

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**TURGUT UYAR'IN ŞİİRLERİNİN YAPI VE TEMA**  
**BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**PROF. DR. RAMAZAN KORKMAZ**

**HAZIRLAYAN**  
**FARİZ YILDIRIM**

**ELAZIĞ 2007**

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**TURGUT UYAR'IN ŞİİRLERİNİN YAPI VE TEMA**  
**BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**PROF. DR. RAMAZAN KORKMAZ**

**HAZIRLAYAN**  
**FARİZ YILDIRIM**

Bu tez / / tarihinde aşığıdaki jüri tarafından oy birliğı/ oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

**Danışman**

**Üye**

**Üye**

**Bu tezin kabulü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun ...../ ..... /  
..... tarih ve ..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.**

**Özet**  
**Yüksek Lisans Tezi**

**Turgut Uyar'ın Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi**

**Fariz YILDIRIM**

**Fırat Üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**2007; Sayfa: XIII+ 280**

Turgut Uyar, yaşam çıkışlı bir şiir yazma gayreti içinde olmuş, yaşamda olup bitenleri başarılı bir şekilde şiirin estetik ortamına çıkarmayı/ aktarmayı başarmıştır. Uygarlığın/ modernitenin geldiği en son hâli, insanın iç ve dış uyumunun bozulmasında ve doğayla olan irtibatının koparılmasında yegâne etken olarak görür. Bu nedenle şiirinde, mutluluktan çok mutsuzluk getirdiğini iddia ettiği bilim ve teknoloji birikimlerinin protestosu çok yaygındır. Buna mukabil tabiat içinde, moderniteden uzak, neredeyse ilkel bir insan ve toplum düşü kurar. Aslında bunu hayalden çok şairin insanlığa bir önerisi/ kurtuluş reçetesi olarak değerlendirmek gerekir. İnsanın kendine ve nesline acımasızlığı karşısında tedirgindir, ümitsizlikten kaynaklanan bir bunalım duygusu yaşar. İnsan davranışlarına ve çağına sinmiş anlamsızlık ve saçma duygularını, belli bir dönem şiirine anlamsızlık penceresini açarak daha etkili anlatmayı başarır.

Uyar, şiirinin biçimini de söylediği şeye göre ayarlamıştır. Yaşam içerisinde her şeyin bölünmüşlüğü/ dağınıklığı gibi şiirin şekli de belirsiz/ karmaşık olmalıdır. Bu nedenle serbest şiir onun asıl tarzını yansıtır. Bu durumda yazdıklarının şiirsellik özelliklerini, başta kelime ve ibare yinelemelerine başvurmak suretiyle ritim ve ahenkle arttırmaya çalışır.

**Anahtar sözcükler:** Turgut Uyar, İkinci Yeni, şiir, insan, yaşam, kent, yabancılaşma.

## **Abstract**

### **Master Thesis**

#### **Examining Turgut Uyar's Poems in the aspects of Structure and Thema**

**Fariz YILDIRIM**

**University of Firat**

**The Institute of Social Sciences**

**Department of Turkish Language and Literature**

**2007; Page: XIII+ 280**

Turgut Uyar had been in an attempt to write life based poems and achieved to transmit the happenings in the real life to the esthetical environment of poems. He viewed the last case that the civilization/ modernity had come as the unique factor that caused distortion of human's internal and external harmony and human's isolation from nature. Therefore, in his poems, there is a great deal of protests for science and technology that he claimed it to bring about sadness rather than happiness. However, he dreamed almost a primitive human and society in nature and far from modernity. Actually, this view should be evaluated as a prescription of salvation rather than a fantasy. He was discontented from human's mercilessness towards self and generation; he was in depression stemming from hopelessness. He thrived to express more effectively the sensations of meaninglessness and absurd through opening Windows of meaninglessness to a poetic period.

He adjusted the form of his poems to what he said. According to him, poems should be ambiguous/ complex as everything in life is divided/ mess. So the free poem reflects his genuine style. In this case, he attempted to expand the poetic features of his writings by rhythm and harmony through repeating words and phrases.

**Key words:** Turgut Uyar, İkinci Yeni, poetry, human, life, city, alienation.

## İÇİNDEKİLER

|                  |      |
|------------------|------|
| ÖN SÖZ.....      | VI   |
| KISALTMALAR..... | IX   |
| TABLolar.....    | XIII |

### 1. BÖLÜM: TURGUT UYAR'IN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| 1. Turgut Uyar'ın Hayatı..... | 1 |
| 2. Edebî Kişiliği.....        | 4 |
| 3. Eserleri.....              | 7 |

### 2. BÖLÜM: ŞİİRLERİNİN TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

|  |    |
|--|----|
| 1. Yaşam.....                          | 9  |
| 1. 1. Şiirine Kaynak Olarak Yaşam..... | 9  |
| 1. 2. Şiirine Yansıyan Yaşam.....      | 11 |
| 2. Tabiat ve Kent Örgüsü.....          | 21 |
| 3. Uyumsuzluk ve Yabancılaşma.....     | 34 |
| 4. Sıkıntı, Endişe ve Bunalım.....     | 40 |
| 5. Umut-Umitsuzluk Paradoksu.....      | 47 |
| 6. Kaçış ve Sığınma.....               | 53 |
| 7. Karşı Koyma/ Direnme.....           | 65 |
| 8. Aşk, Kadın ve Cinsellik.....        | 73 |
| 8. 1. Aşk.....                         | 76 |
| 8. 2. Kadın ve Cinsellik.....          | 80 |
| 8. 2. 1. Cinsellik ve Sığınma.....     | 86 |
| 8. 2. 2. Cinsellik ve Çatışma.....     | 86 |
| 8. 2. 3. Erotizm.....                  | 88 |
| 9. Dönem/ Güncel ve Toplum.....        | 91 |

|   |     |
|---|-----|
| 10. Ölüm.....                               | 104 |
| 11. Yalnızlık.....                          | 113 |
| 12. Din, Düşünce ve Felsefe.....            | 117 |
| 12.1. Din.....                              | 117 |
| 12. 2. Düşünce ve Felsefe.....              | 122 |
| 13. Zaman ve Mekân Algılaması.....          | 129 |
| 13. 1. Mekân Algılaması.....                | 129 |
| 13. 2. Zaman Algılaması.....                | 136 |
| 14. Kişi Kadrosu, Sorun ve Serüvenleri..... | 138 |
| 14. 1. Kişi Kadrosu ve Sorunları.....       | 138 |
| 14. 2. Kişilerin Serüvenleri.....           | 141 |
| 15. Vatan/ Millet Sevgisi.....              | 143 |
| 16. Mevsimler.....                          | 145 |

### **3. BÖLÜM: ŞİİRLERİNİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

|   |     |
|---|-----|
| 1. Nazım Birimi ve Şekli.....                     | 148 |
| 1. 1. Halk Edebiyatı Nazım Şekilleri.....         | 150 |
| 1. 2. Divan Edebiyatı Nazım Şekilleri.....        | 153 |
| 1. 3. Yeni Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri.....    | 158 |
| 1. 3. 1. Sone.....                                | 158 |
| 1. 3. 2. Serbest Düzenli Şekiller.....            | 159 |
| 1. 3. 2. 1. Eşit ve Karışık Düzenli Şekiller..... | 159 |
| 1. 3. 2. 2. Serbest Nazım.....                    | 161 |
| 1. 4. Düzyazı Şiir.....                           | 164 |
| 1. 5. Diğer Şekil Özellikleri .....               | 166 |
| 1. 5. 1. Altbaşlık.....                           | 166 |
| 1. 5. 2. İthaf.....                               | 168 |

|   |     |
|---|-----|
| 1. 5. 3. Şiir İçinde Şiir.....          | 169 |
| 1. 6. Uzun ve Kısa Boyutlu Şiirler..... | 169 |
| 2. Vezin, Kafiye ve Redif.....          | 172 |
| 2. 1. Vezin.....                        | 172 |
| 2. 2. Kafiye ve Redif.....              | 173 |

