirdeki karşıtlığın kurucu öğeleri olan gençlik ya da yenilik-yaşlılık ya da eskilik, "Uyanınca Üşümek"in "ve evler birbirinden eskirlerse/ ve eskiden olmak tükenirse [...] korkmayın [...] sizi alır götürürüm, yirmi dört parça tentene alırsınız/ örtünürsünüz" (90) dizeleriyle birlikte okunduğunda, uyanınca üşümenin kent yaşamından kaynaklandığı ortaya çıkar. "Dünyada" başlıklı şiirin ilk kısmında kentleşmenin "işe yaramaz şeylerin güzelleştirdiği bir dünya" yarattığı vurgulanır:

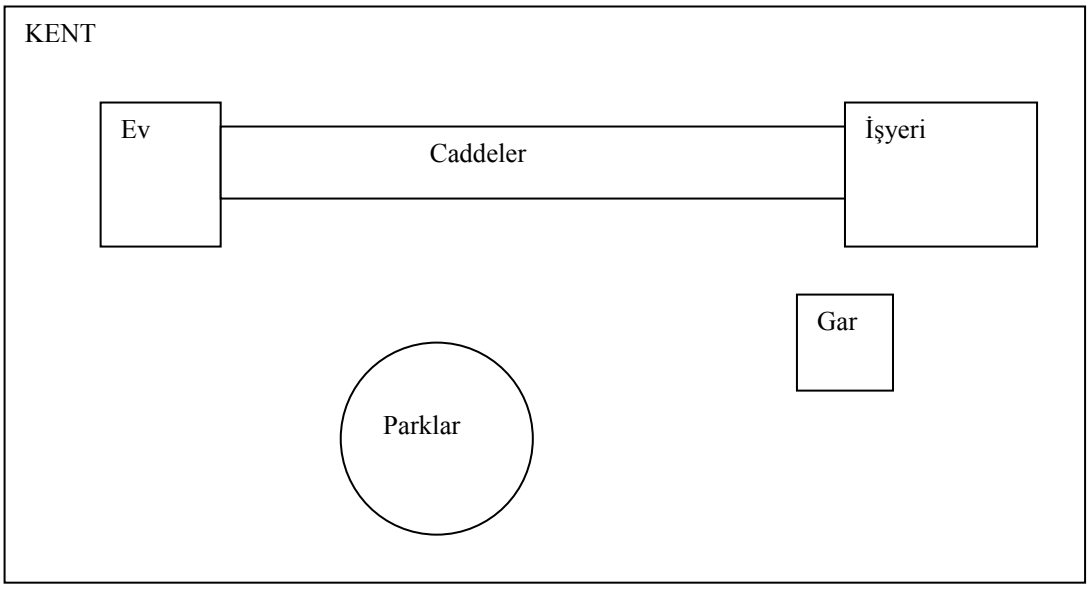
> Kent sabahıdır, bilmemek olmaz, çıkardı
> Kendisiyle bir uğultuyu çıkarırdı sokaklara
> [...]
> Ağırım, isyanlara doğruyum, yataklardanım
> [...]
> İşe yaramaz şeylerin güzelleştirdiği dünyada". (93)

Bize göre bu vurgu, estetik ile işlevsellik arasındaki bağlantının göz ardı edildiği modern dünyaya (ve onun ürettiği estetik anlayışına) ilişkin bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bize göre burada söz konusu edilen güzellik, yüzeysel, kozmetik bir güzelliktir. Yani "işe yaramaz şeyler" dünyayı gerçekten güzelleştirmemekte, onu güzelmiş gibi göstermektedir.

"Akabakan" adlı şiirin "Unulmaz" altbaşlıklı ilk kısmında, kentten dışarı çıkmamanın yarattığı olumsuz ruh hâli betimlenir. "Bir Barbar Kendin Tartar Bir Barbar Aşağlarda," başlıklı şiirin anlatıcısı "Ben koşarım aşağlara, koşarım/ yıkanacak, boğulacak su bulsam" dizelerinde doğa özlemini dile getirirken, karşıtlığı "Kuyulara eğiliyoruz, ve büyük övgüsünü yapıyoruz küçük yıkıntısının soğuk ışıklı kulüplerin, ve kara küplerin ve etekleri kısa, koltukları tüylü kadın'ların ve kötü

dükkânlar karanlığının...” dizeleri ile kurar. Kuyulara eğilmek, kendi sesinin yankısını dinlemekle ilgilidir; anlatıcının “biz” diyerek imlediği topluluk, kendi övgüsünü kendisi dinlemekte ve kendi kendisini kandırmaktadır. Övgü nesneleri kente aittir ve kentin övgüsü, daha önce alıntılanan dizelerde görülen doğa özlemiyle ilişki içindedir. Kentin dışına çıkamamak, kentten gidememek ya da kentten kaçamamak, beraberinde, onun güzelliği konusunda kendini kandırmaya çalışmayı getirmiştir. Bu bağlamda, kent övgüsünün, teselli arayışı niteliğinde olduğu düşünülebilir. “Ay Ölür Yılgınlıktan” adlı şiirde kent, uygarlık ve savaş arasındaki bağlantı kurulur. “Övgü, Ölüye” adlı şiirdeyse, kentin insanı biçimlendirişinden ve onu para kazanan ve para harcayan “homo economicus”a indirgeyişinden bahsedilir.

Tütünler Islak'ta yer alan son şiir “Terziler Geldiler”deki kent tasarımı kabaca şöyledir:



Şekil 5: “Terziler Geldiler”de Kent Tasarımı

Garları, parkları ve caddeleriyle öne çıkan bu modern kent tasarımının, anlatıcının kent yaşamına ilişkin zihinsel tasarımını da yansıttığı unutulmamalıdır. Bu tasarıma göre modern kentte yaşayan insanların hayatı işle ev arasında geçmektedir. Bu monotonluk içindeki tek kaçış alanları parklardır. Ama parklar da kentin içinde olduğundan, parka gitmek kentin dışına çıkmak ya da kentten kaçmak değildir. Garların kaçışla ilgisini kurabilecek herhangi bir veri mevcut değildir; nitekim şiirde ekspresler çalışmamaktadır. Gar orada vardır; ancak sanki kaçış yoktur.

Tütünler Islak'ta modern kent, bütün yönleriyle olumsuzlanmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, kentteki yaşama ilişkin duyguların hepsi de olumsuzdur. Kentin simge içeriğinin en önde gelen maddesi uygarlık olduğuna göre, *Tütünler Islak*'ta asıl olumsuzlananın modern uygarlık ya da modernite olduğunu söylemek mümkündür. Buna bağlı olarak, şiirdeki kent-taşra karşıtlığının, kent-doğa ya da uygarlık (kültür)-doğa karşıtlığını desteklemek amacıyla üretildiğini ve bu karşıtlığın siyasî anlamda bir merkez-çevre karşıtlığını imlemediğini teslim etmek gerekir.

Şimdi, din konusuna gelelim. *Tütünler Islak*'ta dine ilişkin bağlam, hakkında yorum yapılabilir düzeyde "Terziler Geldiler" adlı şiirde öne çıkar.

Dinî inanışa göre, bilinen ilk terzi Hz. İdris'tir. *Kur'an*'da iki surede (Enbiya ve Meryem) kendisinden söz edilen Hz. İdris, elbise diken ilk insan olması nedeniyle terzilerin pîri olarak kabul edilir. Hz. İdris birçok ilim dalıyla uğraşmıştır: Hesap, tıp, yazı yazma sanatı ve terzilik alanında ilkler ona aittir: "Böylece ilk defa kalem kullanan, elbise diken, yıldızlar ve hesap ilmi üzerinde düşünen odur. İlk defa demiri keşfedip ondan aletler yaparak ziraatın gelişmesini sağladı" (http://benimterzim.com/terziTarihi.htm). Yaptığı işlere bakılırsa, Hz. İdris'in —ilk terzi olarak— etkin bir kültür yaratıcısı olduğu söylenebilir. Eğer "terzi" sözcüğü arketipsel değeri bakımından ele alınacak olursa, ilk terzi olarak kabul edilen Hz.

İdris'in bu yönü öne çıkacak ve terzi, bir bakıma, bir uygarlık üreticisi simgesi olacaktır. "Terziler Geldiler"deki terziler uygarlığı simgeleyen kentin içinde mutsuzdurlar. Bize göre, terzilerin uygarlık üreticisi oldukları düşünülürse, "terzi" sözcüğünün aynı zamanda bir insan simgesi olduğu ortaya çıkar; çünkü insandan başka uygarlık üreten bir canlı yoktur.

Bu varsayım, terzi simgesini, kitabın bütününe yayılmış karşıtlıklarla ilişkilendirmeye olanak tanıyor. Eğer terzi insanı simgeliyorsa, olumsuz duyguların nedenlerini üretenin, bu nedenlerle mutsuz olanın ve geçmişte daha mutlu olduğunu düşünenin aynı özne, yani insan olması bir çelişki değildir. Bu aşamada, geçmişe duyulan özlemle, yabanlığa ilişkin gıpta iç içe geçmiştir. Terziler için şimdi kötü, geçmiş iyidir. Buna bağlı olarak, daha yaban olan, uygar olandan iyi olacaktır. Terzilerin pagan kültürüne yönelen övgüleri, dolaylı olarak geçmişe ve doğaya da yönelir. Aslolan, bugünün, şimdinin, yani modernitenin kötülüğü ve yarattığı mutsuzluktur.

Terziler ne iş yapar? Biçer, diker ve giydirirler. "Terzi" eğretilemesini bu çerçevede de ele almak gerekir. Makasları, iğneleri vs. araçları, kumaşlar gereçleri, giydirilecek insan da hedefleridir. Uyar'ın giysiyi bir uygarlık simgesi olarak kullandığını daha önce belirtmiştik. Biz, terzilik araçlarını bu simge çerçevesinde değerlendirdiğimizde, anlatıcının bakış açısına göre, uygarlığın doğa kumaşını keserek, biçerek, patron çıkartarak ve dikerek insana uygun hâle getirilmesiyle meydana geldiği yorumuna varıyoruz.

Savaş konusuna gelince, *Tütünler Islak*'ta doğrudan ya da dolaylı biçimde savaşla ilgili pek çok dize vardır. Örneğin, "Siz, Geri Dönenler" başlıklı şiirdeki anlatıcı, savaştan geri dönen askerlere seslenir ve onlara savaşın bittiğini, ardında ölmüş çocuklar bıraktığını söyler:

Ve siz ey geri dönenler,

kaleler ve şivgar beygirleri ve beş direkli gemiler ve yüzlerini uzağa, hatırlamadığımız bir ülkenin açlığına ve kavgalarına götüren solugan köpekleri korkunun ve yılgın umutsuzluğun, sevincimizi biçilmiş tarlalar ve ölmüş çocuklar ardı hüznüne götürüyor belki, kalkın!

Kalkın ve silkeleyin üstünüzü, gerinin, doyun, elleriniz, silâhların acılaştırdığı elleriniz sevişmeleri hatırlasın,

denizin suyu tuzlansın, siz uyanın yorgunluğunuzdan,

savaş bitti!.. Sökün çadırlarınızı!.. (97)

Anlatıcı, savaştan dönen askerleri yıkıntıları onarmağa, yeniden yaşama dönmeye çağırır. "Siz, Geri Dönenler" deki "Parlak tüylü atları ölmüştü, süslü tören urbalarını okşadılar" dizesi (98), *Tütünler Islak*'taki baskın simgelerden biri olan atın askerlikle ilgisini kuran dizedir. Bu dizede at, askerlerin yalnızca savaş olgusu bağlamında düşünülebilecek deneyimleri ile değil, aynı zamanda, din dışı birer ayin olan törenleriyle de ilişkilenir. Bize göre at, askerin ya da savaşçının gücünü ve cesaretini, belki dolaylı bir biçimde erkekliğini simgeler.

"Bir Barbar Kendin Tartar Aşağlarda," başlıklı şiirde, "Siz, Geri Dönenler"de anılan ölmüş çocuklara gönderme yapılır ve savaşa bu dolayımda, gizlice değinilir: "İçimde ölmüş çocukları sallayan/vazgeçilmez uğursuz şarkının salıncağı!..". Söz konusu uğursuz şarkı, savaşın ta kendisi olsa gerektir. Aynı şiirde atlar, yaralarını büyütürken yaralayan canlılar olarak betimlenir: "Ey Büyütüp Yaralarını Yaralayan Atlar!../ Otoburlukla kana karışmayan atlar!..". Askerleri simgeleyen atların aynı

zaman aralığında hem yaralanması hem de yaralaması, bu zaman aralığının bir savaş dönemi olduğu tezini destekliyor. Atların otobur olmaları nedeniyle "kana karışmamaları" yönündeki vurgu ise, bize göre, askerlerin emir kulu olmalarından ötürü masum kabul edilmeleri ile ilgilidir.

"Ay Ölür Yılgınlıktan" başlıklı şiirde savaşa ilişkin göndermeler daha açıktır. Nitekim, "Ay Ölür Yılgınlıktan" bir savaş şiiri olarak okunabilir. "Barışmamak çirkin bir akşam olur" dizesindeki "barışmak" sözcüğü, genellikle "küsme durumunu sona erdirmek" anlamında kullanılır. Fakat, bu dizenin hemen ardından gelen ve savaş zamanlarına ilişkin bir imi olan "Yakılmaz ışık o saatlerde ispirto" dizesi, bizde, "barışmak" sözcüğünün savaşla ilgili bir bağlamda kullanılmış olduğu izlenimini uyandırıyor. Bu izlenimimiz doğruysa, ışıkların yakılmaması, savaş durumlarında güvenlik için başvurulan karartmalarla ilgili olsa gerektir. Anlatıcı için savaş, yalnızca kendi iç bağlamına gönderme yapan bir kavram değil, uygarlığa ilişkin bir göstergedir. Nitekim, bu dizelerin ardından gelen şu dizeler, şiirin uygarlığa ilişkin bir olumsuz duygunun taşıyıcısı olduğunu gösterir niteliktedir: "Kent uygarlığının akşamı otlara döner, küçük karaltılar/Mor evlerde soğuk sobaların uzayan küllerini dağıtır,/taşralı bir çocuğun eski bilgisinde". Şiirin devamında, savaşın etkilerine değinilir. Erkeklerin ölmesi ve kadınların yalnız kalması: "Kalçalı ama ne zararı var, hacamatlı bir kadın,/doğuramaz artık eski bir evlerde,/eski bir savaş evinde". Faizcilerin ve karaborsacılığın artması: "Yüzde üç buçuk faiz, ispirto". İnsanların ölmesi ve mağazaların kapanması: "Birden alınan kentlerin dükkânları nasıl kapanırsa,/ölülerle dolunca sonsuz ülken". Şiirde kösnüllüğün, yani şehvetin doyan, savaşların yabanıllığınınsa doyuran olarak ele alındığı görülüyor.

"Ay Ölür Yılgınlıktan"ın sonunda yer alan dizelerde "savaş" sözcüğünün kendisi de kullanılır. Bu dizelerde savaş, ardında bıraktıklarıyla birlikte ele alınır ve

"Isırdığım, bir kauçuk düşmanlığıdır" dizesiyle teknolojiden duyulan rahatsızlığın imlenmesinden sonra, savaş lanetlenir:

> Ey kutsal bencillik!.. Seni
> Bırakmak niye?.. Suları ve seni bırakmak,
> Niye?..
> Aşkın akan suları, doyurgan yabanıllığı savaşların ve
> büyük utkular geçer onarıcı gölgenden.
>
> Ey en gerekli yapısı tanrıların, ben, Ben!..
> Nem varsa sanadır!.. yıkılmış birlikler, kırılmış bardaklar
> ölen kadınlar,
> kan.....

Bu dizelerde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*"nda yer alan "Eski Kırık Bardaklar" adlı şiire gönderme yapılır ve böylece, "Eski Kırık Bardaklar"da yer alan "Bu durum tek başıma beni suçlandırıyor" dizesindeki suçun da savaşla ilgili olabileceği ortaya çıkar. Yine "Ay Ölür Yılgınlıktan" adlı şiirde yer alan "ölülerle dolunca sonsuz ülken, ey Mağribî, kanının hiç/uğramadığı bir yerlerinde, çadırları ve bir ağacı/bırakmanın sızısı" dizeleri, bu şiirle "Övgü, Ölüye" başlıklı şiir arasında metinsel geçişlilik sağlar.

"Övgü, Ölüye"de, *Tütünler Islak*'ta yer alan önceki şiirlerde görece daha belirsiz biçimde görülen savaş teması, en belirgin hâliyle işlenir. Önceki şiirler sanki okuru bu şiire hazırlama işlevi görürler. Şiir "Yorgun bir asker kılığında ayakların vardı" tümcesi ile başlar. Savaş sonrası betimlemeleriyle yüklü kısımlarda, günlük

yaşama yeniden dönülmesi ve ölülere alışılması, ölümlerin kabullenilmesi gerektiği vurgulanır:

> Kent özlüyor seni, para kazanansın,
> kırallar küçülüyor, para kazanansın, para
> harcamalısın peynirlerin kötü dükkânlara
> sarıldığı o kâğıtlarda. Alış ölüye.
> ölüye...

Ancak bu düşünce büyük olasılıkla anlatıcının kendisine ait değildir. O, bu dizelerde, kapitalist söylemin aktarıcılığını üstlenmiştir; yani kendisini değil, bir başkasını temsil etmektedir. Nitekim, bu vurgudan hemen önceki kısımda, yabancıların pisliği göklere çıkardığını ve herkesin buna katıldığını söyler ve bir bakıma kendisine ait olmayan bir söylemin temsilciliğini üstlendiğini itiraf eder: "Yabancılar ve tırnaklar geldi. Bütün suçlar/övüldü. Pisliği göklere çıkardılar, katıldık".

"Övgü, Ölüye"nin anlatıcısının alıntı yaptığı bölümlerin ilkinde atların bukağılandığı dile getirilir. Bu dizeler, atların askerlerle ilişkileri göz önüne alınırsa, savaş sonrasında, askerin elinin kolunun bağlandığı şeklinde yorumlanabilir: "Küçük kuşlar gümüş parmaklıklar ardında/bütün atlar, bütün, bukağılandı". Aynı kısımda, bir ölünün unutulduğu ifade edilir. Anlatıcının, "üleşilmenin kıyıcı duygusu"ndan bahsettikten hemen sonra "cumhuriyet" ve "at" sözcüklerini kullanması, üleşilenin Türkiye olduğunu düşündürür. Ancak bize göre, kafesteki kuş ve bukağılanmış at kontrol altına alınmak istenen doğayı temsil eder. Bu durumda söz konusu savaşın doğa ile kent ya da doğa ile insan arasında olması söz konusudur.

Burada bir parantez açalım: Eğer savaş doğa ile kent arasındaysa, bu durumda "savaş" sözcüğü "mücadele" anlamında kullanılıyor demektir. *Tütünler Islak*'taki kent tasarımında doğa imgelerinin bulunmadığını daha önce söylemiştik. Aynı tasarım *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki kent imgesiyle de örtüşmektedir. Doğa kentin dışında bırakılmıştır. Bununla birlikte, kentin içine park vb. güdük doğal alanlar inşa edilmiştir. Kentte yaşayan insanın doğayla ilişkiye girebilmesi, ancak kentin inşasında sınırlandırılamayan ya da dışarıda bırakılamayan gökyüzü sayesinde mümkündür. Yüksek binalar gökyüzünü, güneşi, ayı görmeyi de zorlaştırmaktadır; ancak imkânsız kılamamaktadır. İnsan bunlarla hem göğe bakarak hem de çevresini güneş motifli perdelerle, çiçekli balkonlarla, parklarla vb. süsleyerek ya da güzelleştirerek ilişkiye girmektedir. Yani doğa, kentle mücadelesinde, bir biçimde onun içine sızmakta ve önünde sonunda galip gelmektedir.

Ayrıca, doğa ile kent arasındaki bu mücadele, uygarlık-kent ilişkisi çerçevesinde de değerlendirilebilir. Uygarlık anlamına gelen "medeniyet" ve "civilization" sözcüklerinin etimolojik bakımdan kentle ilişkili olduklarını belirtmiştik. İlk devletlerin kent devletleri oldukları göz önüne alınırsa, bu kentlerin doğayla mücadele ederek, onu biçimlendirerek, dışarıda bırakarak inşa edildikleri ve ilk büyük savaşların kentleri korumak ya da ele geçirmek amacıyla yapıldığı düşünülür. Öyleyse uygarlaşmak, önce kentleşmek ya da giyinmek, sonra da başka kentleri ele geçirmek, yönetmek ya da giydirmektir.

Savaş konusuna dönersek, "Övgü, Ölüye"nin son kısmında Hz. İsa'ya ve onun yaşamına ilişkin bir gönderme yapılır. Bu, savaş teması çerçevesinde örülen, Birinci Dünya Savaşı ve onu takip eden Kurtuluş Savaşı ile ilişkilendirilerek okunabilecek veriler içeren bu şiirin büyük olasılıkla dinler arası çatışmaya indirgendiği bir kısımdır:

Senin sürülerin vardı Beytlehem kıtlığını otlayan
tuzlu ama fenerli, enlemli boylamlı denizlerin
içinde kaybolunamayan,
sen bir koyun gibi tuzların kokusunu sanırdın
işe yaramazdın... Gazallerin sanki otlardı, tulum
ezgileriyle uyuklayan, senin ayakların vardı,
alışmış, hep yürümesi ölüye...

Bu dizelerde savaş, bir dinler çatışmasına indirgenir ve düzdeğişmecesel bir ilişkiyle büyük olasılıkla Batı'yı simgeleyen Hz. İsa, yine düzdeğişmecesel bir ilişkiyle büyük olasılıkla Türkiye'yi simgeleyen, büyük kafalı ve sarışın bir çocuğu döven biri olarak betimlenir: "bir çocuğu döver yatışırdın/savaş yerine, alkol yerine/güçlenirdin/sarışın gözlü, hazır, büyük kafalı" (110). Bu yorum, göz ardı edilmemesi gereken bir aşırı yorum olarak kalacaktır.

Bir olası aşırı yoruma değindikten sonra, asıl konuya dönmek ve savaşın "Terziler Geldiler"deki yerine değinmek gerekiyor. "Savaş" sözcüğü "Terziler Geldiler"in son kısmında bir kez geçiyor:

"Ey artık ölmüş olan at! –dediler–
En güzeli oydu işte, yüzünün
savaşla ilişkisi.
Boydanboya bir karşıkoyma, denge
ve istekli bir azalma. Onu bilirdik.

Bu dizelerden yola çıkarak, terzilerin (ya da insanların) atla yakın temas hâlinde bulundukları dönemlerde, savaşın karşı koyulan, ancak zorunlu koşullarda ortaya çıkan bir durum olduğu düşünülebilir. Oysa, örneğin *Toplandılar*'da yer alan "Anlatı" şiirindeki dizelerdeyse, savaşların ekonomik nedenlerle ortaya çıktığı düşüncesinin hâkim olduğu görülür:

> Herifin kemerinde bir ordu vardı.
> Soysuz bir tabanca yerine
> Ve tartışma uzayınca
> Hong Kong'da, Mudanya'da
> Elini hemen beline atardı

Biz bu dizelerden, betimlenen dünyada anlaşmazlıkların silaha başvurularak çözülmeye çalışıldığı sonucunu çıkartıyoruz. Bize göre, dizelerde bahsedilen adamın kâğıdı paraya çeviren bir kişi olduğu göz önüne alınırsa, hedefte kapitalizmin, kapitalist emperyalizmin ve dolayısıyla da Batı'nın bulunduğunu düşünmek neredeyse zorunlu hâle gelir.

Anlaşılan o ki, terziler, geçmişte daha az savaş olduğuna, yahut geçmişte insanların ancak zorunlu kaldıkları zaman savaştıklarına ilişkin bir yanılgı içindedirler. Ancak bu yanılgı, genel geçmiş tasarımlarına uygun düşmektedir. Bu, şimdiki zamanın genel olarak olumsuzlanışı, geçmiş zamanınsa genel olarak olumlanışının doğal bir sonucu olarak düşünülebilir. Onlara göre şimdiki yaşam gibi, şimdiki savaşlar da eskisine göre daha kötü ve daha çirkindir. Savaşın yaratıcısıysa, modern uygarlığın yaratıcısı olan Batı'dır, kapitalizmdir.

Dünyanın En Güzel Arabistanı ile *Tütünler Islak* arasındaki üçüncü önemli farklılık, burada beliriyor. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda, dünyanın ve insanlığın içinde bulunduğu durumun sorumlusu olarak birey öne çıkartılıyordu. *Tütünler Islak*'taysa asıl sorumlu kapitalizmdir.

Tütünler Islak'ta anlamın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'na kıyasla çok daha geriye itilmesi, başvuru kaynağı olarak bir dış metnin değil, Uyar'ın bir önceki kitabı olan *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın kullanılması ve kötülenen modernitenin sorumlusu olarak kapitalizmin gösterilmesi, bu kitapla *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın Turgut Uyar'ın şiirinde bir başka dönemi temsil edebileceğini gösteriyor. Bunlara rağmen, kitaptaki karşıtlıkların *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda kurulan karşıtlıklarla aynı olması, konu olarak modernitenin birey üzerindeki olumsuz etkilerinin işlenmesi, şiirlerde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerle metinsel geçişlilik ilişkileri kurulması, üstelik bu ilişkiler saptanmadan şiirlerin anlamlandırılmasının neredeyse imkânsız olması, iki kitabın aynı dönem içinde değerlendirilebileceğinin göstergeleri.

Biz, hem düşünsel arka planın hem de dile ilişkin tutumun değişmesinin, kitapların ayrı dönemleri temsil ettikleri yönündeki yorumun kabulü için yeterli olduğunu düşünüyoruz. Nitekim, bize göre, Turgut Uyar'ın şiir kitapları tek tek, ayrıntılı olarak analiz edildiğinde, iki kitap arasındaki ortaklıkların pek çoğunun, Uyar'ın *Tütünler Islak*'tan sonra yayımlanan kitapları için de söz konusu olduğu görülecektir.

Özetle, bize göre *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve *Tütünler Islak*, Turgut Uyar'ın şiir anlayışı bakımından ayrı dönemlerini temsil ederler. Bu sonuca, iki kitaptaki içerik ve üslup özellikleri arasındaki büyük farklılıklardan yola çıkarak varıyoruz.