#### 4. BÖLÜM: ŞİİRLERİNİN DİL VE ÜSLÛP BAKIMINDAN İNCELENMESİ

|   |     |
|---|-----|
| 1. Dil.....                                 | 176 |
| 1. 1. Sözcük Serveti.....                   | 176 |
| 1. 1. 1. Ağız Hususiyetleri.....            | 177 |
| 1. 1. 2. Öz Türkçeci Yaklaşım.....          | 178 |
| 1. 1. 3. Osmanlıca Sözcük Kullanımı.....    | 179 |
| 1. 1. 4. Batı Kökenli Sözcük Kullanımı..... | 181 |
| 1. 2. Cümle Hususiyeti.....                 | 182 |
| 1. 3. Şiirlerindeki Değişmeler.....         | 185 |
| 2. Üslûp.....                               | 186 |
| 2. 1. Nesir Dili.....                       | 186 |
| 2. 1. 1. Tahkiye.....                       | 186 |
| 2. 1. 2. Betimleme/ Tasvir.....             | 194 |
| 2. 1. 3. Dipnot ve Arasöz.....              | 195 |
| 2. 1. 4. Kutsal Kitap Üslûbu.....           | 199 |
| 2. 1. 5. Diğer Özellikler.....              | 201 |
| 2. 2. Günlük Konuşma Dili ve Deyim.....     | 202 |
| 2. 2. 1. Günlük Konuşma Dili.....           | 202 |
| 2. 2. 2. Halk Söyleyişi ve Deyim.....       | 204 |
| 2. 3. Otomatizm ve Anlam.....               | 207 |
| 2. 4. İstifleme/ Çoğaltma Tekniği.....      | 213 |

|   |     |
|---|-----|
| 2. 5. İroni, Alay ve Mizah.....                         | 217 |
| 2. 6. Edebî Sanatlar.....                               | 223 |
| 2. 7. Gönderme ve Metinlerarası İlişki.....             | 226 |
| 2. 7. 1. Gönderme.....                                  | 226 |
| 2. 7. 2. Metinlerarası İlişki.....                      | 228 |
| 2. 8. Sembol ve İmge Dünyası.....                       | 232 |
| 2. 8. 1. Sembol.....                                    | 232 |
| 2. 8. 1. 1. Kişisel Semboller.....                      | 232 |
| 2. 8. 1. 2. Geleneksel Semboller.....                   | 237 |
| 2. 8. 2. İmge.....                                      | 239 |
| 2. 9. İsim ve Sıfat Tamlaması.....                      | 244 |
| 2. 10. Yinelemeler.....                                 | 247 |
| 2. 10. 1. Ses Yinelemeleri/ Aliterasyon ve Asonans..... | 247 |
| 2. 10. 2. Kelime ve İbare Yinelemeleri.....             | 248 |
| 2. 10. 2. 1. Önyineleme.....                            | 248 |
| 2. 10. 2. 2. Ardyineleme.....                           | 249 |
| 2. 10. 2. 3. Bağlaç ve Ünlem Yinelemesi.....            | 250 |
| 2. 10. 2. 4. Blok Yineleme.....                         | 252 |
| 2. 10. 2. 5. Diğer Yinelemeler.....                     | 253 |
| 2. 11. Sapmalar.....                                    | 255 |
| 2. 11. 1. Yazınsal Sapmalar.....                        | 256 |
| 2. 11. 2. Sözcüksel Sapmalar.....                       | 257 |
| 2. 11. 3. Sesbilimsel Sapmalar.....                     | 259 |
| 2. 11. 4. Tarihsel Dönem Sapmaları.....                 | 260 |
| 2. 11. 5. Sözdizimsel Sapmalar.....                     | 261 |
| 2. 11. 6. Noktalama ve Sapmaları.....                   | 263 |

|                |     |
|----------------|-----|
| SONUÇ.....     | 265 |
| KAYNAKLAR..... | 270 |
| ÖZGEÇMİŞ.....  | 280 |

## ÖN SÖZ

Turgut Uyar, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden biri olmakla beraber, şiiri tamamıyla bu hareketin karakteristik özellikleriyle açıklanabilecek durumda değildir. Poetik serüveni İkinci Yeni öncesinde başlayan şairin, bu şiir hareketiyle kendini bulmaya başladığı açıktır. Fakat zaman içerisinde İkinci Yeni'nin, özellikle de aykırı sanat kriterlerini yakaladığı özgün söyleyişi içerisinde eritmeyi başarabilmesi, bu şiir hareketiyle irtibatlı şairlere yöneltilen anlamsızlık suçlamasını, en azından kendi şiiri için haksız çıkarmasına olanak verir. Bu durum, şiirlerini tematik yönden incelemeye çalışan bizi fazlasıyla memnun etmiştir.

Bu çalışmanın asıl amacı, Turgut Uyar'ın şiirinin yapı ve tema yönünden incelenmesidir. Hayatı ve sanatı ile ilgili birçok veri, daha önce Zübeyde Şenderin'in Uyar'la ilgili tezinde aktarıldığı için, tekrara düşmemek adına bu çalışmanın Birinci Bölüm'ünde söz konusu başlıkların içeriği kısa tutulmuştur. Bu bölümde, Erhan Altan'ın şairin ikinci eşi Tomris Uyar'la yaptığı uzun konuşmadan faydalanılarak hayatı ile ilgili bazı yeni bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca edebî kişiliği ile ilgili bazı çıkarımlar yapılmış ve şairin etkilendiği kimi şairlerin isimlerine yer verilmiştir.

İkinci Bölüm'de, şiirinin tema bakımından bir incelemesi yapılmış ve sebep-sonuç ilişkileriyle uzayan geniş bir konu tasnifi ortaya çıkarılmıştır. Bu bölümde bazı alıntılar birden fazla temayla ilgili olduğu için ilgili temalarda aynı şiir alıntılarının tekrar edilmesi, çalışmada tekdüzelik oluşturma adına önemli bir sorun teşkil etmiş ve bu tür tekrarlar, mümkün olduğu kadar azaltılarak sorun giderilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü Bölüm’de, şiirlerin yapı incelemesine girişilerek, ön plana çıkan şekil özellikleri belirlenmiştir. Bu bölümde istatistik tablolarıyla, veri aktarımının daha somut ve kısa şekilde gerçekleştirilmesine gayret edilmiştir.

Dördüncü Bölüm, dil ve üslûp incelemesini içerir. Bu bölümde de sık olarak istatistik tablolarıyla konunun kısa ve öz anlatımı sağlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın son kısmı ise, sonuç ve kaynaklara ayrılmıştır.

Bu çalışmada, şairin YKY tarafından yayınlanan şiirlerinin toplu basımı(Şubat 2004) referans alınmıştır. Toplu basımda şairin kitaplarına girmemiş, Tomris Uyar ve Seyyit Nezir’in hazırladığı Sonsuz ve Öbürü adlı kitapta yayınlanan son şiirleriyle birlikte, dergilerde kalmış bazı şiirlerine de yer verilmiştir. Değerlendirme yapılırken bu şiirler de göz önünde bulundurulmuştur.

Çalışmada şiirlere atıfta bulunulurken altbaşlıklar dikkate alınmamış, şiirlerin genel adları tercih edilmiştir. Sözelimi “tekvin, göç, levililer, sayılar, tesniye” şeklinde beş alt başlığı olan “Ahd-i Atik” şiirinin herhangi bir alt başlığından alıntı yapıldığı zaman alt başlığın adı değil, şiirin genel adı verilir.

Üç dizeye kadar olan kısa şiir alıntıları, genellikle metin içerisinde gösterilmiştir. Bu alıntılarda, bazen alıntıdan önce şiir adı ve sayfa numarası verildiği için alıntıdan sonra şiir adı ve sayfa numarası tekrar edilmemiştir. Buna mukabil metin dışına çıkarılan alıntılarının tamamına şiir adı ve sayfa numarası eklenmiştir. Öte yandan kısa ve fazla sayıda alıntı yapıldığı durumlarda, sayfa numarasıyla yetinilmiştir.

Alıntılarda dize aralarında geçen sıralı noktalar en az iki dize atlandığını, parantez içerisinde verilen sıralı noktalar ise, tek bir dize atlandığını gösterir.

Uyar, şiirde ve şairde kusursuzluğa karşı çıkar, ikisinde de hatayı olumlu karşılar. Biz bu çalışmada, böyle düşünen bir şairin şiirini, yapı ve tema yönünden incelerken hata yapmamak için elimizden geleni yaptık. Buna rağmen ortaya çıkan yanlışlarımızın, Turgut Uyar’ın şiir ve şaire gösterdiği hoşgörü benzeri bir karşılık bulmasını ümit ederiz.

## VIII

Bu çalışmada değerli görüşlerinden faydalandığım danışmanım Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'a, Yrd. Doç. Dr. Tarık zcan'a, Dr. Mehmet Ulucan'a ve çok değerli vakitlerini sayısız yanlışlarımı düzeltmeye harcayan Dr. Ülkü Eliuz'a teşekkürü bir görev kabul ediyorum.

1 Ağustos 2007

Elazığ

Fariz YILDIRIM

## KISALTMALAR

- a.p.ç.: altı parmaklı çocuk'a
- A.S.B.Ç.: Atları Seven Bir Çocuk
- A.Y.M.K.A.S.M.: Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği  
Mezmunur
- A.Y.Y.K.T.T.K.S.M.: Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak  
Kurduğunda Söylediği Mezmunur
- B.A.E.V.G.: Bir Aşkın En Verimsiz Günlerinde
- B.A.S.Ö.Ü.G.: Bir Anglo-Sakson Ölçüsü Üzerine Güzelleme
- B.A.V.O.K.Ö.A.: Bir Amcanın Ve Onun Karısının Ölümüne Ağıt
- B.B.D.: Bahar Başlangıcında Düşünceler
- B.B.K.H.: Bilirim Bir Kışa Hazırlanmayı
- b.b.s.f.: bomboş bir sayfaya fahiye
- B.G.B.Y.: Bir Gün, Bir Yerde
- B.G.S.S.: Bir Gün Sabah Sabah
- b.g.h.: büyüüp giden hüzn'e
- B.G.Ö.D.: Bir Garip Ölmüş Diyeler
- B.İ.A.Ü.S.: Bir İntihar Akşamı Üstüne Söylenti
- B.K.M.İ.İ.: (Bir Kantar Memuru İçin) İncil
- B.Ö.İ.R.: Birçok Ölüm İçin Rastlantı
- B.S.G.T.: Bir Sessiz Gecedeki Turnam
- B.Y.E.S.A.A.Ö.: Bir Yılın En Soğuk Akşamında Aşk Övgüsü
- C: Cilt
- Çev: Çeviren
- Ç.Y.M.: Çağdaş Yeri Mızrağın
- D.E.G.A.: Dünyanın En Güzel Arabistanı
- D.G.D.M.B.İ.Ü.: Denize Gidip Dönen Mavilerin Bire İndirgenen Üçlüğü

D.S.M.G.: Durmuş Süt Mavi Gecesine

E.B.B.E.: Eski Bahçenin Bir Evi

E.K.B.: Eski Kırık Bardaklar

G.A.D.: Garip Anadolunun Dağları

G.G.Z.: Gelmiş Gelecek Zaman

G.K.O.E.: Güneşi Kötü O Evler

G.M.K.P.: Gazi Mustafa Kemal Paşa

G.P.A.: Gazi Paşaya Ağıt

Haz.: Hazırlayan

H.G.K.: Hızla Gelişecek Kalbimiz

H.H.H.: Hacer Hanım'ın Hamamı

H.İ.A.B.U.(Y.)A.B.G.: Her İki Adımda Bir Uygunsuzluğunu(Yalnızlığını) Algılayan

Birisine Gazel

I.T.S.: Islaktı Tütünlerle Sülünler

i.b.s.: iyimser bir sonuç'a

İ.D.K.A.Y.Ş.A.Y.S.M.: İki Dalga Katı Arasında Yapacağımı Şaşırın Akçaburgazlı

Yekta'nın Söylediği Mezmurdur

İ.H.Y.Y.: İşte Herkes Yüz Yüze

K.B.K.: Kurtarmak Bütün Kaygıları

K.Ç.D.: Karşılıklı Çekilmişti Duvarlar

K.Ç.M.: Kim Çağırıyor Maviyi

K.D.İ.: Kayayı Delen İncir

k.e.b.s.: kıyıdaki elma'ya bir ses

K.İ.B.Y.: Kalmak İçin Bir Yazı

K.K.D.: Kantar Köprü Destanı

K.K.G.: Kantar Köprü'nün Gecesi

K.K.S.: Kasaba Küçük Sonbaharda

- K.K.S.: Kıştan Kalan Soğukluk
- K.K.Y.: Kantar Köprü'nün Yalnızlığı
- K.M.İ.U.B.: Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon
- K.V.G.D.: Kadere Ve Gönlüme Dair
- K.Y.B.: Kuşun Yeri Beklemek
- K.Y.Y.: Kaçak Yaşama Yergisi
- M.A.İ.B.K.: Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma
- M.S.V.: Meymenet Sokağı'na Vardım
- N.S.B.Ö.: Nedir Sonsuzdan Bir Önce
- O.K.Y.K.R.: O Köy Kendi Rüyasındadır
- O.Z.A.B.: O Zaman Av Bitti
- Ö.B.O.: Öteyi Beriyi Omuzluyorum
- Ö.D.K.2: Ölüme Dair Konuşmalar 2
- Ö.Y.H.Ç.: Ölümlü Yaşamaya Hergünkü Çağrı
- s.: Sayfa
- S: Sayı
- s.n.s.h.: salihat-ı nisvandan saffet hanımefendi'ye
- ş.b.h.: şurdan buradan hazırlanma'ya
- Ş.B.Ü.G.: Şimdi Bir Rüzgar Geçer
- T.B.A.D.P: Turnam Bir Ay Doğar Pasın'dan
- T.B.G.B.: Turnam, Bir Gün Bırakmayacağım
- T.C.K.B.S.Ş.: Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir
- T.C.T.Ü.D.A.Ş.: Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir
- T.Ç.H.: Toprak Çömlek Hikâyesi
- T.İ.L.O.: Telefonda İyi Loş Oda
- t.u.i.b.ş.k.ç.: tomris uyar için bir şiir kurma çalışması
- V.S.N.70: Vaiz Sokağı Numara 70

Yay.: Yayınları

Y.B.K.: Yeşil Badanada Kurtulmak

Y.O.E.: Yavaşça Oluyor Ellerime

Y.O.S.B.H.G.: Yaralı Olduğunu Sanan Birisinin Hüznüne Gazel

## TABLOLAR

|   | Sayfa No |
|---|----------|
| Tablo: 1- Şiirlerinde Geçen Yer Adları                    | 130      |
| Tablo: 2- Şiirlerinde Geçen Kişi Adları                   | 139      |
| Tablo: 3- Bentlerin Dize Dağılımı                         | 149      |
| Tablo: 4- Nazım Şekilleri                                 | 150      |
| Tablo: 5- Eşit ve Karışık Düzenli Nazım Şekilleri         | 160      |
| Tablo: 6- Dizelerin Sözcük Sayıları                       | 162      |
| Tablo: 7- Altbaşlıklı Şiirler                             | 167      |
| Tablo: 8- İthafı Şiirler                                  | 168      |
| Tablo: 9- Bazı Uzun Şiirlerin Dize Sayısı                 | 170      |
| Tablo: 10- Bazı Kısa Şiirlerin Dize Sayısı                | 171      |
| Tablo: 11- Hece Vezniyle Yazılan Şiirler                  | 172      |
| Tablo: 12- Sözcük Türü                                    | 176      |
| Tablo: 13- Eski Türkçe Kelime Kullanımı                   | 179      |
| Tablo: 14- Osmanlıca(Arapça-Farsça) Kelime Kullanımı      | 180      |
| Tablo: 15- Batı Kökenli Sözcük Kullanımı                  | 181      |
| Tablo: 16- Cümle Türü                                     | 185      |
| Tablo: 17- Noktalama İşaretlerinin Kullanılmadığı Şiirler | 263      |

## 1. BÖLÜM: TURGUT UYAR'IN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

### 1. Turgut Uyar'ın Hayatı

Tam adı Ahmet Turgut Uyar olan şair, 4 Ağustos 1927 yılında, Ankara'da dünyaya gelir. Annesi Fatma Hanım, babası ise Osmanlı döneminde kolağası rütbesine kadar çıkmış bir harita subayı olan Hayri Bey'dir. Tomris Uyar, Hayri Bey'in Giritli olduğunu söyler\*. Turgut Uyar, altı çocuklu bu ailenin beşinci çocuğudur.

Hayri Bey işgaller döneminde, Milli Mücadele ordusu içinde yer almadığı için, cumhuriyetten sonra orduya dönmesine rağmen terfi alamaz ve hep binbaşı rütbesinde kalır. Ayrıca görevi nedeniyle yılın büyük zamanını ailesinden uzakta geçirmekte, Turgut Uyar bundan çok etkilenmekte ve sürekli babasını özlemektedir(Altan 2005: 165). Tomris Uyar, şairin annesini ise; akıllı, girişken, güzel ve şuh bir kadın olarak tarif eder.

Uyar ailesi, baba Hayri Bey'in 1931'de orduda emekliye ayrılmasından sonra Ankara'dan İstanbul'a taşınır. Çalışkan bir yapıda olan Hayri Bey, emeklilik döneminin bu ilk yıllarında da çalışmaktan geri durmaz. Bir ara "arabacılar kâhyası" olarak çalışır. Şair, babasının bu gayretli ve çalışkan kişiliğine dikkat çekerek "*Ölümünden on-on beş gün öncesine kadar çalıştı.*"(Uyar 1985: 123) der.