SONUÇ

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nı modern bir sanat yapıtıdır. Ortaya çıkmasını sağlayan temel motivasyon, modernitenin bireyler üzerindeki baskısıdır. Bu baskı ve bu baskının bireyler üzerindeki olumsuz etkileri, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın konusu olmakla kalmaz, kitabın yapısı, şiirlerin biçim özellikleri ve imgeler dinamiği üzerinde de belirleyici olur.

"Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu" başlıklı bu tezde , *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda öne çıkartılan iki önemli mesele olduğu görülmüştür. Birincisi, dinin, geleneksel ahlâkın ve bunları yeniden üreten kurumların birey üzerindeki baskısı, ikincisi ise kentleşmenin, büyük kent yaşamının ve modern uygarlığın ürettiği şok yaşantısı ve rahatsızlıktır. Bu iki mesele, şiirlerin içeriklerine ilişkin analizlerde gösterilmiş, yapı ve biçime ilişkin analizlerle elde edilen veriler ise, modern sanat yapıtlarının, özellikle de parçalı yapıtların özellikleri ve bu özelliklerin modernitenin olumsuz etkileri ile varsayılan ilişkileri göz önüne alınarak Kubilay Aktulum'un deyişi ile "modern bunalım"ın, yapıtların yapı ve biçim özelliklerine yansıması olarak değerlendirilmiştir.

Turgut Uyar'ın ilk iki şiir kitabı olan *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'de yer alan şiirlerde modernitenin olumsuz etkilerinin belirtileri görülebilir; ancak bu etkiler, modern sanatta olduğu gibi şiirlerin belirleyici motivasyonu değildir. Ayrıca, bu şiirlerde anlam *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda olduğu gibi geri itilmemiştir ve anlatıcı çoklukla *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda olduğu gibi dramatik anlatıcı değil, lirik anlatıcıdır. Bize göre, *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*, modernizmin temel özelliği olduğunu özellikle vurguladığımız modernitenin olumsuz etkilerinin motivasyonu ile kurulmadıkları için, bu kitaplarda yer alan şiirlerin modern şiire ilişkin özellikler bakımından sorgulanması gerekli değildir. Öte yandan, 1959'da yayımlanan *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda modernitenin birey üzerindeki olumsuz etkilerinin şiirlerin kurucu öğelerinden biri olduğu görülür. Bu nedenle, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, Turgut Uyar'ın *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'den ayrı bir dönemini temsil eder.

Bu tezde, özetle, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerle ilgili olarak şu saptamaları yaptık: 1) Bu şiirler birbirlerinden bağımsız birer bütün olmalarına karşın, birbirleriyle ilişki içindedirler ve ortak bir simge evreni ve/veya ortak kişiler etrafında örgütlendiklerinden, birlikte bir bütüne varırlar. 2) Şiirlerde işlenen olaylar, süredizinsel bir çizgisellik arz etmezler. 3) Yazar, bu şiirlerde kendisini gizler ve okuru anlatıcıyla baş başa bırakır. 4) Bu şiirlerde öykü, tiyatro gibi şiir dışı türlerin olanakları kullanılmıştır. 5) Şiirlerde anlam geriye itilmiş ve parçaları birleştirme işi genellikle okura bırakılmıştır. 6) Şiirlerde benimsenen estetik anlayış, Apollonca, kusursuzluğa yönelen bir anlayış değil, okurda tamamlanmamışlık, bitmemişlik hissini uyandıran, Turgut Uyar'ın deyişi ile acemiliğin öne çıktığı bir estetik anlayıştır.

Kitaptaki imgelerle ilgili olarak vardığımız sonuçlarsa şöyle: Doğrudan Akçaburgazlı Yekta ile ilgili olmayan şiirlerin birbirleriyle ilişkisini, Uyar'ın simge evreninin kurucu imgeleri sağlar. Bunlar, "geyikli gece", "cambaz", "abluka", "gök", "kent" ve "güneş" imgeleridir. "Geyikli gece" imgesi, kitaptaki temel çatışmanın temel imgesidir: Uygarlık-doğa çatışması. Bu imge, Yekta'nın, modern uygarlığın baskısından kaçmakta kullandığı yöntemlerin bir simgesidir. "Cambaz" imgesi, kitaptaki toplum-birey çatışmasının temel imgesidir. Bu kitapta cambaz, varolan düzenden, toplumun kendisi üzerindeki baskısından ve bu baskıyı üreten kurumlardan hoşlanmayan, bununla birlikte düzeninin bozulmamasını isteyen, yani hoşlanmadığı bütün bu şeylerden vazgeçemeyen, bu yüzden de her şeye boyun eğen edilgen insanın simgesidir. "Abluka" imgesi, kitaptaki uygar-uygar olmayan çatışmasının temel imgesi, kent yaşamı ve modern uygarlığın olumsuz etkilerinden kaynaklanan bir duygunun simgesidir. "Gök", "kent" ve "güneş" imgeleri de, bu üç imgeyle kurulan karşıtlıklar çerçevesinde, moderniteye ve büyük kente ilişkin bir tür şok yaşantısının belirtileri olarak ortaya çıkar ve Turgut Uyar'ın şiirlerindeki simge evreninin önemli öğeleri olurlar.

Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki imgeler dinamiğini kurmak için üç tekniğe başvurmuştur: Birinci teknik, serpiştirme, sıkıştırma ve eklemleme tekniklerinden meydana gelen bir üçlü tekniktir. Uyar, önce kitaptaki şiirlere serpiştirdiği bazı imgelerle, imge kümeleri ve bu kümeleri içeren bağlamlar kurar; daha sonra bu imge kümelerin tüm elemanlarına birden gönderme yaparak, sıkıştırılmış, yoğun, ekonomik dizeler kurar ve bu kümelerin elemanlarını başka kümelere de yerleştirerek, bu elemanları o kümeleri içeren bağlamlara eklemler. İkinci teknik, metinsel geçişliliktir. Uyar, hem kitap dışındaki metinlere gönderme yaparak o metinleri şiirlere dahil eder, hem de kitaptaki şiirleri birbiriyle

ilişkilendirerek metinsel geçişlilik ilişkisi kurulan dış metinleri kitaptaki şiirlere yayar. Üçüncü teknik, kitapta belirli başlıklar altında toplanabilecek çok sayıda sözcüğü kullanmaktır. Uyar'ın sözcük seçimleri, kitabın içeriği ve kitaptaki temel karşıtlıklar ile uygun öbekler meydana getirir: "doğa", "kent-uygarlık" ve "din-devlet-toplum".

"Giriş" bölümünde Stephen Spender'ın modern sanat yapıtları ile ilgili saptamalarını ele almıştık: Stephen Spender'a göre moderniteden kaynaklanan olumsuz duygular, modern sanatın ayırt edici özelliğidir. Bu tezde saptadığımız, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın bu ayırt edici özellik dışındaki diğer özellikleri de, genel olarak, Spender'ın modern sanat eserlerinin özelliklerini saptamakta kullandığı "modernizmin program türleri"ne uymaktadır. Bunlar: 1. Gerçekleştirme: Modern dünyayı ifade etmek için yeni bir üslûp keşfetmek. Bu programın tüm diğer İkinci Yeni şairleri ve Turgut Uyar şiiri için belirleyici olduğu söylenebilir. Nitekim İkinci Yeni şiiri, üslûp özellikleri bakımından, kendinden önce gelen Türk şiirinden oldukça farklıdır. 2. Umut Örüntüsü: Sanatın yaşamla yeniden bağ kuracağı umudu. Bu umut özellikle manifestolarda görülür. 3. Paylaşılan İç Yaşam: Modern dünyanın iç yaşama ait yeni simgelerle yeniden yorumlanması. 4. Sanat Yaşamını Dönüştürmek: Sanat yoluyla manevi, duygusal ve estetik güçleri, endüstri toplumu içindeki "iç yaşamın" dengesini seks, uyuşturucu, delilik vb. kaçış yöntemleri ile yeniden kurarak keşfetmek. 5. Bozma: Bu program asıl olarak görsel sanatlarla ilgilidir. Picasso'nun yüz resimlerinde açıkça görülebilen şekil bozumu buna örnek olarak gösterilebilir. Edebiyat içinse, örneğin iç monolog bir bozmadır. 6. Devrimsel Gelenek Kavramı: Geleneğin şaşırtıcı biçimde kullanılması. (Spender 83-92). Spender, bunların dışında, modernlerde "ben"in bir maskeye ya da bir personaya

dönüştüğünü söyler (139). Yani, listede verilmese de, modern şiirde görülen bir özellik de lirik anlatıcının yerine dramatik anlatıcının geçmesidir.

Dünyanın En Güzel Arabistanı, Stephen Spender'ın yukarıda aktardığımız modernizmin program türleri listesi bakımından değerlendirildiğinde de bu kitapta yer alan şiirlerin modern oldukları görülür. 1. madde olan "gerçekleştirme", modern dünyayı ifade etmek için yeni bir üslûp keşfetmekle ilgilidir. Bu program, bütün İkinci Yeni şairleri için belirleyicidir. Nitekim İkinci Yeni şiiri, üslûp özellikleri bakımından, kendinden önce gelen Türk şiirinden farklıdır. Bu farklılık, özellikle, şairlerin dille kurdukları ilişkide görülür. Turgut Uyar'ın da aralarında bulunduğu İkinci Yeni şairleri dilin temsil edici özelliğini geriye itmekle kalmamış, Türkçe'nin sözdizimini de bozmuş, sözcükleri deforme etmiş ve tiyatro, öykü vb. diğer yazın türlerinin olanaklarını şiire taşımışlardır.

2. madde olan "Umut Örüntüsü", sanatın yaşamla yeniden bağ kuracağı umudu ile ilgilidir. Spender bu umudun özellikle manifestolarda görüldüğünü söyler. Turgut Uyar, 15-31 Ocak 1960 tarihli *Yeditepe*'de yayımlanan ve Fahir Aksoy tarafından hazırlanan "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler [I]" başlıklı soruşturmada, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasında tüm dünyayı ilgilendiren olayların etkisine değinir:

> 1940 kuşağı, yalınkat bile olsa savaş'ın şiirini yapmıştı. 1946'dan bu yana, bir savaş sonu psikolojisi bütün belirtileri, bütün öğeleriyle davranışlarımıza hakim olmuş ve bir bakarsanız süreklilik bile göstermeye başlamıştı. Bu yaşamaya eski bir şiirin verileri, imkânlarıyla yanaşılamazdı artık [...] Böylece şiir, edebiyatımızda belki ilk defa, sadece bir dil meselesi değil, bir yaşama, bir düşünce meselesi olarak düşünülmeye başlıyordu. (9)

Uyar'ın bu manifesto niteliğindeki sözlerinde, Spender'ın "sanatın yaşamla yeniden bağ kuracağı umudu" açıkça görülür.

3. madde olan "Paylaşılan İç Yaşam", modern dünyanın iç yaşama ait yeni simgelerle yeniden yorumlanması ile ilgilidir. Bu madde, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yaptığını isabetli bir biçimde açıklar. Uyar, bu kitapta geyikli gece, abluka vb. simgeleri modern dünyayı yeniden yorumlamak amacıyla kullanır.

4. madde olan "Sanat Yaşamını Dönüştürmek", sanat yoluyla manevî, duygusal ve estetik güçleri, endüstri toplumu içindeki "iç yaşamın" dengesini seks, uyuşturucu, delilik vb. kaçış yöntemleri ile yeniden kurarak keşfetmek ile ilgilidir. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda alkol, cinsel sevgi vb. kaçış yöntemleri önemli bir yer tutar.

5. madde olan "Bozma" Spender'a göre asıl olarak görsel sanatlarla ilgili olduğundan, değerlendirilmemiş, ancak "parçalı yapıt" kavramı tanımı gereği geleneksel yapıyı bozmakla ilgili olduğundan, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın bir parçalı yapıt olduğunu gösteren belirtiler bu çerçevede düşünülmüştür.

6. madde olan "Devrimsel Gelenek Kavramı" ise geleneğin şaşırtıcı biçimde kullanılması ile ilgilidir. Turgut Uyar'ın şiirlerinde bu maddenin karşılığı, en açık hâliyle, *Dünyanın En Güzel* Arabistanı'nda değil, *Divan*'da görülür. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda geleneğin dönüştürülmesi söz konusu değildir.

"Giriş" bölümünde belirttiğimiz üzere, modern şiirin üç temel belirtisi vardır: Modernizmin, yani modern sanatın temel motivasyonu olarak kabul ettiğimiz "modernitenin olumsuz etkileri"; dilin temsil edici özelliğinin geriye itilmesi ve vezin, durak, kafiye gibi öğelerin geleneksel şiirle farklılık göstermesi. Turgut

Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* adlı kitabında yer alan şiirlerinde bu belirtilerin hepsi görülür.