Ankara'daki yılları pek hatırlamayan şairin çocukluk dönemi anımsamaları, İstanbul dönemine denk gelir. İstanbul'da Mola Aşki Mahallesi, Altay ve Edirnekapı semtlerinde kalırlar. Bu yıllarla ilgili konuşurken Edirnekapı semtinde oturdukları Vaiz Sokağı, ayrıntısıyla hatırlar. "*Kapıdan girince, ilk sokak kale boyu, onun bir altı Vaiz Sokağı. Kiliseyle başlardı Vaiz Sokağı. Kömürcü Eda Hanımın dükkaniyle biterdi. Çevrenin parke döşeli tek sokağı. Kariye Camii'ne giden tek yoldu çünkü. O zaman 'seyyah' olan turistler gelirdi Kariye Camii'ne mozayikleri için.*"(Uyar 1985: 119).

---

\* Turgut Uyar'ın hayatıyla ilgili bilgiler için, ağırlıklı olarak Erhan Altan'ın şairin ikinci eşi Tomris Uyar'la yaptığı geniş röportaj, şairin kendi açıklamaları ve Zübeyde Şenderin'in tezinden faydalanılmıştır.

Vaiz Sokağı'nda oturdukları evin adresi, kapı numarasına kadar hatırladadır. Daha sonra yazacağı bir şiirin adı tam olarak bunu verir: "*Vaiz Sokağı Numara 70*".

Uyar, hassas bir kişilik yapısına sahiptir. Çocukluk döneminden itibaren etkisini göstermeye başlayan bu aşırı alıngan yapının tesiri altında kalır: "*Hüzünlü bir çocuktum. Nedense hep ağlamaya hazır. Ağabeyim bana sataştıkça annem 'Yapma oğlum' derdi ona 'o içli bir çocuk'*"(Uyar 1985: 124). Şair, Necip Celâl Antel'in tangolarının, bu dönemde kendisinde garip bir duygululuk uyandırdığını söyler. İlk şiirini de bu dönemde "mutlu ve hüzünlü" diye tanımladığı ilk aşkına yazar. Bunlar, sanatçı kişiliğinin ilk ipuçları gibidir.

Şair, "*İlkokula, Edirnekapı semtindeki 'Hırka-i Şerif İlkokulu'(19. İlk Mektep) nda başlamış, Molla Aşkî mahallesindeki Beşinci İlkokul'da ilköğrenimini tamamlamıştır*"(Şenderin 2004: 9). Orta öğrenimini ekonomik nedenlerle askeri okullarda devam ettirir, ilk gurbetini Konya'da, askeri okula giderken yaşar. Bursa Işıklar Askeri Lisesi'nden sonra iki yıl da Askeri Memurlar Okulu'na gittikten sonra 1947 yılında öğrenimini tamamlar.

Şairin meslek hayatı, 1948 yılında askeri memur olarak Kars'ın Posof ilçesinde, askerlik şubesine atanmasıyla başlar. 1948–52 yılları arasında burada görev yapar. 1952 yılında Samsun'un Terme ilçesine tayin olur. İki yıl da burada görev yaptıktan sonra, 1954'te doğum yeri olan Ankara'ya gelir. 1958 yılında severek yapmadığını söylediği askerlik mesleğinden ayrılır. Aynı yıl SEKA'nın Ankara bürosunda çalışmaya başlar. 1967 yılında bu görevinden emekliye ayrılır ve İstanbul'a taşınır. Ömrünün geri kalanını burada geçirir.

Şairin aile hayatına baktığımız zaman, ikinci eşi Tomris Uyar'ın aktardıklarına göre ilk eşi Yezdan Şener, komşularının kızıdır ve evliliklerinde şairin annesinin tesiri olmuştur: "*Evlenmesi de aile yüzünden oluyor. Annesi mahalledeki komşu iki kızdan birini ağabeyine alıyor, birini Turgut'a, öyle evleniyor.*"(Altan 2005: 183). Şairin öğrencilik hayatının sonlarında, genç yaşta sayılabilecek bu evliliğinden, sırasıyla

Semiramis, Şeyda ve Tunga adlarında üç çocuğu olur. Uyar, 1966 yılında Yezdan Şener'den ayrılıp bir yıl sonra öykücü Tomris Uyar'la evlenir. Tomris Uyar, şairle Ankara'da Sanatseverler Derneği'nde tanıştığını(1962), asıl tanışma ve yakınlaşmalarının ise, şairin ilk eşinden ayrıldığı, kendisinin de Cemal Süreya'dan ayrılmak üzere olduğu dönemde(1966) olduğunu söyler. *"1966 yılında ben zaten Cemal Süreya'dan ayrılmak üzereydim. O da eşinden ayrılmıştı. İstanbul'a gelmişti çocuklarıyla. Burada tanıştık. Asıl tanışmamız herhalde o, çünkü o zaman daha yakın oturup konuşma fırsatını bulduk ve mektuplaşmaya başladık"*(Altan 2005: 13). Şairin Tomris Uyar'la olan bu ikinci evliliğinden ise, Hayri Turgut adında bir oğlu dünyaya gelir.

Turgut Uyar, ömrünün son döneminde evine kapanmak suretiyle, bir nevi inzivaya çekilir. Bu dönemde vücudunun çeşitli yerlerinde kırıkların meydana gelmesi, şairi moral yönünden iyice bozar. Bir süre sonra içki alışkanlığı nedeniyle siroz hastalığına yakalanır. Tomris Uyar, şairin siroz hastalığını bir yıl öncesinden tahmin etmesine rağmen doktora gitmediğine dikkat çekerek, hastalıkla geçen ve ölümle sonuçlanan son dönemini şu şekilde özetler: *"bir şey yapmaya niyetli olmadığı için doktora gitmedi, sonuna kadar direndi. Ve gittikçe zayıfladı tabii, artık vücut hiçbir şey kabul etmiyordu. Sonunda artık ısrarlarıma dayanamayıp gitti tabii, ama biliyordu gittiğinde bu teşhisin [siroz] konulacağını ve bir sürü şeyin elinden alınacağını. Hastaneyi hiç sevmedi; çok hastanede kalmış gençliğinde de, birçok ameliyat geçirmiş bir insan; hastaneleri hiç sevmezdi. Ama şöyle bir durum oldu: kesinlikle hastaneye yatması gerekti. Çok ilginç bir şey bu; dalak, check-up'ta pek kontrolden geçmesi akla gelen bir organ değil. Turgut'un dalağı iflas etmemiş olsaydı, karaciğerle baş etmek mümkün olabilecek gibiydi. Ama dalak da gidince, yiyeceği hiçbir şey, serum dışında besin olarak alabileceği hiçbir şey kalmadı. Şuur bir gidip bir gelmeye başladı, zaten eve çıkarttı doktor. Yani yapılacak bir şey yoktu fazla, evde öldü. Kendine geldiği zaman, kırk yılda bir, o komada olan insanlara özgü hatırlama, kendine gelme oluyordu ama tabii acı çekip çekmediğini hiç bilemeyeceğim. Ben yanındaydım her zaman- yani ölüme alışık gibi- beklemediği hiçbir şeyi yaşamadı sanıyorum. Bütün bunları biliyormuş gibi yaşadı. Biraz uzun bir ölümdü gerçekten. Ölümü çok önceden hissettiği*

*gibi bir izlenim uyandırdı bende, kendini bıraktı çünkü. Uzun zamandı bırakmıştı, bu bırakma da zaten siroza dönmüştü. Ben insanların içkiden veya sigaradan çok böyle bir karar sonucu kendilerini bıraktıklarına inanıyorum”*(Altan 2005: 241). Oğlu Tunga Uyar, babasının ölümüne sebep olan içki alışkanlığı için şunları söyler: “*Sevmek-içmek. İkisini de sonuna dek kullandı. Ama, sevdiği için değil, içtiği için öldü”*(Kartoğlu 1985: 54). Turgut Uyar, 22 Ağustos 1985 yılında, evinde hayata gözlerini kapar. Cenazesi Teşvikiye Camii’nden kaldırılır ve Aşiyân Mezarlığı’na defnedilir.\*

## 2. Edebî Kişiliği

Turgut Uyar, fertlerinin çoğunun müzikle uğraştığı bir aile ortamında büyür. Babası ut, ablalarından biri keman, bir diğeri her türlü sazı çalar(Uyar 1985: 124). Aynı dönemde Necip Celal Antel’in tangolarının kendisinde anlam veremediği bir duygululuk hâli uyandırdığını söyler. Müzikle olan bu ilişkisinin, onun ilk sanat ilhamını oluşturması muhtemeldir.