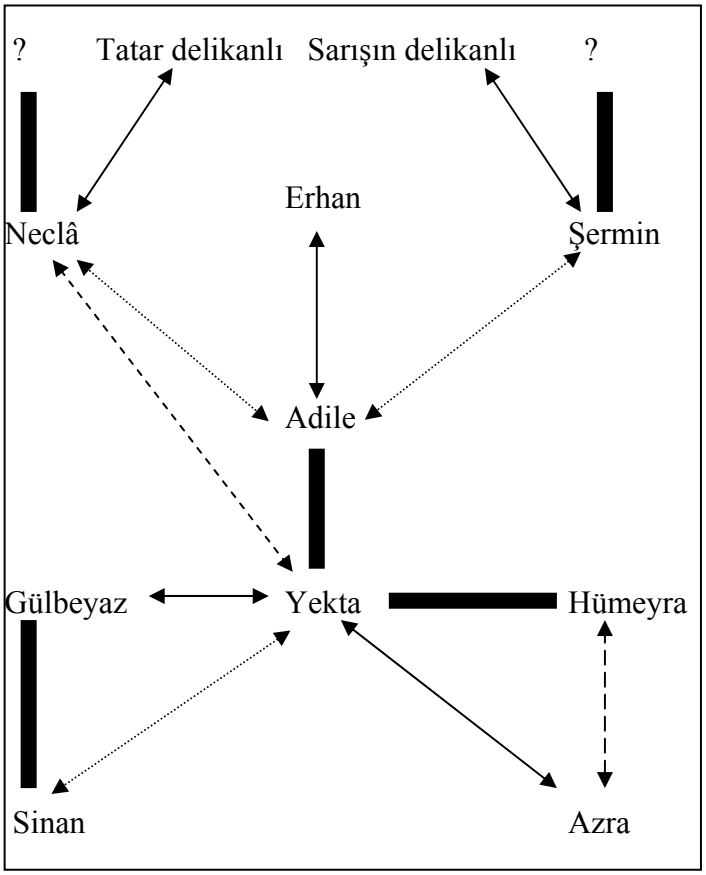
Bu belirtiler *Tütünler Islak*'ta da görülebilir; ancak *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile karşılaştırıldığında, *Tütünler Islak*'ın çeşitli özellikleri bakımından Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndan ayrı bir dönemini temsil ettiği sonucuna varılır.

Bu tezde, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* adlı kitabını çözümleyici bir okumayla ele almaya çalıştık. Bu çalışma, umarız, benzer doğrultuda yapılacak başka çalışmalara esin kaynağı olur ve bu tür çalışmalarla bir araya geldiğinde, ileride, İkinci Yeni şiirinin ve bu şiirin ortaya çıktığı dönemin daha sağlıklı bir biçimde değerlendirilebilmesine olanak tanır. Ancak Turgut Uyar'ın şiirleriyle ilgili genel sonuçlara varabilmek için, şairin bütün kitaplarının analiz edilmesi gerekir.

Turgut Uyar'ın ve diğer İkinci Yeni şairlerinin bütün yapıtlarının tek tek incelenmesi, bir neslin ve dolayısıyla da bir dönemin, özellikle de genellikle sadece siyasî meseleler çerçevesinde ele alınan bir dönemin yorumlanabilmesine katkıda bulunacaktır. Bu nedenle, İkinci Yeni şairlerinin bütün yapıtları hakkında kapsamlı çalışmalar yapılmalıdır.

Ek 1: İlişkiler Ağı

: Evlilik ilişkisi
: Cinsiyet ilişkisi
: Dostluk ilişkisi
: Akrabalık ilişkisi
: Benzerlik ilişkisi
: Kesin olarak bilinmeyen ilişki
: Sempati ilişkisi



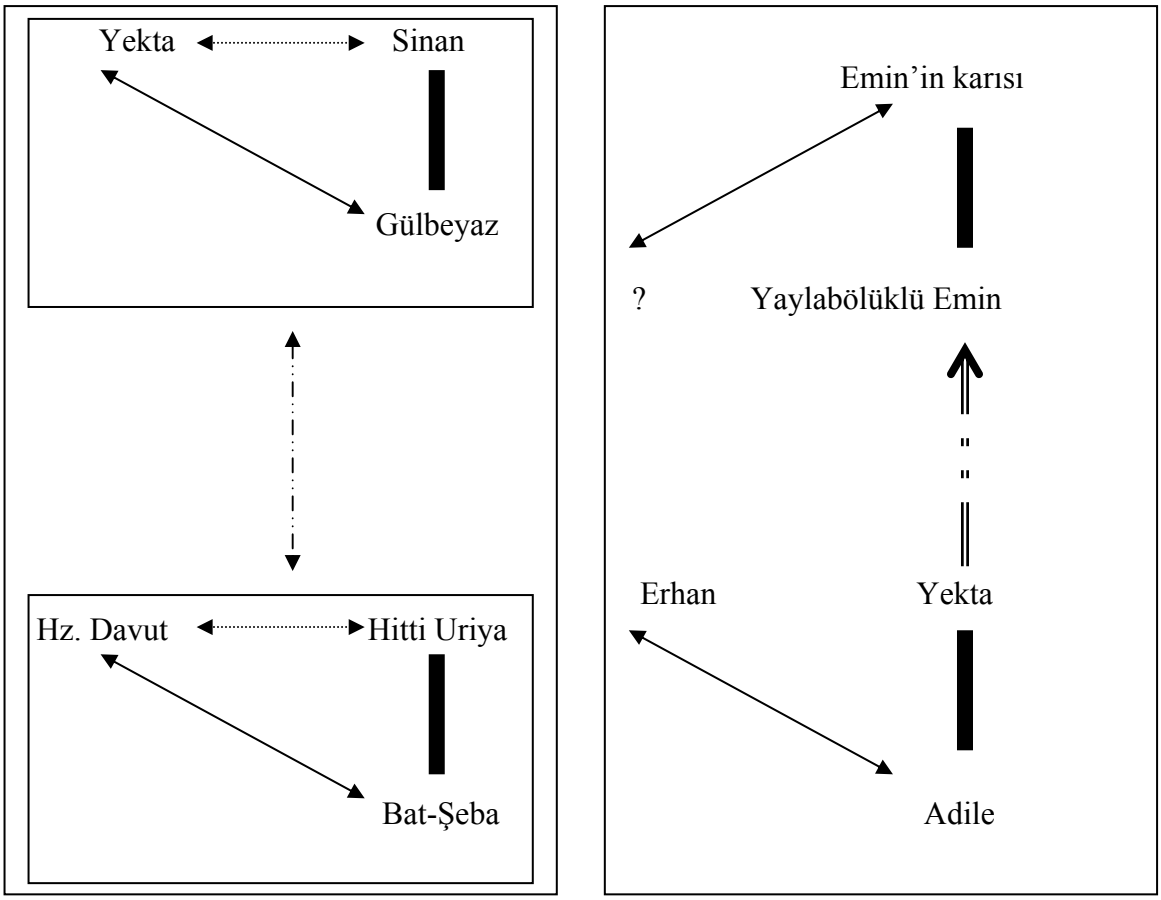
Şekilde de görülebileceği üzere, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki ilişkiler ağı, tüm öğelerin birbiriyle ilişki içinde olduğu sıkı bir düzen içinde kurulmamıştır. Yekta bir karısını (Hümeyra) kız kardeşiyle (Azra), bir karısını (Adile) arkadaşıyla (Neclâ), bir dostunu (Sinan) karısıyla (Gülbeyaz) aldatır. Kız kardeşiyle aldattığı ilk karısıyla (Hümeyra) görücü usûlü evlenmiştir; severek evlendiği, fakat yine de bir arkadaşıyla (Neclâ) aldattığı ikinci karısı da (Adile) ona ihanet eder. Bu arada Yekta'nın ikinci karısını (Adile) Yekta'yı aldattığı için kınayan arkadaşlarından biri (Şermin) kocasını sarışın bir delikanlıyla, diğeri ise (Neclâ) hem bir Tatar

delikanlıyla, hem de ayıpladığı Adile'nin kocasıyla, yani Yekta ile aldatmıştır[91]. Bu durumda Neclâ Adile'ye, Azra Hümeyra'ya, Yekta ise Sinan'a dostluk ya da akrabalık sevgisi çerçevesinde ihanet etmiş olur. İhanetlerin temelinde mutsuz evlilikler vardır. İhanet edenler, genel olarak, evliliklerinde bulamadıkları aşkı dışarıda arayan kişilerdir. Mutsuzluklarında, Yekta ile Hümeyra'nın evliliklerinde görülebileceği gibi, evliliğin aşkla değil, toplumsal yapıyla ilgili bir kurum olması rol oynar.

[91] Bu sonuncu ilişkinin varlığı kesin değildir. Zira Yekta "Kesiksiz Övgü" adlı şiirde "Esmer güzeli Neclâ'nın baktıkça 'bayıldım' dediği- gökyüzü- İşte ben bunu mutlak yazmalıyım dedim" diyerek andıktan sonra "Bir kadın var […] Öyle hoşlanırım ki onunla yatmaktan utanırım artık" der. Yekta onun adını andıktan sonra "bir kadın" demeyebilirdi. Hatta "bir kadın" dediği için o kadının Neclâ olmadığı da düşünülebilir. Ancak Yekta'nın, söz konusu kadının ellerinin ve gözlerinin kendisini "yaşamamaktan" kurtardığını söylemesi ve yine [Neclâ'nın bayıldığı] göğe bakmaktan bahsedilen "Göğe Bakma Durağı"ndaki kadının da ellerinin [tıpkı Neclâ'nın ellerinin vurgulandığı gibi] vurgulanması, bu kadının Neclâ olduğunu düşündürür: "Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göğe bakalım- Tuttukça güçleniyorum kalabalık oluyorum." Ayrıca, "Kesiksiz Övgü"de Neclâ'nın adını anması, söz konusu cinsel ilişkinin Yekta'nın Adile ile evli olduğu döneme denk düştüğünü gösterir; çünkü Neclâ, Adile'nin arkadaşıdır. Yekta'nın Adile'yle birlikte olduğu dönemde bir kadınla birlikte olduğuna ilişkin veri sunan bir başka şiir de yoktur. Biz, tüm ilişkiler ağının aldatma üzerine kurulu olmasından dolayı, Yekta'nın Neclâ ile birlikte olduğunu düşünüyoruz.

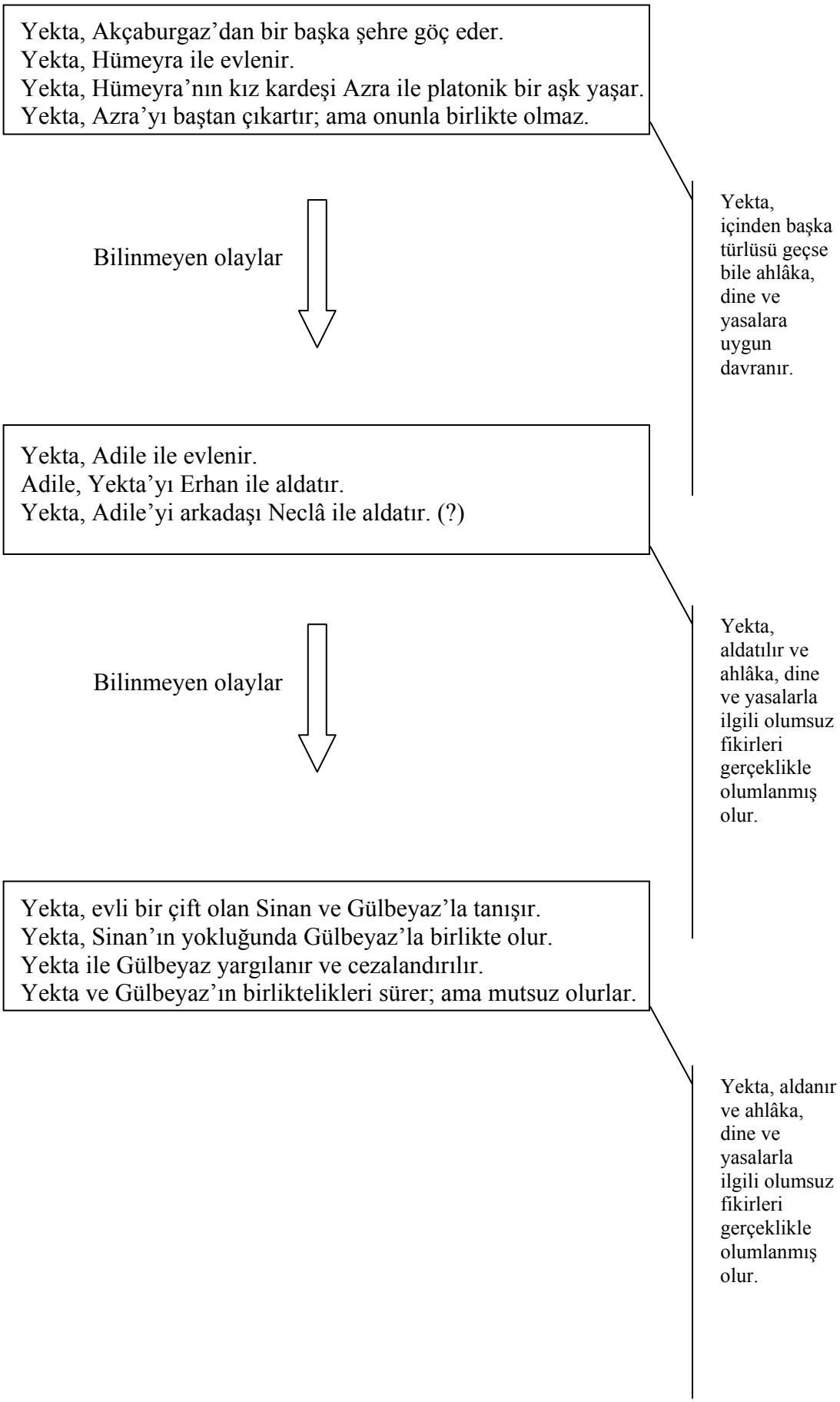
Ek 2: İlişkiler Arasındaki Paralellikler

: Evlilik ilişkisi
: Cinsiyet ilişkisi
: Dostluk ilişkisi
: Akrabalık ilişkisi
: Benzerlik ilişkisi
: Kesin olarak bilinmeyen ilişki
: Sempati ilişkisi



Yekta, dostunun eşi ile birlikte olan Hz. Davut ile empati kurmasına rağmen kendi eşi ile birlikte olan Erhan ile kuramaz. Aldatıldığında ise kendini Yaylabölüklü Emin ile özdeşleştirir. Zaferde peygamberle, yenilgide sıradan insanla empati kurar.