İlk şiirini, çocukluk döneminde âşık olduğunu söylediği kıza yazar:

*“Güzeldir sevgilim her dakika her an  
Güzeldir sözleri kaşı gözleri  
Geçtiği her karış sönük topraktan  
O anda fişkirir neşe özleri”* (Uyar 1985: 126)

Bu şiiri ağabeyine okuduğunu ve “*Bunun vezni bozuk*” karşılığı aldığını, tabii o dönemde veznin ne olduğunu bilmediğini söyler. Sonraki şiir yazma girişimleri ve yönelişleri hakkında şunları belirtir: “*Daha ilkokulda vezin ve kafiyeden haberim olmadığı çağlarda manzumeler yazardım. Sonra ortaokul ve lise devresinde boyuna yazdım. Günde üç beş şiir, haftada on beş, günde bir roman yazıyordum. Ama ne şiirler, ama ne romanlar.”* “*Liseyi bitireceğim yıl, Hayyam, Nedim, Yahya Kemal, Tevfik Fikret, Hamit ve Haşim beni kısıvrak tutmuşlardı. Taklit ettiğimi bile bile onlara*

---

\* Tomris Uyar, “Anma/Anılma” adlı yazısında şairin “anma/anılma” yönünden talihsiz bir günde öldüğünü söyler. Bu talihsizliği şöyle açıklar: “*ille bir yıldönümü gerekiyorsa Uyar’ın doğum günü olan 4 Ağustos’ta anılmasını yeğlerim(...) Ölüm tarihini asla seçmezdim. Çünkü o gün Celal Bayar’ın da ölümünü. Onca yıl yaşamış bu kurnaz ihtiyarın hiç değilse geceyarısından sonra ölmesini dilemiş ama başaramamışım*”(Uyar 1997: 30)

*özenerek, bildiğim ve becerdiğim kadar terkipli filan gazeller mazeller yazardım. Hatta Makber'e Mezar adıyla bir nazire bile yazmıştım.(...) Sonra günümüzün şairlerini okudum da sevindim oh dünya varmış dedim. Yıl 1946 idi.”*(Şenderin 2003: 24–25). Çocukluk ve ilk gençlik döneminin çabaları, 22 Haziran 1947’de ilk meyvesini verir ve şairin “*Yâd*” adlı ilk şiiri, Yedigün dergisinde yayınlanır. 1948 yılında “*Arz-ı Hal*” şiiri Kaynak dergisinin açtığı yarışmada Nurullah Ataç’ın da çabalarıyla♦ ikincilik kazanınca, şiir yazmaya daha da motive olur. İlk şiirleri, 1949 yılında aynı yarışmada üçüncü olan Çetin Tezcan’la birlikte yayınladıkları “*Arz-ı Hal ve Akşam Üzeri Türküsü*”nde kitaplaşır ve dokuz kitapla sonuçlanacak olan şiirle dolu uzun serüveni başlar.

Uyar’ın, şiir ve şairle ilgili görüşlerine geçmeden, şiirinde ne gibi tesirlerin görüldüğüne değinelim. “Gösteri” dergisinin bir soruşturmasına verdiği yanıt, bu konuya bir açıklama getirir: “*Beni etkileyen pek çok kitap ve yazar var. Sözgelimi, Aiskhhylos’un Agamemnon’u, Irene Nemirovsky’den Çehov’un Hayatı, Eliot’un Sweeney Agonistes’i, Dostoyevsky’nin Karamazov Kardeşler’i ve Kutsal Kitaplar, bu arada Çehov’un kendini (paradoks yaptığım sanılmasın kesinlikle) Michel Zevaco, Yunus Emre, Lorca, Fournier, Nazım ve Yahya Kemal”.*(Uyar 1981: 80). Tomris Uyar, Nil Meteoğlu ile konuşmasında, Uyar’ın Cahit Külebi şiirini de sevdiğini söyler\*(Meteoğlu 1969: 5).

“*Arz-ı Hal*” ve “*Türkiyem*” kitaplarında Garip şiiri ve Orhan Veli tesiri açıktır. Halk söyleyişine yönelmesinde ve Atatürk konulu şiirlerde Cahit Külebi tesiri vardır\*. “*D.E.G.A.*” ve “*Tütünler Islak*” kitaplarında gerçeküstücülüğün aykırı sanat kriterleri ön plandadır. Yine bu dönemden itibaren varoluş felsefesinin etkisinden de söz edilebilir.

---

♦ Ataç, şairi sonraki döneminde de takip edecek ve “*Türkiyem*” kitabına bir önsöz yazacaktır. Bu önsözün bir yerinde onun için şunları söyler: “*Bilmem yanılıyor muyum Turgut Uyar’ı iyi bir şair saymakla? Hiç sanmıyorum. Ne olursa olsun, onun için atıyorum zarımı.*”(Ataç 1952: 4)

\* Füsun Akatlı, “*Türkiyem*” kitabında Cahit Külebi dışında A. Muhip Dıranas tesirinin de olduğunu söyler(Akatlı 1994: 13).

\* Bunun gibi bu bölümde değindiğimiz kimi tesirler, kendi çıkarımlarımız olup bir kesinlik taşımaz.

Nazım Hikmet'in yaşam çıkışı\* şiiri Uyar'da etki uyandırır. O da sürekli şiirinde yaşamı ve günceli yakalamak ister. Ayrıca Nazım Hikmet'in F.G.Lorca ile birlikte, şairin, toplumcu/devrimci anlayışı üzerinde de etkili olduğu kanısındayız. “*Her Pazartesi*” kitabından sonra böyle bir yönelişi söz konusudur. Bazı dönemlerde şiirinin politik katmanı çok daha belirgindir.

“*Büyük Gurbetçi*” şiirinde konu aldığı Yahya Kemal, “mevsimler(özellikle “yaz”)” konusunda şaire ilham kaynağı olur. Aynı zamanda Yahya Kemal'in “Eski Şiirin Rüzgârıyla” de yaptığı gibi o da “*Divan*” da eski şiirin havasını dener. Öte yandan bazı poetik görüşleri Ahmet Haşim'le aynıdır\*. Uyar şiirindeki bazı imge yapıları, Eliot'la benzerlik gösterir. “*Kırık, yıkık, dökük vs.*” gibi isimleri noksan şekilde gösteren sıfatların sık kullanılması, bu tesirle açıklanabilir. Şiirinin önemli kaynaklarından biri kutsal kitaplardır. Ağırlıklı olarak Tevrat esinlenmelerinden söz edilebilir.

Turgut Uyar, poetik yazılarında, şiirin tanımını yapmaktan özellikle kaçınır. “*Bilimsel bir veri değildir şiir, anlaşılıp anlatılmaz. Kabaca birtakım bilgiler dışında, kuralları yoktur. Her iyi şiir kendi kuralını, kendi gerekliliğini içinde taşır. Bu yüzden, büyük ölçüde, şiir bazı bilgilerle değil, sezgilerle, duygularla ayırt edilir önce.*”(Uyar 1967: 596). Başka bir yerde “*bir şiirin neden yahut nelerle güzel olabileceğinin saptanacağını, ölçülüp belirtilebileceğini hiç sanmıyorum. Bu her zaman bir ölçü değil bir sezgi işidir. Bir şiir güzeldir ama güzelliğinin nedenleri açıklanamaz. Güzelliği, ululuğu bilinir sezilir ama ölçüleri bulunamaz.*”(Uyar 1985: 147). Şiirin bir tanımını yapmaması, şiir üstüne söylenen sözlerin sonunda parlakça söylenmiş edebiyatça sözlere dönüştüğü çekincesine dayanır(Uyar 1958: 11). Uyar, daha çok şairin kim olduğu ve şiir karşısındaki tutumunun nasıl olması gerektiği üzerinde durur. Şairi, ilkin,

---

\* “Bir Şiirden” adlı eserinde, Nazım Hikmet'in yaşamda olup bitenleri şiirinde yansıtmalarını çok yerinde bir girişim olarak değerlendirir.

\* Uyar'ın “*Şiir üstüne bütün çözümler bütün kurallar hep ama hep ortalama şairler için[dir]*”(Uyar 1983: 6) sözü, Ahmet Haşim'in, “*Bilâ mübalağa denilebilir ki herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dün şairlerin işidir.*”(Haşim 2001: 73) sözüyle örtüşür.

şair ortaya koyan olarak görür. Eğer kuram da ortaya atıyorsa, bu defa onu ilkin kuramcı sayar. Fakat şairin kuramcı yönünün şiire bir şey kazandırmayacağını düşünür. O, şiirin kuramla değil hayatla açıklanabileceği iddiasındadır(Uyar 1958: 11). Bu düşüncesinin pratiğini kendi şiirinde ortaya koyar.

Uyar, şairin belli bir yeterliliğe ulaşması için, mutlaka bir olgunlaşma süreci geçirmesi gerektiği fikrindedir. Ona göre şiirin okulu yoksa da, şiir yine de gelişigüzel yazılamaz (Uyar 1985: 159). Şiirsel olgunluk ve yeterlilik için öteki şairlerin şiirlerini en iyi öğretici sayarken, bunu daha çok şiirin işçiliği için gerekli görür. Yine şiire, şiir dışı okumaların da katkı sağlayabileceği kanısındadır.