Ek 3: Aşk İlişkileri Olay Akışı



Ek 4: Haz İlkesi, Üstben, Suçluluk Duygusu

Freud'a göre uygarlığın gelişimi, bireyin gelişimi ile çeşitli paralellikler gösterir. Freud, Eros ve ölüm içgüdüsü arasındaki mücadeleyi, insanlığın maruz kaldığı uygarlaşma sürecini nitelemek amacıyla kullanır; fakat aynı mücadelenin bireysel gelişimin nitelenmesinde de kullanılabileceğini söyler (*Uygarlığın Huzursuzluğu* 93). Ona göre insanlığın uygarlaşma süreci, bireyin gelişme sürecine benzer:

> Uygarlaşma sürecini, yaşam sürecinin Eros tarafından verilmiş ve Ananke, gerçekliğin zorunlulukları tarafından teşvik edilmiş bir görevin etkisi altında geçirdiği değişiklik olarak tanımlayan ifade bizi memnun eder yalnızca. Bu görev de, tek tek insanları birbirleriyle libido aracılığı ile bağlı bir topluluk halinde birleştirmektir. Ama insanlığın uygarlaşma süreci ile bireyin gelişme ya da yetişme süreci arasındaki ilişkiyi ele alacak olursak, fazla bocalamadan bu ikisinin doğalarının birbirine benzediğine, hattâ değişik nesnelerde izlenen aynı süreç olduğuna karar veririz. (93)

Bu iki süreci birbirinden ayıran önemli bir özellik vardır: Bireyin gelişme sürecinde, haz ilkesinin programı esas hedeftir; yani bireyin amacı haz veren tatmini bulmaktır. Bir insan topluluğuna dahil olmak ya da topluluğa uyum sağlamak, bu hedefe ulaşabilmek için şarttır. Oysa egoist itki ile, başkalarıyla bir topluluk içinde birleşme itkisi birbiriyle çatışır. Uygarlaşma sürecindeyse mutlu olma amacı geri plana atılır. Asıl amaç insanların bir araya toplanmalarıdır: "Sanki bireyin mutluluğu dikkate alınmasa, büyük bir insan topluluğu başarılı bir biçimde kurulabilecektir" (94). Bu

nedenle, bireysel süreç, topluluğa katılmayı hedeflediği ölçüde uygarlık süreci ile çakışacaktır (94)

Uygarlık, suçluluk duygusu yaratmak suretiyle, bireyin dürtülerini baskı altına alır. Freud, üstben, suçluluk duygusu, cezalandırılma gereksinimi, pişmanlık gibi çoğu zaman birbirinin yerine kullanılan sözcüklerin anlamları arasında ayrım yapılması gerektiğini söyler (90). Bu sözcükler aynı duruma ilişkindirler; fakat bu durumun farklı yanlarına işaret ederler: "Üstben bizim tarafımızdan oluşturulmuş bir merci, vicdan ise, diğer işlevlerinin yanı sıra bu mercie yüklediğimiz bir işlevdir. Bu işlev benin eylemlerini ve niyetlerini gözler, onları yargılar ve sansürler" (90). Tarihsel çıkış noktası babanın öldürülmesi olan suçluluk duygusu (91), üstbenin katılığı ve vicdanın sertliği ile ilgilidir; benin, bu merci tarafından gözlendiğine ilişkin algısıdır. Suçluluk duygusu, benin, "kendi çabalarıyla üstbenin talepleri arasındaki gerilimin farkına varmasıdır" (90). Bu merciden duyulan korku, cezalandırılma gereksinimi, sadist üstbenin baskısı altındaki mazoşist benin içgüdüsel dışavurumudur. Pişmanlıksa, "benin suçluluk duygusu durumundaki tepkisinin genel bir tanımıdır" (90-91).

Freud'a göre suçluluk duygusunun ortaya çıkışı erotik tatminin engellenmesiyle ilgilidir. Ona göre nevrotik belirtiler, "gerçekleşmemiş cinsel arzuların yerine geçen tatminlerdir" (92). Freud'un tezi şöyledir: İçgüdüsel bir çaba, bastırmaya maruz kalırsa, "libidoya ilişkin kısımları belirtilere, saldırgan bileşenleriyse suçluluk duygusuna dönüşür" (92-93). "Vicdan" olarak adlandırılan iç mercii üreten uygarlıktır. Çünkü uygarlık, bireyin tehlikeli saldırganlık üstesinden bu şekilde gelebilir: "[B]ireyi zayıf düşürerek, silahsızlandırarak ve bireyin tıpkı ele geçirilmiş bir şehirdeki işgal kuvvetleri gibi, bir iç merci tarafından gözetlenmesini sağlayarak" (79). Bu gözetlemenin işlevsel olabilmesi için, Uygarlığın, Louis

Althusser'in "Devletin İdeolojik Aygıtları" kavramından devşirilebilecek bir kavram olan "Uygarlığın İdeolojik Aygıtları" ile bireyin üstbenini belirlemesi gerekir. Bireye iyiler ve kötüler bu aygıtlarca öğretilir. Oysa kötü, "genellikle ben için kötü ya da zararlı bir şey olmamakla kalmaz; tersine, benin arzu ettiği, ona keyif veren bir şeydir" (79).

İyiyi ve kötüyü belirleyen insanın kendi duyguları değildir; bunları belirleyen yabancı bir etkidir ve insanın bu etkiye boyun eğmesinin bir nedeni olmalıdır:

> Bu nedeni, çaresizliğinde ve başkalarına bağımlılığında buluruz kolaylıkla. Bunu en iyi şekilde, sevgiyi yitirme kaygısı olarak tanımlayabiliriz. İnsan, bağımlı olduğu bir başkasının sevgisini yitirdiğinde kimi tehlikeler karşısındaki güvenliği de elden gider; özellikle de, kendisinden güçlü olan kişinin cezalandırma yoluyla üstünlüğünü kanıtlaması tehlikesine maruz kalır. Yani başlangıçta kötü, karşılığı sevgi yitimi olan şeydir; bu yitirme kaygısı nedeniyle kötülükten kaçınmak gerekir. (79)

Kötülükle yitirme kaygısı arasındaki bu ilişkiye bağlı olarak, kötülüğün düşünülmesi de bir tür vicdan rahatsızlığı yaratır. Çünkü otorite karşısında yapmak ile düşünmek arasında büyük bir fark yoktur. Tehlike iki durumda da otorite bunu keşfedince ortaya çıkar ve otorite iki durum karşısında benzer tepkiler verir (79-80). Vicdan rahatsızlığı, aslında toplumsal bir kaygıdır; çünkü açıkça sevginin yitirilmesi kaygısına bağlıdır. Nitekim, Freud'a göre yapılan ya da düşünülen kötülüğün

keşfedilmeyeceğinden emin olunduğunda, vicdan rahatsızlığı da söz konusu olmaz[92]. Oysa üstben, bilmemesi imkânsız olan bir otoritedir (80). Kişi, kötülüğü düşündüğünde bile suçluluk duymaya mahkum gibidir.

Suçluluk duygusunun iki kaynağı vardır: Dış otorite ve üstben (82). Dış otoriteden kaynaklanan suçluluk duygusu, içgüdülerin yadsınması ve bunların tatmininden vazgeçmek, kişiyi bu suçluluk duygusundan kurtarabilir. Fakat içgüdüler yok olmamıştır; bu nedenle de üstbenden saklanabilmeleri mümkün değildir. Üstben kaynaklı suçluluk duygusundan kurtulmak da mümkün değildir. İçgüdü yadsınması gerçekleşse bile, bu durumda, dış otoriteden kaynaklanan sevgi yitimi ve ceza tehdidi nedeniyle beliren dış mutsuzluğun yerini, "sürekli bir iç mutsuzluk, suçluluk duygusunun yarattığı gerilim" alır (82). Bunun sonucu olarak da bir tür kısır döngü ortaya çıkar: "Başlangıçta vicdan (daha doğrusu sonradan vicdana dönüşecek olan korku) [otorite tarafından dışarıdan dayatılan] içgüdünün yadsınmasının nedenidir, ama sonra durum tersine döner. Şimdi her yadsıma vicdanın dinamik bir kaynağı haline gelir" (83).

Üstbenin bene yönelik saldırganlığının temelinde, çocuğun baba karşısındaki saldırgan dürtüleri vardır. Üstbenin kökensel sertliği, çocuğun babaya karşı duyduğu saldırganlığı temsil eder (84). Bu nedenle, insanın suçluluk duygusunun Oidipus karmaşasından kaynaklandığı varsayımı, güçlü bir varsayımdır (85). Suçluluk duygusu ilkel babanın öldürülüşüne dayanır. Bu nedenle de bir tür pişmanlıktır: "Oğullar babadan nefret ettikleri gibi onu seviyorlardı da. Nefretin saldırganlıkla tatmin edilmesinden sonra, eylemden duyulan pişmanlıkta sevgi öne çıktı ve baba ile özdeşleşme yoluyla üstbeni kurdu" (86). Freud'a göre asıl olan suçluluk duygusunun

[92] Freud'un bu yorumunun aşırı olduğunu söylemek gerekiyor. Bireylerin kimsenin haberdar olmadığı ve kimsenin haberdar olmayacağı durumlarda vicdan azaplarına yenik düşüp suçlarını itiraf ettikleri görülmedik bir şey değildir.

kaçınılmazlığıdır; çünkü bu duyguyu çift değerlilik yaratır: “Eros ile ölüm dürtüsü arasındaki ebedi savaş” (86).

Ek 5: Tezde Referans Vermediğimiz, Ancak Okuyup Dolaylı Olarak Faydalandığımız Kaynaklar

Kaynakça'ya ek olarak böyle bir bibliyografyayı verişimizin nedeni, bu konuda araştırma yapacak kişilere kolaylık sağlamak, ulaştığımız kaynakların künyelerini onlarla paylaşmak isteyişimizdir.

"1984 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü: Turgut Uyar". *Günümüzde Kitaplar* 13 (Ocak 1985): 8-9.

"İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor? [II]". *Pazar Postası* 6 (3 Şubat 1957): 6-7, 11.

"İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?". *Pazar Postası* 5 (27 Ocak 1957): 6-7, 11.

Akalın, L. Sami. *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1980.

Akatlı, Füsun. "Hep Yaşayan Turgut Uyar". *Varlık* 1043 (Ağustos 1994): 13-17.

——. "Turgut Uyar'ın Şiiri: Ne Bıraktıysa O Kadar Kaldı Burda". *Milliyet Sanat* 128 (Eylül 1985): 9-12.

——. "Yalnız Şiir Sevenler İçin". *Hürriyet Gösteri* 33 (Ağustos 1983): 73-74.

Akçaoğlu, İcabi. "İnsani Özün Peşinde II. Yeni". *Atlılar* 4 (Temmuz-Ağustos 2000): 31-32.

Akın, Gülten. "Turgut Uyar". *Şiir Üzerine* Notlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996. 88-96.

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

Aksoy, Fahir, haz. "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler [III]". *Yeditepe* (16-31 Mart 1960): 8, 9, 13. Soruşturma.

——. "Turgut Uyar'la Bir Konuşma". *Yeditepe* 64 (1962): 9,13.

Aktaş, Ali. *Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Divan Şiirinden Faydalanma*. Gazi Üniversitesi, 1989. Tez.

Aktaş, Hasan. *Modern Türk Şiirinde Edebi Sanatlar*. İstanbul: Söylem Yayınları, 2002.

Aktunç, Hulki. "Ölüm Nakarat Olmayacak". Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 108-10.

Alaçam, Aybala. "Tanık Olunacak Şiirler". http://www.milliyet.com.tr/2002/07/21/sanat/san13.html

Altıntaş, Günel. "Toplumculuk, Cansever, Uyar, Oktay". *Soyut* 20 (Kasım 1966): 1,13.

Altuğ, Taylan. "Turgut Uyar'ın Mutlu Açılımı". *Soyut* 15 (1969): ?.

Arslanbezer, Hakan. "Bütün Bir İnsanlık Şiiri". *Dünyaya Saldıran Şair*. 83-94.

——. "Gümrah Bir Şiir Irmağı". *Dünyaya Saldıran Şair*. 78-82.

——. *Dünyaya Saldıran Şair*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.

Ataç, Nurullah. "Türkiyem'e Önsöz". Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 15-18.

Atikoğlu, Ayça. "'Toplu Şiirler'i Yayımlanan İki Şair: Cemal Süreya, Turgut Uyar". Cemal Süreya. *"Güvercin Curnatası"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 86-87. Cemal Süreya ile söyleşi. *Milliyet* (2 Haziran 1984).

Ayhan, Ece. "Ece Ayhan'ın Yanıtı". Ayhan, Ece. "Ece Ayhan'ın Yanıtı". *Yeni Ufuklar* 15:176 (1967): 4-6.

——. "Sıkı Şairlerden Turgut Uyar ya da Sivil Şiir". Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 145-48.

——. "Turgut Uyar". *Dipyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996. 118-19.

Babaoğlu, Ali. "Freud'da Toplum, Kültür, Din Felsefesi". Freud. *Uygarlığın Huzursuzluğu* içinde. 9-22.

Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Batur, Enis. “Büyük Saatın Amansız Tiktakı”. *Smokinli Berduş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

——. “Türk Yazınında ‘Cambaz’ ve ‘Denge’ İmgeleri”. *e/babil yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 137-40.

Baudelaire, Charles. “Lirik Şiir”. Haz. Erdoğan Alkan. *Şiir Sanatı*. İstanbul: Yön Yayınları, 1995. 48-54.

——. “Modernite”. *Modern Hayatın Ressamı*. Çev. Ali Berktay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003. 103-07.

Bayrıl, V. B. “Ne Varsa Geyikli Gecede İdi”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 154-57.

Benjamin, Walter. “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”. *Pasajlar*. 202-52.

——. “Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair”. *Pasajlar*. 108-201.

——. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Berk, İlhan ve diğerleri. “İkinci Yeni’den Ne Anlıyorsunuz? Neden Böyle Bir Şiire Yönelmek Gereksemesi Duydunuz? ”. *Türk Dili* 309 (Haziran 1977): 526-30.

Biedermann, Hans. *The Wordsworth Dictionary of Symbolism*. Trans. James Hulbert. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1996.

Birsel, Salâh. “Kendine Aykırı Fil”. *Şiir ve Cinayet*. İstanbul: Yazko, 1982. 81-85.

Bloom, Harold. *The Anxiety Of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

Boynukara, Hasan. *Modern Eleştiri Terimleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1997.

Can, Ayhan. “Geleceğin Şiiri”. *Dost* 32 (Haziran 1967): 3-6.

Canberk, Eray. “Şiirimizde Humor”. *Şiir ve Şair Üzerine Aykırı Düşünceler*. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1992. 28-30.

——. “Turgut Uyar İçin”. *Düşün* 19 (Ekim 1985): 9-11.

Cengiz, Metin. *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*. İstanbul: Telos Yayıncılık, 2002.

Coşkun, Zeki. “Büyük Saat: Toplu Şiirler”. *Çağdaş Eleştiri* 4:2 (Şubat 1985): 12-13.

Cöntürk, Hüseyin. “Yeni Şiir ve Yeni Müzik”. *Çağının Şairi*. İstanbul: a Dergisi Yayınları, 1960. 74-78.

Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1992.

Çelik, Naci. “Turgut Uyar’la Bir Konuşma”. *Yeni Dergi* 68 (Mayıs 1970): 393-95.

Çolak, Veysel. “Şiir: Diyalektik Toplam”. *Mürekkebin İçtiği Ses*. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999. 68-75.

Çongar, Yılmaz. “Turgut Uyar”. *Asker Yazarlarımız ve Ozanlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998. 287-305.

de Man, Paul. “Lirik ve Modernlik”. Çev. Ahmet Demirkan. Enis Batur. *Modernizmin Serüveni*. 369-83.

Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1995.

Doğan, Mehmet H. “‘Divan’ ve Sanatta İlericilik, Gericilik Üstüne”. *Şiirin Yalnızlığı*. İstanbul: Broy Yayınları, 1986. 262-69.

——. “Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri”. *Şiir ve Eleştiri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998. 49-59.

——. “Her Pazartesi”. *Şiirin Yalnızlığı*. İstanbul: Broy Yayınları, 1986. 256-62.

——. “Yüzyılın Türk Şiiri: 1900-2000”. *Yüzyılın Türk Şiiri (1900-2000)*. Haz. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 17-52.

Doğan, Mehmet. “İkinci Yeni Şiir”. *Papürüs* 41 (Kasım 1969): 1-14.

Durbaş, Refik. “Durdu Ölümün Büyük Saati, Bir Daha Çalışmayacak”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 111-113.

——. “Hiçbir Şey Biriktirmiyor Kendisiyle İlgili”. *Hürriyet Gösteri* 50 (Ocak 1985): 19-28. Turgut Uyar’la söyleşi.

——. “Uyar’ın Şiir Üstüne Görüşleri”. *Hürriyet Gösteri* 50 (Ocak 1985): 19-20. Turgut Uyar’la söyleşi.

Eaglaton, Terry. *Edebiyat Kuramı.* Çev. Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990.

Eco, Umberto. *Açık Yapıt*. Çev. Pınar Savaş. İstanbul: Can Yayınları, 2001.

——. “Olası Ormanlar”. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 1995. 87-109.

Edibe, Emine. “İkinci Yeni Tartışması ve Memet Fuat”. *Atlılar* 4 (Temmuz-Ağustos 2000): 33-34.

Enginün, İnci. “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”. *Türk Dili* 481-82 (Ocak-Şubat 1992): 565-615.

Erdoğan, Mehmet. “Attilâ İlhan’ın Çıkmazları ve II. Yeni’ye Bakışı”. *Atlılar* 4 (Temmuz-Ağustos 2000): 29-30.

Erdost, Muzaffer İlhan. “İkinci Yeni Üzerine Muzaffer İlhan Erdost’la Bir Konuşma”. *Türk Dili* 309 (Haziran 1977): 530-35.

——. *İkinci Yeni Yazıları*. Ankara: Onur Yayınları, 1997.

——. “Tütünler Islak”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 31-34.

Ergülen, Haydar. “Büyük Saat Ustası’na”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 258-60.

——. “İki Şiirden”. *Şiir Atı* 4 (1987): 45-51.

Eroğlu, Ebubekir. *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Ertop, Konur. “‘Geyikli Gece’nin Sonrasında Turgut Uyar”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 60-62.

Fedai, Celâl. “Neşveli Kahramanın Liriği: Turgut Uyar’ın *Divan*’ı”. *Hece* 94 (Ekim 2004): 105-07.

——. “Turgut Uyar: Akşamın Karanlık Süsünde Bir Cengâver Karabatak’ın Şiiri”. *Kitap/Haber* 16 (Nisan-Mayıs 2003): 14-15.

Fowler, Roger ed. *A Dictionary of Modern Critical Terms*. New York: Routrage and Paul, 1987.

Freud, Sigmund. *Haz İlkesinin Ötesinde-Ben ve İd*. Çev. Ali Babaoğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Geçmen, İsmail Ragıp. “Turgut Uyar Şiirinde Anlam”. *Promete* 17-18 (Ocak-Şubat 1994): 39-41.

Gökhan, Halil. “Ölümün 10. Yılında Turgut Uyar: Güverteden Biri”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 151-53.

Güney, Oben. “Bir İnsan Getirme Sorunu ve Turgut Uyar ya da Ölü Yıkayıcılar”. *Dönem* 14 (Kasım 1965): 12-13.

——. “Bir İnsan Getirme Sorunu ve Turgut Uyar ya da Ölü Yıkayıcılar [II]”. *Dönem* 15 (Aralık 1965): 12-13, 16.

Halman, Talât Sait. [Turgut Uyar, *Kayayı Delen İncir* ve *Bir Şiirden*’le ilgili başlıksız tanıtım yazısı]. *World Literature Today* 58 (1984): 161.

Harris, Wendell V. *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*. New York: Greenwood Press, 1992.

Hatipoğlu, Aydın ve diğerleri. “İkinci Yeni Yargılanıyor”. *Yelken Dergisi* 41 (Haziran 1960): 14-16.

Hızlan, Doğan. “Rüzgârda Üşümemek”. *Hürriyet* Gösteri 59 (Ekim 1985): 7. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu* içinde. 63-66.

İlhan, Attilâ. “Hazin Bir Başkalaşma”. *İkinci Yeni Savaşı*. 126-33.

——. “Kelime”. *Hangi Edebiyat.* Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993. 219-20.

——. “Meraklısı İçin Ekler 2”. *İkinci Yeni Savaşı*. 67-71.

Kahraman, Hasan Bülent. *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul: Büke Yayınları, 2000.

Kale, Bülent. “Terleyen’e”. *Yom Sanat* 1 (Kış 2001): 58-66.

Kantürk, Turgay. “Bir Şiirden (Ya da Zincirin Halkaları)”. *Yazko Edebiyat* 38 (Aralık 1983): 127-37.

Kaplan, Ramazan. “Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi”. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1981. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.

Karakoç, Sezai. “Bir Materyalist Şair”. *Pazar Postası* 17 (27 Nisan 1958): 8. Edip Cansever’le ilgili.

——. “Bir Materyalist Şair [II]”. *Pazar Postası* 18 (4 Mayıs 1958): 8.

Kartoğlu, Can. “Turgut Uyar: Şairin Uzun Ölümü”. *Sanat Olayı* 41 (Ekim 1985): 52-54.

Kiremitçi, Tuna. “Turgut Bey’e Güz Mektubu”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 254-57.

Koçak, Orhan. “Turgut Uyar’ın Şiiri Üzerine Notlar [I]”. *Defter* 4 (Nisan-Mayıs 1988): 84-87.

——. “Turgut Uyar’ın Şiiri Üzerine Notlar [II]”. *Defter* 8 (Şubat-Mart 1989): 74-94.

——. “Turgut Uyar’ın Şiiri Üzerine Notlar”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 158-99.

Kudret, Cevdet. “Turgut Uyar Kimdir?”. *Türk Dili* 123 (Aralık 1961): 195-96.

Kutlar, Onat. “Bir ‘Acemi’ Usta”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 117-20.

Kutlu, Nuran. “Gerçeküstücü Yazında Şiirsellik Sorunu”. *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996. 69-88.

Memet Fuat. *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları, 1997.

——. *İkinci Yeni Tartışması*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.

Naci, Fethi, haz. "Şairler Şiirlerini Savunuyor". *Ant* 12 (21 Mart 1967): 14-15. Soruşturma.

——."1959'da Edebiyatımız". *Forum* 139 (1960): 15-16.

——."O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi". Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 19-26.

Necdet, Ahmet. *Modern Türk Şiiri: Yönelimler, Tanıklıklar, Örnekler.* İstanbul: Broy Yayınevi, 1993.

Nezir, Seyyit. "Turgut Uyar'ın Uzun Öyküsü: Şiir ve *Türkiyem* Adlı Kitabı Üzerine". *Düşün* 10 (Ocak 1985): 45-46.

Oktay, Ahmet. "2. Yeni Üzerine". *İnsan, Yazar, Kitap.* Ankara: Ark Yayınevi, 1995. 395.

Onaran, Mustafa Şerif. "Ataç'ın Zarını Attığı Ozan Turgut Uyar". *Varlık* 11-142 (2002).

Otçu, Önder. "Yalnızlığın Kusursuz Çekirdeği". Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 204-28.

Öz, Erdal. "Turgut Uyar ile Konuştum". *A Gazetesi* 8 (1956).

Özdemir, Emin. *Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1990.

Özer, Kemal. *İkinci Yeni'den Toplumcu Şiire: Anılar*. İstanbul: Yordam Yayınları, 1999.

Özgüven, Ferit. "Turgut Uyar: Hangi Soruyu Niye". Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü.* 103-08.

Özkarcı, Ali Özgür. "'Dünyanın En Güzel Arabistanı'ndan Bir Çıkma Girişimi". Heves 5 (Kasım 2004): 97-104.

Özkırımlı, Atilla. "Turgut Uyar ile Şiirden Hayata". *Arz-ı Hal ve Sonrası*. 131-39. Turgut Uyar'la söyleşi.

——. "Uyar'ın Şiiri". *Papirüs* 30 (1969): 64-65.

——. *Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1991.

Özünlü, Ünsal. "Şiir Dilinde Sapmalar". *Türk Dili* 368 (Ağustos 1982): 77-85.

——. *Edebiyatta Dil Kullanımları*. İstanbul: Multilingual, 2001.

Paz, Octavio. "Yazınımız Modern mi?". Çev. Turhan Ilgaz. Enis Batur. *Modernizmin Serüveni*. 53-60.

Posperov, Gennadily N. "Lirik'in Nesnesi ve İçeriği". *Edebiyat Bilimi II*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1995. 303-308.

Püsküllüoğlu, Ali. *Edebiyat Sözlüğü*. İstanbul: Özgür Yayınları, 1996.

Savaşır, İskender. "Herkes Geceyle Yüz Yüze Şimdi". *Yeni Gündem* 29 (1-15 Eylül 1985): 38.

Sezer, Sennur. "Turgut Uyar ve Şiiri Üzerine Konuşma". *Yazko Edebiyat* 23 (Eylül 1982): 115-17.

Süreya, Cemal. "Turgut Uyar'ın Girişimi". *Toplu Yazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000. 145-48.

——. "Yeni Şiirimizin Yönü". *Toplu Yazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000. 277-78.

Şarkdemir, Hakan. "Cesaretin Şiiri ya da II. Yeni Üzerine". *Atlılar* 4 (Temmuz-Ağustos 2000): 26-29.

Taftalı, Oktay. "Açık ya da Kapalı Şiir". *Anti Postmodern Bakış/Şiirin Mikroestetik Eleştirisi*. İstanbul: Era Yayıncılık, 1994. 36-49.