Uyar, şairin şiire yoğunlaşması gerektiğini söyler: “*bir ozanın işi ilkin şiir yazmaktır.*”(Uyar 1958: 6). Başka bir yazısında ise şunları belirtir: “*eğer şiiri günü gününe izlemiyorsa, eğer şiire gerçekten saygısı yoksa, eğer ara sıra yazıyorsa, yazdıklarının hiç değilse şiir olmadığını kabullenmelidir kişi.*” (Uyar 1957: 21). Ona göre şairin bütün şiir dışı fonksiyonları, şairlik görevinin içinde kalmalı ve ona kaynaklık etmelidir.

Uyar, şairi toplum karşısında sorumlu görür. Bu nedenle şairin işinin kutsallık katına vardığını söyler. “*Ozanın işi başından beri, kişioğluna, çağına uygun bir kurtuluş bulmaktır. Bunu hazırlamaktır belki. İş bu yüzden kutsallık katına varır.*”(Uyar 1958: 6). Sonuç olarak şiirin tanımlanmaması ve şairin şiire ve topluma hep sadık kalması gerektiği fikirlerini savunur.

### 3. Eserleri

Turgut Uyar, sanat hayatının tamamına yakınına şiire ayırır. Şairin, sonuncusu şiirlerinin toplu basımıyla birlikte yayınlanan, toplam dokuz şiir kitabı vardır. Adları, ilk baskı yeri ve tarihleri şöyledir: 1. Arz-ı Hal (Ankara,1949)\*, 2. Türkiyem (İstanbul, 1952), 3. Dünyanın En Güzel Arabistanı (Ankara, 1959), 4. Tütünler Islak (Ankara,

---

\* Şairin bu kitabı, Çetin Tezcan’la birlikte yazdığı “Arz-ı Hal ve Akşam Üzeri Türküsü” kitabı içerisinde yer alır.

1962), 5. Her Pazartesi (62–67 Notları) (İstanbul, 1968), 6. Divan (Ankara, 1970), 7. Toplandılar (70–73 Notları) (İstanbul, 1974), 8. Kayayı Delen İncir (İstanbul, 1982), 9. Dün Yok Mu (İstanbul, 1984)\*. Şairin sağlığında, 1981 ve 1984 yıllarında, ikincisi “*Büyük Saat*” adıyla ve daha kapsamlı olmak üzere, iki defa şiirlerinin toplu basımı yapılır.

Şairin, şiir kitapları dışında “Bir Şiirden (İstanbul, 1983)” adlı bir inceleme eseri vardır. Tanzimat’tan yakın döneme kadar gündeme gelmiş yirmi bir şairi, birer şiirinden hareketle değerlendirmeye tabi tutar♦. Son olarak bir çeviri çalışmasından söz edilebilir. Eşi Tomris Uyar’la birlikte Tütüs Carus Lucretius (M.Ö. 95-55)’un “Evrenin Yapısı (İstanbul, 1974) adlı yapıtını Türkçeye aktarırlar.

Şairin kazanmış olduğu ödüller şunlardır: “‘*Arz-ı Hal*’ adlı şiirle *Kaynak Dergisi Şiir Yarışması*(ikincilik); *Tütünler Islak ile 1963 Yeditepe Şiir Armağanı*; *Evrenin Yapısı ile 1975 TDK Çeviri Ödülü*(Tomris Uyar ile); *Kayayı Delen İncir ile 1982 Behçet Necatigil Şiir Ödülü*; *Büyük Saat ile 1984 Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü*” (Tanzimattan Bu Güne Edebiyatçılar Ansiklopedisi 2001: 868).

---

\* Bu kitabı aynı tarihli “*Büyük Saat*” toplu basımı içerisinde yer alır.

♦ Turgut Uyar, söz konusu kitapta şiir anlayışı ve dünya görüşü olarak hem kendisinden hem de birbirlerinden çok uzak düşen şairleri değerlendirmekten kaçınmamıştır. Ferit Edgü, bu duruma dikkat çekerek şunları söyler: “*Nazım’ın yanında Kemalettin Kamu; Ahmet Muhip’in yanında Faruk Nafiz; Yahya Kemal’in yanında Mehmet Emin; Oktay Rifat’ın yanında Mümtaz Zeki...vb. Sanırım bu şairlerden birçoğu, bir akşam yemeğinde bir araya gelmek istemezlerdi.*”(Edgü 1997: 88).

## 2. BÖLÜM: ŞİİRLERİNİN TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

### 1. Yaşam

#### 1. 1. Şiire Kaynak Olarak Yaşam

Turgut Uyar'ın şiirinde merkez olmaktan hiç çıkmamış özellik, şiirine kaynak olarak belirlediği yaşam, içinde bulunduğu koşullar ve yaşadığı andır. Yapılan birçok incelemede varılan sonuç, Uyar'ın tek bir şiir yazdığı şeklindedir\*. Tuncer Uçarol, Hüseyin Cöntürk'ün “tek şiirli şair”, Cemal Süreya'nın “büyük bir şiirin ortasını yazıyor”, Refik Durbaş'ın “tek tek şiirler değil de, bir büyük şiirin ayrıntılarını yazdığı” görüşlerinden hareketle şu tespiti yapar: “*Turgut Uyar'ın tek şiiri yaşamdır. Onun terimi ile dirimdir. İnsani durumlardır*” (Uçarol 1985: 13). Uyar'ın şiirlerinin toplu basımına ad olarak seçtiği “Büyük Saat” adını da bu doğrultu da “tek şiire” işaret eden bir kullanım olarak görür. Tomris Uyar, Turgut Uyar'ın yaşam çıkışlı tek, uzun bir şiir yazdığını söyler. “*İnsanı, daha doğru bir deyişle belli bir çağda, belli bir toplumda yaşayan insanı her durumda- hatasıyla sevabıyla- aklamaya; yargılamaya değil, haklı çıkarmaya adanmış bir şiir yazacaktır, belki bir tek uzun şiir.*” (Uyar 1985: 102). Refik Durbaş, Uyar'ın “*Olağanüstünün değil, olağan durumların şiirini yazdığı*” (Durbaş 1999: 112) kanısındadır. Ahmet Oktay, Uyar şiirinde her şeyi bir çelişki içinde bulur ve

---

\* Turgut Uyar'ın tek bir şiir yazdığı ya da şiirlerinin tamamının tek bir şiirin parçaları görünümünde olduğu fikri çok yaygındır. Öncelikle “tabiat-uygarlık” çatışması konusunu çok sık işlemesi, şiirlerini anlamsal yönden bir birinin devamı ya da tamamlayıcısı durumuna düşürür. Bunun gibi birçok temayı bir iki şiiriyle geçiştirmeyip dallandırarak genele yayması, bu durum üzerinde etkili olur. Onun için Uyar'ın en açıklayıcı ya da Eser Gürson'un deyimiyile “*en iyi şiiri, şiirlerinin toplamıdır*”(Gürson 1967: 29). Bütün şiirleri bir pazılın parçaları gibi bütünü tamamlar.

bunu yaşamın rastlansallığına bağlar: “*Her şey birbirinin karşısına çıkmakta, birbiriyle çelişmektedir sanki. Rastlansaldır olup bitenler, (...) Tıpkı yaşam gibi*” (Oktay 1999: 134). Oktay, Uyar’da kavramların gelip yaşamla/değişimle buluştuğunu, bu bağlamda onun yaşamın akışı gibi hiçbir şeye takılı kalmadığını belirtir. Çünkü onun şiiri yaşayan, devinen insanı ön görür. Mehmet C. Doğan, Uyar’da şiirin yaşamla ilgisine dair “düşünen ve duyan şiir” tabirini kullanır: “*düşünen ve duyan şiir, Turgut Uyar için hayatla yani insanla bağı kopmamış bir şiirdir*” (Doğan 1997: 99). Uyar şiiri, yaşamla sıkı bir münasebet içerisinde görülmektedir.