Tahir, Kemal. “Turgut Uyar’ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 35-39. (*Yeni Edebiyat* 7 (Mayıs 1970): 28-29.

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle.* Trans. Wlad Godzich. Minneapolis: Minnesota University Press, 1984.

Tokat, Gülin. “İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni’yi Anlatıyor”. *Hürriyet Gösteri* 51 (Şubat 1985): 4-8.

——. *Günümüzde Psikoterapi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.

Tural, Secaattin. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Din Duygusu*. İstanbul: Kitabevi, 2003.

Turan, Güven. “Bir Çekişmenin Anatomisi: Turgut Uyar-Dünya-Şiir”. Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü*. 65-72.

Türe, Fatma, haz. “Turgut Uyar”. *Elleri Var Ellere Benzemez: Yeditepe Şairlerinden Elyazısı Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998. 88-89.

Uyar, Tomris. “Tanışma Anları”. *Varlık* 1043 (Ağustos 1994): 12.

——. “Turgut Uyar Şiiri’ne Girerken”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu.* 102-104.

——. “Yaş ve Şiir Üstüne”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 275-95. Edip Cansever, Cemal Süreya ve Turgut Uyar’la açıkoturum.

Uyar, Turgut. “Gene Halk Şiiri”. *Pazar Postası* (13 Temmuz 1958). A. Turgut imzasıyla.

——. “‘Bir Lutfu Çok Mürüvveti Çok Padişah’ Baki”. *Hürriyet Gösteri* 17 (Nisan 1982): 78.

——.“ ‘Türk Dili’ ile Ruhbilim”. *Pazar Postası* 40 (5 Ekim 1958): 11. A. Turgut imzasıyla.

——.“‘Yeni Şiirler 1958’ Dolayısiyle”. *Forum* 93 (Şubat 1958): 21. A. Turgut imzasıyla.

——. “Anadolu’daki Dergiler”. *Pazar Postası* 19 (11 Mayıs 1958): 11.

——. “Anlam Sancısı”. *Pazar Postası* 29 (20 Temmuz 1958): 7-8.

——. “Bir Şiirden”. *Yazko Edebiyat* 6:38 (Aralık 1983): 127-37.

——. “Bir Yanıt”. *Pazar Postası* 50 (14 Aralık 1958): 9. Gelenekle ilgili bir yazı.

——. “Büyük Kavrulmuş...”. *Pazar Postası* 24 (15 Haziran 1958): 7.

——. “Büyük Saat: Toplu Şiirler Adlı Kitabı ve Şiiri Üstüne Bir Konuşma”. *Düşün* 11 (Şubat 1985): 7-8.

——. “Çağdaş Türk Şiiri”. *Forum* 89 (Eylül 1957): 21-22. Türk Kültür Haftası ile ilgili bir yazı. Nermin Streater’in Çağdaş Türk Şiiri ile ilgili konuşmasına ilişkin bir değerlendirme.

——. “Dergilerde Atatürk”. *Pazar Postası* 46 (16 Kasım 1958): 12. A. Turgut imzasıyla.

——. “Dergilerde”. *Pazar Postası* 11 (16 Mart 1958): 7. A. Turgut imzasıyla.

——. “Dergilerde”. *Pazar Postası* 12 (21 Mart 1958): 7,11. A. Turgut imzasıyla.

——. “Dergilerde”. *Pazar Postası* 16 (20 Nisan 1958): 8. A. Turgut imzasıyla.

——. “Dergilerde”. *Pazar Postası* 16 (20 Nisan 1958): 8. A. Turgut imzasıyla.

——. “Dergilerde”. *Pazar Postası* 21 (25 Mayıs 1958): 8. A. Turgut imzasıyla.

——. “Devrimleri Sevmek”. *Pazar Postası* 44 (10 Kasım 1957): 6. A. Turgut imzasıyla.

——. “Dil Konusu”. *Pazar Postası* 32 (10 Ağustos 1958): 11. A. Turgut imzasıyla. Dergiler ve dilde sadeleşme hakkında.

——. “Divan”. *Yeni Edebiyat* 7 (Mayıs 1970): 28-29.

——. “Dünyayı Koruyanlar”. *Pazar Postası* 51 (21 Aralık 1958): 13. A. Turgut imzasıyla.

——. “Eleştirmede Kalıp”. *Pazar Postası* 52 (28 Aralık 1958): 12. A. Turgut imzasıyla.

——. “Esir Jeminüs ve Altor Şehri”. *Forum* 113 (Aralık 1958): 18-19. Yahya Kemal’e ilişkin bir övgü yazısı.

——. “Eskilerle Anlaşalım”. *Pazar Postası* 16 (20 Nisan 1958): 7.

——. “Gene Halk Şiiri”. *Pazar Postası* 28 (13 Temmuz 1958): 11. A. Turgut imzasıyla. *Türk Folklor Araştırmaları* dergisi hakkında.

——. “Gereksiz Güneşin Çizgisi”. *Forum* 90 (Ekim 1957): 21-22. A. Turgut imzasıyla. Necati Cumalı’nın bir kitabı hakkında olumsuz bir yazı.

——. “Geyikli Gece”. *Şimdilik* 1 (1 Ocak 1955): 1.

——. “Hamsi ve Ötesi”. *Pazar Postası* 26 (26 (29 Haziran 1958): 11.

——. “Her Pazartesi”. *Türk Dili* 22:223 (Nisan 1970): 68-69.

——. “Hızla Eskiyen”. *Pazar Postası* 44 (2 Kasım 1958): 9-10.

——. “İki Dergi [II]”. *Pazar Postası* 44 (2 Kasım 1958): 13. A. Turgut imzasıyla.

——. “İki Dergi”. *Pazar Postası* 31 (3 Ağustos 1958): 11. A. Turgut imzasıyla.

——. “Kanada Menekşeli Uzun Balkon”. *Pazar Postası* 52 (28 Aralık 1958): 5.

——. “Kankentleri”. *Pazar Postası* 41 (12 Ekim 1958): 7.

——. “Kendini Anlatıyor”. Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü.* 117-28.

——.“Kısır Döngüde”. *Pazar Postası* 51 (21 Aralık 1958): 9. Memet Fuat’ın bir yazısına yanıt.

——. “Kızmamak”. *Pazar Postası* 43 (26 Ekim 1958): 10. A. Turgut imzasıyla.

——. “Kitaplar”. *Pazar Postası* 52 (28 Aralık 1958): 13. Tangar imzasıyla.

——. “Konu Kıtlığı”. *Pazar Postası* 34 (24 Ağustos 1958): 8.

——. “Muamma’ya Saygı”. *Pazar Postası* 36 (7 Eylül 1958): 10-11. A. Turgut imzasıyla.

——. “Ne Söylenmişse Sevmek”. *Pazar Postası* 17 (27 Nisan 1957): 7.

——. “O Zaman Av Bitti”. *Pazar Postası* 39 (28 Eylül 1958): 7.

——. “Okurdan Yazara”. *Dönem* 3 (Aralık 1963): 6. Hasan Mandal adlı bir okurun mektubuna yanıt.

——. “Orhan Veli Üstüne Birkaç Not”. *Güney* 26 (Kasım 1969): 8.

——. “Ölçüler Eskidi”. *Pazar Postası* 38 (29 Eylül 1957): 6. Anatole France’ın *Edebiyat Hayatı* adlı kitabı üzerine.

——. “Ölü Mevsim Biterken”. *Pazar Postası* 37 (14 Eylül 1958): 10. A. Turgut imzasıyla.

——. “Önce Aruz Öldü”. *Pazar Postası* 45 (9 Kasım 1958): 9. Yahya Kemal üzerine.

——. “Önce Saygı”. *Forum* 86 (Ekim 1957): 21-22. Şiirin bir meslek gibi görülmesi gerektiğine ilişkin fikirlerini açıkladığı bir yazı.

——. “Övülme Alışkanlığı”. *Forum* 95 (Mart 1958): 22-23. A. Turgut imzasıyla. *Forum* 93’te yayımlanan “Yeni Şiirler 1958” başlıklı yazısına yönelik bir eleştiriye yanıt.

——. “Sigma”. *Pazar Postası* 46 (16 Kasım 1958): 9.

——. “Şiir Üstüne”. *Ulus* (16 Kasım 1956). Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü.* 146-49.

——. “Şiirdekiler I”. *Pazar Postası* 43 (3 Kasım 1957): 6.

——. “Şiirdekiler II”. *Pazar Postası* 47 (1 Aralık 1957): 6.

——. “Şiirdekiler III”. *Pazar Postası* 50 (22 Aralık 1957): 6.

——. “Şiirimizde Eski Bir Yeni”. *Forum* 69 (15 Haziran 1957): 21-22.

——. “Şölen-Meşale”. *Pazar Postası* 48 (30 Kasım 1958): 12. A. Turgut imzasıyla.

——. “Tahta At mı?”. *Pazar Postası* 42 (19 Ekim 1958): 11. A. Turgut imzasıyla.

——. “Telefonda İyi Loş Oda”. *Pazar Postası* 41 (20 Ekim 1957): 6.

——. “Tutumlar-Tartışmalar”. *Pazar Postası* 30 (27 Temmuz 1958): 11. A. Turgut imzasıyla. Dergi tanıtımı.

——. “Yanık Tarlalara”. *Dost* 32 (Haziran 1967): 2.

——. “Yaz Uykusundan Sonra”. *Forum* 115 (Ocak 1959): 21-22. “Garip”le ilgili olumsuz fikirlerin derlendiği bir yazı.

——. “Yeni Bir Dergi”. *Pazar Postası* 49 (7 Aralık 1958): 12. A. Turgut imzasıyla.

——. “Yenide Aranması Gereken”. *Pazar Postası* 10 (9 Mart 1958): 6.

——. “Yenide Aranması Gereken”. Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü.* 151-52.

——. “Yorgundum Yoktum”. *Pazar Postası* (16 Mart 1958): 6.

Uyguner Muzaffer. “Turgut Uyar’ın Yaşamı ve Şiirleri”. *Hürriyet Gösteri* 59 (Ekim 1985): 14-15.

Ünal, Hayriye. “Turgut Uyar Şiiri Üzerine”. *Atlılar* 4 (Temmuz-Ağustos 2000): 35-39.

KAYNAKÇA[93]

Adorno, Theodor ve Max Horkheimer. *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çev. Oğuz Özügül. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995.

Adorno, Theodor W. "Estetik Kuram [XII/Toplum]". Çev. Enis Batur. Enis Batur, haz.. *Modernizmin Serüveni* 263-65.

——. "Lirik Şiir ve Toplum". *Edebiyat Yazıları*. Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 115-36.

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

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

Aksoy, Fahir, haz. "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler [I]". *Yeditepe* (15-31 Ocak 1960): 8-9. Soruşturma.

——. "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler [II]". *Yeditepe* (1-15 Şubat 1960): 8, 9, 11. Soruşturma.

Aktulum, Kubilay. *Parçalılık/Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi, 2004.

Alpay, Necmiye. "Üç Düzlem". Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu.* 240-53.

[93] Burada yalnızca metinde referans gösterilen kaynakların künyelerini veriyoruz. Okuyup dolaylı olarak faydalandığımız diğer kaynakların künyeleri Ek 5'tedir.

Asiltürk, Baki. "Turgut Uyar'ın 'Göğe Bakma Durağı'nda Ses, Anlam, Uzam". *Hürriyet Gösteri* 228 (Mayıs-Haziran 2001): 22-28.

Batur, Enis, haz. *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

Baudelaire, Charles. "Mœstra ve Errabunda". *Kötülük Çiçekleri*. Çev. Sait Maden. İstanbul: Çekirdek Yayınları. 126-29.

Bek, Kemal. "Turgut Uyar'ın *Divan*'ında 'Gelenek ve Şiir'". *Şiirden Eleştiriye*. İstanbul: Donkişot Yayınları, 2003. 123-34.

Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor.* Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Bernard, Alan and Jonathan Spencer, ed. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London: Routledge, 1996.

Bezirci, Asım. *İkinci Yeni Olayı.* İstanbul: Su Yayınları, 1986.

Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination.* London: Oxford University Press, 1971.

Booth, Wayne C. "Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi". Stevick 82-100.

Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

Braudel, Ferdinand. *Uygarlıkların Grameri*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: İmge Kitabevi, 2001.

Cansever, Edip. "Turgut Uyar'ın Şiiri". Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 94-95.

Cohen, Jean. *Structure du Langage Poétique*. Paris: Flammarion, 1966.

Cöntürk, Hüseyin ve Asım Bezirci. *İki İnceleme: Turgut Uyar ve Edip Cansever*. İstanbul: a dergisi Yayınları, 1961.

Denn, Gottfried. "Modern Şiir Ne Değildir?". *Türk Dili* 113 (1961): 269-70.

Descartes, René. *Felsefenin İlkeleri*. Çev. Mesut Akın. İstanbul: Say Yayınları, 2001.

Dönmez, Süheyla. *İkinci Yeni Hareketinde Dil Problemi*. Türkiye Cumhuriyeti Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe'nin Eğitimi ve Öğretimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 1993.

Eaglaton, Terry. *Kültür Yorumları*. Çev. Özge Çelik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Eco, Umberto. "Yorum ve Tarih". *Yorum ve Aşırı Yorum.* Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 1996. 33-53.

Edgü, Ferit. "Sonsuz Eksi İki". Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 105-07.

Egri, Peter. *Literature, Painting and Music*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.