Uyar’ın yazılarında ve “Bir Şiirden” inceleme eserinde üzerinde en çok durduğu konu şiir–yaşam ilişkisidir. “Bir Şiirden” de değerlendirmeye tabi tuttuğu şairlerin beğendiği yönleri arasında en çok ön plana çıkan yanları, şiirlerinin yaşamla olan bağlantılarıdır. Söz gelimi Nazım Hikmet şiirinin övgüye değer özelliklerine şunları örnek gösterir: “*Hayatında ne varsa şiirinde de vardır. Aşkları, işleri, kavgaları. Hiçbir özentiyeye kapılmadan somutluklarını yaşar ve yazar. Kitaplarının adında bile: Piraye’ye Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri*” (Uyar 1983:67). Manzum hikâye tarzıyla ön plana çıkan Akif’i, yine benzeri bir durumdan ötürü değerli sayar. Şiir ve şair değerlendirmelerinde dolaylı olarak görüş belirtirken poetik yazılarında bu konudaki yaklaşımı daha açıktır. Bir yerde şöyle der: “*Şiir günlük olmak zorundadır. Gününde olmalıdır. Daha ileri gideceğim inanır mısınız, bazen bir şiir yazıyorum. Eğer hemen yayınlamazsam, aradan bir iki ay geçerse yayımlamak gelmiyor içimden. Hiç değilse benim için eskimiş sayıyorum.*” (Uyar 1983:155). Başka bir yerde “*günü geldiğinde ölmeyen şiir çağında da zaten pek yaşamamıştır.*” (Uyar 1985:150) sözü ile şiirini değişimin, dolayısıyla yaşamın kucağına verir. Anlaşıldığı kadarıyla, şiiri bütün nitelikleriyle hayatın değişmesi gibi algılamakta ve değerini nefes aldığı zaman diliminin farkında ve idrakinde olmasına bağlamaktadır. Muhtemelen yaşamla oluşturulacak bir paralellik sonucunda değişimin yaşam için sağladığı yeni imkânlar şiire de sirayet edecek, yaşamı yenilediği, zenginleştirdiği gibi şiiri de yenileyip zenginleştirecektir. Böylece Uyar’ın en çok yakındığı durumlardan biri olan şairaneliğin, başka bir ifadeyle “şiirin yerinde

sayması”nın da önüne geçilecektir. Bu anlayış, şiiri “moda” anlamında bir tanıma yaklaştırır. Fakat o günceli, şiirin yeri ve zamanını belirlediği, insani olanı yansıttığına inandığı için değerli bulur ve şiirde gerekli görür. Hayatta olup biten her şeyin şiire girmesi, ona bir destan havası verecektir. Şiirinde, özellikle “D.E.G.A.” kitabından sonra başarmaya çalıştığının da bu olduğu kanısındayız.

Turgut Uyar, “Sonsuz Girişim” (s.523) şiirinde şöyle bir ifade kullanır: “Herkes nasıl durmuşsa öyle söyler / bende nasıl durdumsa öyle söyledim.” Bunlar bir şiirin dizeleri olmakla beraber, oldukça açıklayıcı ifadelerdir. Şiirin yaşamla ne kadar ilişkili görüldüğünün bir izahını verir. Dizeleri şu şekilde söylemek de yanlış olmaz: Herkes nasıl yaşarsa öyle yazar, bende nasıl yaşadımsa öyle yazdım. Başka bir yerde “bir gün bir yerde şiiri gördüğümde / hayatı da birlikte” (“B.G.B.Y.”, s.594) der. Yaşam ve şiiri birbiriyle uyumlu ya da uyumlu olması gereken iki unsur saydığı açıktır.

23.10.1961 tarihli günlük notunda, yaşamın kesintisiz akışı karşısında hayranlık duygusuna kapıldığını ifade eder: “Kıyamet kopsa elinde bir hurma fidanı bulunuyorsa, hemen dik. Bu hadisi her ne olursa olsun bir ağaç dik anlamında değil, her ne olursa olsun hayatı sürdür anlamında buluyorum ve güzelliği beni ürpertiyor.” (Uyar 1962: 169). Dini bir kaynaktan yaşamın kutsallığı için referans alan şair, onun kesintisiz akışı karşısındaki basit hayranlık duygusundan daha öte bir etkilenmişlik sahasına geçer ve “Bazilika” (s.436) şiirinde bir cezbe hali içinde yaşamı Tanrı ilan ediverir: “Ey dirim ey dirim tek tanrı sensin / tanrı sendin her defa”. “Güneşi Bol Ülke” (s.283) şiirinde ise, yaşam ve onun temel değerlerine bir din gibi inanılması ve güvenilmesine tesadüf ederiz. Kadın ve cinsellik ön plana çıkarılır. Kadın yaşamın devamını sağlayan doğurganlık özelliği nedeniyle kutsanır. Bu gerçeğin farkında olup ona inanmak, bir dinin huzurlu ruh iklimine girmek gibidir.

## 1. 2. Şiirine Yansıyan Yaşam

Özgün bir söyleyişinin olmadığı ilk iki kitabında (“Arz-ı Hal” ve “Türkiyem”) Anadolu coğrafyasına yönelik izlenimler, şiirinin ön planındadır. Bu dönemde, şair,

görevi sebebiyle taşradadır. Onun için şiire yansıyan yaşam unsurları ve nitelikleri daha çok taşraya özgüdür. Doğa koşullarının zorlaştırdığı kır hayatı içinde köylülerin sorunlarıyla karşılaşırız. Aynı koşullar içinde şairin bazen güzellik duygusuna kapılması, çevreden farklı bir ilham alması, yansıtılan gerçekliğin niteliği üzerinde etkili olur. Kişi kadroları, yer yer onların serüvenleri idealize edilmiş bir dekor içinde verilir. Bu yüzden pek gerçekçi görünmez.

“*D.E.G.A*” kitabıyla başlayan yeni döneminde, şiire kaynak seçilen yaşama bakış açısı değişir. Her şeyden önce kır hayatı, yerini kent hayatına bırakır. Kent yaşamı idealize edilmeden, şairdeki ilk izlenimleriyle verilmeye başlanır. Bu, ilk dönem şiirinde yansıtılan yaşam unsurlarından daha gerçekçidir.

Uyar, kent yaşamı içindeki insanı; muhtemel durumları, duyguları, düşünceleri ve hareketleriyle yakalama çabası içindedir. Bu amaç için “serüven”, anahtar bir rol oynar. Çoğu zaman şiire izlek olarak kişiler ve onların hikâyeleri seçilir. Bu hikâyeleri, bazen şair anlatıcı (bu romandaki Tanrısal anlatıcı gibidir), bazen bizzat yaşayan kişinin ağzından dinleriz. Bu sayede kişilerin yaşam içerisinde gerçeğe yakın konumları, yaşamın ve ilişkilerin niteliği hakkında izlenimlerimiz olur.

“*D.E.G.A*” kitabında Akçaburgazlı Yekta’nın serüveni birçok şiire konu olur: “*A.Y.M.K.A.S.M*” (s.134), “*İ.D.K.A.Y.Ş.A.Y.S.M*” (s.141), “*B.K.M.İ.İ*” (s.143), “*T.Ç.H.*” (s.153) vs., hep Yekta ve onun hikayesiyle ilgili hikayelerin anlatıldığı şiirlerdir. Yekta; seven-sevilen, aldatan-aldatılan özellikleriyle yaşamın olağan akışı içerisinde seçip çıkarılmış bir kişidir. Bazen aldattığı için vicdan azabı çeker, bazen haksızlığa uğradığı için şikâyet eder. Yekta’nın kişiliğinde iyi-kötü bilinçli olarak yan yana getirilmiş iki özelliktir. Aldatan Yekta, bazen dürüstlükten dem vurur, ahlaki değerlere saygılı olmaya çalışır. Her insan gibi çelişkiye düşer, pişman olur, vicdan azabı çeker, tutum ve davranışlarında değişmeler olur. Yekta’nın tutum ve davranışlarını, yaşam içerisinde maruz kaldıklarını bir şema halinde şu şekilde gösterebiliriz:

| <u>Yekta'nın yaptıkları</u>   | <u>Yekta'ya yapılanlar</u>    | <u>Önce</u> | <u>Sonra</u>                |
|---|-------------------------------|-------------|-----------------------------|
| sever, aldatır, nasihat eder, inatçıdır, saygılıdır, öngörülüdür, dürüsttür | sevilir, aldatılır<br>kınanır | aldatır     | aldatılır = ettiğini bulma  |
|   |                               | aldatır     | dürüsttür = çelişkiye düşme |
|   |                               | inatçıdır   | öngörülüdür = değişme       |

Yekta karakteri, birçok insanî vasfı bünyesinde toplamış ve yaşamın olağan akışı içerisinde her insanın maruz kalabileceği durumlarla karşılaşmıştır. Böylece yaşam birçok realitesiyle şiirde temsil edilmiş olur.