Eliot, T. S. "Hamlet ve Sorunları". *Denemeler*. Çev. Halit Çakır. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988. 69-75.

——. "Hamlet". *Denemeler.* Çev. Akşit Göktürk. İstanbul: Afa Yayınları, 1987. 52-59.

Emiroğlu, Kudret ve Suavi Aydın. *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.

Emiroğlu, Öztürk. *Türkiye'de Edebiyat Toplulukları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: The Hogart Press, 1991 (1930).

Ercan, Enver. "Tavrım, Bilinçli Şekilde Taraf Tutan Gözlemci Bir Tavırdır". Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü.* 112-16. Enver Ercan. *Şair Çünkü Onlar/Konuşmalar*. İstanbul: Kavram Yayınları, 1989. 147-52. Turgut Uyar'la söyleşi.

Erdost, Muzaffer İlhan. “Bir Şey Söylemeyen Şiir”. *İkinci Yeni Yazıları*. Ankara: Onur Yayınları, 1997. 50-53.

Fordham, Frieda. *Jung Psikolojisinin Ana Hatları.* Çev. Aslan Yalçıner. İstanbul: Say Yayınları, 2001.

Freud, Sigmund. *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çev. Haluk Barışcan. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Gasset, Ortega. “Sanatın İnsanı Dışlaması”. *Tarihsel Bunalım ve İnsan*. Haz. ve çev. Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yayınları, 1998. 146-79.

Genette, Gérard. “Five Types of Transtexuality, Among Which Hypertextuality”. *Palimpsests*. University of Nebraska Press, 1997. 1-7.

——. *Figures II*. Paris: Éditions de Seuil, 1969.

——. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü*. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

Gökçe, Yeşim. *Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet*. Ankara: Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 2004. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.

Habermas, Jürgen. “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”. Çev. Gülengül Naliş. *Postmodernizm.* Haz. Necmi Zekâ. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990. 31-44.

Halman, Talât Sait. [*Tütünler Islak*’la ilgili başlıksız kitap tanıtım yazısı]. *Books Abroad* 38 (1964): 93-94.

Heidegger, Martin. *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. Çev. Doğan Özlem. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.

Hobsbawm, Eric. *Devrim Çağı.* Çev. Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi, 1998.

Hünler, Hakkı. "Giriş: Zamanlara İlişkin Tehlikeli Bir Bakış". *Estetik'in Kısa Tarihi*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998. 15-42.

İlhan, Attilâ. "Anlamsızlar Sirki ya da Şiirimizi Götürenler". *İkinci Yeni Savaşı*. 41-46.

——. "Önsöz Yerine". *İkinci Yeni Savaşı*. 5-10.

——. "Şairler Ayakta Ölür". Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 100-01.

——. *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: Yazko, 1983.

İnce, Özdemir. "Çağdaş Lirik Şiir Üzerine". *Şiir ve Gerçeklik*. İstanbul: Broy Yayınları, 1985. 198-206.

——. "Turgut Uyar Aynanın Arkasındadır". *Tabula Rasa*. İstanbul: Can Yayınları, 1992.

Jakobson, Roman. "Egemen Öğe". *Sekiz Yazı*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1990. 76-84.

——. "La Dominante". *Huit Questions de Poétique.* Paris: Éditions du Seuil, 1977. 77-85.

——. "Qu'est-ce que la Poésie?". *Huit Questions de Poétique.* Paris: Éditions du Seuil, 1977. 31-49.

Jameson, Fredric. "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı". Çev. Deniz Erksan. *Postmodernizm.* Haz. Necmi Zekâ. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990. 59-116.

Jeanniere, Abel. "Modernite Nedir?". Küçük 95-107.

Kaplan, Mehmet. "Göğe Bakma Durağı". *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997. 309-23.

Karaca, Alâattin. *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları, 2005.

Kernberg, Otto. *Aşk Ilişkileri.* Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Kitabı Mukaddes. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şti., 2003.

Kudret, Cevdet. *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1980.

Kutsal Kitap. Bkz. *Kitabı Mukaddes.*

Kur'an-ı Kerim Meali. Çev. Yaşar Nuri Öztürk. İstanbul: Hürriyet, 1994.

Küçük, Mehmet. *Modernite Versus Postmodernite*. Ankara: Vadi Yayınları, 2000.

Lash, Scott. "Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi". Küçük 133-65.

Lyotard, Jean-François. "Postmoderne Dönüş". Çev. Berran Ertan. Enis Batur. *Modernizmin Serüveni* 20-21.

Marcuse, Herbert. *Tek Boyutlu İnsan*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları, 1986.

McFarlane, James. "Modernizm ve Zihin". Çev. Güzin Özkan. Enis Batur. *Modernizmin Serüveni*. 211-23.

Mendilow, A. A. "Romanda Şimdiki Zaman". Stevick 218-38.

Menemencioğlu, Nermin. "Modern Turkish Poetry: 1850-1975". *The Penguin Book of Turkish Verse*. Ed. Nermin Menemencioğlu. New York: Penguin Books, 1978. 47-57.

——. "Turgut Uyar'ın Şiiri I". *Yeni Edebiyat* 6 (Nisan 1970): 7-8.

——. "Turgut Uyar'ın Şiiri II". *Yeni Edebiyat* 8 (Haziran 1970): 7-8.

——. "Turgut Uyar'ın Şiiri". Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 50-59.

Muallim Naci. *Istılahat-ı Edebiyye*. Haz. Alemdar Yalçın ve Abdülkadir Hayber. Ankara: Akabe Yay., ?

Mukarovskiy, J. "Şiirsel Adlandırma ve Dilin Estetik İşlevi". Çev. Yavuz Çekirge. *Yazko Çeviri* 6 (Mayıs-Haziran 1982): 148-52.

——. "Standart Language and Poetic Language". *Linguistics and Literary Style*. Ed. D. C. Freeman. New York: Rirehart and Winston Inc., 1970.

Muller, Joseph-Emile. *Modern Sanat*. Çev. Mehmet Toprak. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.

Murray, David. "Poetry and Theory". *Literary Theory and Poetry: Extending the Canon.* Ed. David Murray. London: B. T. Batsford Ltd., 1989. ?.

Nietzsche, Friedrich. *Ahlâkın Soykütüğü Üzerine.* Çev. Ahmet İnam. İstanbul: Yorum Yayınları, 2001.

——. *Tragedyanın Doğuşu*. Çev. İ. Z. Eyüboğlu. Say Yayınları. 17-22.

Oktay, Ahmet. "Zamanla Göz Göze: 'Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir'in Arka Fonu". *Şairin Kanı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 208-27. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 121-44.

——. *Metropol ve İmgelem.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

Olgun, Tahir. *Nazm ve Eşkal-i Nazm*. Dersaadet: Mahmutbey Matbaası, 1329.

Özer, Nilay. *Turgut Uyar'ın Divan'ında Bir Araç Olarak Biçim*. Yayımlanmamış Yükseklisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 2005.

Özmen, Kemal. "Bir Senfonik Şiir: Turgut Uyar'ın 'Ölü Yıkayıcılar'ı". Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 40-49.

Preminger, Alex. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton UP, 1993.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Bkz. Preminger.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Schwarz, Daniel R. *Reconfiguring Modernism.* New York: St. Martin's Press, 1997.

Spender, Stephen. "Moderns and Contemporaries". *The Struggle of Modern*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965. 71-78.

Stevick, Philip. *Roman Teorisi*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.

Şenderin, Zübeyde. "Turgut Uyar'ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma". Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2004. Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Tahirü'l Mevlevi. Bkz. Olgun.

Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi. 2 cilt. İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2003.

TDK Türkçe Sözlük. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1992.

Tindall, William York. "Sembol: Dilsiz Konuşma". Stevick 280- 98.

Todorov, Tzvetan. "Synecdoques". *Sémantique de la Poésie*. Tzvetan Todorov etc. Paris: Éditions de Seuil, 1979. 7-26.

Toklu, Osman. *Dilbilime Giriş*. Ankara: Akçağ, 2003. Kıran, Zeynel. *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin Yay., 2001.

Tomaşevski, Boris. "Tema Örgüsü". Tzvetan Todorov, der. *Yazın Kuramı*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 247-87.

Toprak, Mehmet. "Önsöz". Joseph-Emile Muller. *Modern Sanat.* 5-51.

Touraine, Alain. *Modernliğin Eleştirisi.* Çev. Hülya Tufan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

Tura, Saffet Murat. “Haz İlkesinin Ötesi ve Oidipus Kompleksi”. Freud. *Haz İlkesinin Ötesinde-Ben ve İd* içinde. 7-17.

Uçarol, Tuncer. “ ‘Kayayı Delen İncir’e Ağustos Eleştirisi”. *Varlık* 1043 (Ağustos 1994): 18.

——. “Turgut Uyar’ın ‘Büyük Saat’i”. Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü.* 72-85. *Varlık* 53:937 (Ekim 1985): 10-14.

——. “Turgut Uyar’ın Şiiri ve Geçirdiği Evreler”. *Hürriyet Gösteri* 93 (Ağustos 1988): 5-9.

Urgan, Minâ. *D. H. Lawrence*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Uyar, Tomris ve Seyyit Nezir, haz. *Sonsuz ve Öbürü*. İstanbul: Broy Yayınları, 1985.

Uyar, Tomris, haz. *Şiirde Dün Yok mu: Turgut Uyar Üzerine*. İstanbul: Can Yayınları, 1999.

——. “Şiirde Şaireneye Hep Karşı Oldum”. *Hürriyet Gösteri* 5 (Nisan 1981): 6-8. Turgut Uyar’la söyleşi.

Uyar, Turgut. “Açık-Kapalı Şiir”. *Şairler Yaprağı* 19 (Ocak 1956): 3-4.

——. “Anlamak mı?”. *Pazar Postası* 15 (13 Nisan 1958): 6

——. “Anlaşılmak Zorunluluğu”. *Pazar Postası* 8 (17 Şubat 1957): 6, 11. A. Turgut imzasıyla.

——. “Çağını Yitirmek”. *Pazar Postası* (23 Mart 1958): 6,11.

——. “Çıkmazın Güzelliği”. Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü.* 153-54.

——. “Dikiş Payı”. *Pazar Postası* 37 (22 Eylül 1957): 6, 11.

——. “Efendimiz Acemilik”. Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü.* 154-58.

——. “Her Çağda Yenilenen”. *Pazar Postası* (13 Ekim 1957). Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü.* 149-51.

——. “İlkin Cesaret”. *Forum* 88 (Kasım 1957):22. Şiirde yenilikle ilgili bir yazı.

——. “İlkin Cesaret”. Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü.* 142-44.

——. “Ozanın İşi”. *Pazar Postası* (26 Ocak 1958): 6,11.

——. “Şiir Günlüğü”. Tomris Uyar. *Sonsuz ve Öbürü.* 129-40.

——. “Tel Cambazının Telden Düşerken Söylediği Şiirdir”. *Kitap/Haber* 16 (Nisan-Mayıs 2003): 17.

——. “Turgut Uyar’la Konuşma”. *Dost* 9 (Temmuz 1965): 9-10.

——. “Turgut Uyar’la Konuştum”. *A Dergisi* 8 (Aralık 1956): 2-7.

——. “Yeditepe’de”. *Pazar Postası* 38 (21 Eylül 1958): 11. A. Turgut imzasıyla.

——. “Yeni Bir Dergi, Köprü”. *Pazar Postası* 33 (17 Ağustos 1958): 11. A. Turgut imzasıyla.

——. *Arz-ı Hal ve Sonrası*. İstanbul: Can Yayınları, 1999.

——. *Bir Şiirden.* İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık, 1999.

——. *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

——. *Doksanbirinci Gün*. Devlet Tiyatrosu Arşivi.

——. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (*Dünyanın En Güzel Arabistanı- Tütünler Islak-Divan*). İstanbul: Can Yayınları, 1994.

——. *Kayayı Delen İncir* (*Kayayı Delen İncir- Dün Yok mu*). İstanbul: Can Yayınları, 1999.

——. *Sonsuz ve Öbürü*. İstanbul: Broy Yayınları, 1985.

——. *Toplandılar* (*Toplandılar- Her Pazartesi*). İstanbul: Can Yayınları, 1999.

Uyguner Muzaffer. “Gerçek-Üstü Bir Kitap: Dünyanın En Güzel Arabistanı”. *Yeditepe* 10:7 (01.07.1959-15.07.1959): 4-5.

Watt, Ian ve Roland Barthes. *Roman ve Gerçeklik Etkisi*. Çev. Mehmet Sert. İstanbul: Donkişot Yay., 2002.

Yıldızoğlu, Ergin. “Pablo, Samuel ve Turgut”. Tomris Uyar. *Şiirde Dün Yok mu*. 190-203.

Ziyalan, Nihat. “Turgut Uyar’la Bir Konuşma”. *Dost* 11 (Eylül 1965). 8-11.

ÖZGEÇMİŞ

Fırat Caner, 1976 yılında Bursa'da doğdu. Orta öğrenimini Ankara Özel Arı Lisesi'nde tamamladı. 1999 yılında Gazi Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Endüstri Mühendisliği Bölümü'nden mezun oldu. 1999 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans programına katıldı; 2002 yılında "Bir İdeoloji Olarak Murathan Mungan Şiiri" başlıklı yüksek lisans tezi ile bu programı tamamladı. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde doktora programına katıldı.