Tomris Uyar; şarkı sözleri, teknolojik bulgular, çağın hastalıkları, savaşları vs. yi, Uyar şiirinin yaşamla yakın münasebetinin ürünleri sayar. Ona göre “*Duyargalarını alabildiğine açarak gündeş dünyayı, çağı, bütün çalkantısıyla koyar şiirine*”(Uyar 1985: 7). Uyar şiirinde Tomris Uyar'ın bahsini ettiği göndermeler katmanı belirgindir. Birçok yerde güncel olana değinirken, tarihi olana da ilgisiz kalmaz. Yerel olana olduğu gibi evrensel olanla da ilgilidir. Hayata katılmak, insanlığın macerasına katılmak onun için önemlidir. Bu sayede geniş bir coğrafyadaki insanın macerasına tanıklık eder: “*Venezuela başkaldırmasında 400 kişi öldürüldü*” (“*Ölü Yıkayıcılar*”, s.267), “*durmadan kurban, durmadan sunu/ tükenmeyen açlığına düzenin / döğüşmeyi ve kanı hazırlıyor*” (“*Sunak*”, s.433). İkinci şiirde hem yerel hem evrensel bir serzeniş ihtimal dâhilindedir. Bu dizelerde Tarih içinde ve modern çağda hırs, ihtiras, menfaat için yapılan büyük savaşlara olabileceği gibi; şairin yaşadığı, idrak ettiği dönem içerisinde, Türkiye’de meydana gelmiş iç karışıklıklara da gönderme yapılıyor olabilir. Zira II. Dünya Savaşı döneminin yoksulluk yılları Türkiye’sine, yine bu ülkenin 1960’tan 1980’e uzanan darbeler öncesi ve sonrası toplumsal ve siyasi çalkantısına tanıklık etmiş şairin, birçok şiirinde bu durumlara göndermeler vardır: “*Şimdi uzakta bir haftalık*

*ölüler/ ve mermiler sandık sandık/ mayıs bizim ülkemizde bir kuştur*” (“Anlatı”, s.430).

Terör ve kaos ortamı belirgindir.

Turgut Uyar’ın başvurduğu bazı anlatım teknikleri, şiirinin yaşamla ilişki kurmasını sağlama amaçlıdır. Bu yöntemlerden biri “ithaf” tır. Birçok şiirini birilerine ithaf etmiştir\*.

Uyar, “Bir Şiirden” adlı inceleme eserinde, Nazım Hikmet değerlendirmesinde, ithafı şiirde yaşamla kurulan bir ilişkinin ürünü gibi algıladığını sezdirir: “*Hiçbir özentiyeye kapılmadan somutlukları yaşar ve yazar. Kitaplarının adında bile: Piraye’ye Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri*” (Uyar 1983:67). Şiirinde bahsini ettiği somutluklara ulaşma çabalarından biri de çoğaltma tekniğidir. Birçok şiirinde isimleri sıralar, bazen aşırıya kaçarak bunlardan yığınlar oluşturur:

*“Dokuz metre, yedi arşın, yirmibir verst beş yarda  
Doksan kilo, kırkibir şinik, altmışüç pud, bir okka  
onbeş kapik, kırkibir şiling, otuzbeş sent, yüz para”* (“K.Ç.D.”, s.438)

Şairin, şiir unsurlarından biri olan “anlam” üzerindeki tasarrufu da yaşamla ilgilidir. O; yaşadığı döneme, modern çağa, anlamsızlığı yakıştırırken bunun şiirde de temsil edilmesi/ yansıtılması gerektiğini savunur. Bu sayede modern hayat şeklini benimsemiş ve özünden uzaklaşmış insanların, içinde bulunduğu karmaşa ve trajediye de dikkat çekilmiş olur. Anlamsızlık onun şiirinde hâkim bir özellik olmasa da, yer yer söylemini karmaşıklaştırması, alışılmadık bağdaştırmalarda anlamı daraltması bu kaygısı nedeniyledir.

Şairin anlayışında yaşam, iyi ve kötünün bileşkesinden ibarettir ve bu terkip içinde çoğu zaman kötülük daha baskındır. Böyle bir dünya içerisinde varlığını onaylar, duruma alışmak için çaba sarf eder. Bu doğrultuda Hüseyin Cöntürk, Uyar’ın yaşamda olduğu gibi şiirde de iyi ve kötüyü yan yana düşündüğünü söyler: “*Yaşamda(...) eyinin yanı başında kötünün de bulunuşunun tabii sayılması gerektiği düşüncesine varmak güç olmuyor. Bu düşünce ile realiteyi iyiler ve kötüler bileşimi olarak kabul eder oluyoruz.*

---

\* Yapı konusunda ithafli şiirler bir tablo halinde gösterilecektir.

*Uyar'da en çok sunulan durum da denilebilir ki budur*”(Cöntürk 1961: 16). Onun şiirde kusursuzluğu eleştirmesi, hatayı hoş karşılaması, Cöntürk'ün de vurguladığı bu anlayışının bir ürünüdür: *“Kusursuzluk, özellikle genç ozanlarda her zaman kuşkuya götürür beni. Çünkü kişiyi kişi yapan, sadece erdemleri değil, kusurlarıdır da diye düşünürüm”*”(Uyar 1985: 100). Uyar hatayı, yanlış, kötüyü insana, insan olan şaire, ikisinin yaşadığı yaşama ve oluşturduğu şiire özgü bulur. Şair insandır; insan hata yapıyorsa şair de yapar. Şiir yaşantının ürünüdür; yaşamda yanlış yapma, kusur işleme varsa şiirde de vardır.

Bazen hayatta iyi ve kötüyü aramanın yersizliğinden dem vurur. Çünkü ikisi de insanın tabiatının bir gereğidir, insanlar bunu bilmeli, buna alışmalı, birini diğerinin önüne geçirmemelidir:

*“—Şimdi kimi acıyor kimi kınıyor beni hangileri haklı  
hangileri iyi ama iyiyi haklıyı aramak her zaman gerekli mi,  
ya benim yaşamam”* (“T.Ç.H.”, s.167)

Durumdan şikâyet eden kişi, iyi ve kötünün göreceli bir kavram olduğunu, bazısına kötü görünenin bazısına iyi gelebileceğini vurgulamak ister. Hal böyleyken en doğru yol buna karar vermemek, hem iyi hem kötünün insanın iki tabii durumu olduğunu kabul edip ikisine karşı da tavır almamaktır.

Şairin, sıklıkla kötülüğün daha baskın olduğu savını dillendirdiğine şahit oluruz. İnsanın kötülüğe yoğun meylini *“körlüğe kötülüğe kutsal tutsaklığım”* (“T.Ç.H.”, s.152) ifadesiyle ortaya koyar. İnsanın ebedi zaafı içinde, dünyanın istediği gibi oluşuna engel yine kendisidir. Her şeyin insana bağlı olduğunun, işin onda biteceğinin farkındadır. *“A.Y.M.K.A.S.M”* (s.134) şiirinde Yekta kendisi için *“yanılğan insanlığım”* ifadesini kullanır. Kendisini suça itenin, başkasının karısıyla yasak ilişkiye girmek gibi bir yanlışla sürükleyen, hataya yatkın yanı olduğunu söyler: *“Sonra yanılğan*

---

\* “Dikiş Payı” adlı yazısında da şiirde mükemmeliyeti bir yetkinlik olarak görmez. *“Dört başı dikili, kusursuz şiirler yazanlardan yana değilim. Yanılmayan ozanı iyi ozan bellemiyorum.(...) Ozan bu iteleyici kuşkuyu hep duymalı içinde. Acaba bir yeri mi eksikti, kuşkusunu. Yanılabilmeyi övüyorum.”*(Uyar 1958: 11).

*insanlığım başladı/(...)/ Üç gece dört gündüz Sinan'ın yatağında kaldım.*” Başka bir yerde bu defa iyimser bir bakış açısıyla, kötünün de insan için gerekli olduğu sonucuna ulaşır: *“Davutsuzduk. Umutsuzduk. Umutsuz kalmak iyiydi/iyiydi dinlendiriyordu. Dönendiriyordu”* (“A.Y.Y.K.T.T.K.S.M.”, s.171). Onu bu düşünceye götüren sebep, kötünün iyiye nazaran harekete getirici, olumluya ulaşmaya teşvik edici bir özelliğinin olduğuna olan inancıdır. Buna şiir dışı söylemlerinde de rastlarız: *“Niçin umutlu olayım. Çünkü umutsuzluğun, insanı Umut'tan daha güçlü bir iten, bir şeyler yapmaya zorlayan bir duygu olduğuna inanıyorum. En azından kendi adıma denedim, bildim”*(Sezer 1985:112). Artık yaşamda acının daha yoğun olduğunun yanında, bunun gereksiz olmadığı ihtimali de göz önünde bulundurulmaya başlanır. Yaşam içerisinde imkânlar kimsenin lehine değildir: *“saatler bir açık deniz gibi kimseden yana değil/ her zaman süslü püslü her zaman oldukça geri”* (“içeri giren'e”, s.352). Hal böyleyken duruma alışmanın, hatta olumsuzluktan olumlu bir netice çıkarmanın hesaplarını yapmaya başlar: *“ bana hüznün ver beni kucakla beni hep tazele/ ey üzünç artık nasılsa bir seni almışlar içeri”*(“içeri giren'e”, s.352). Bir nevi acıdan zevk almayı önerir.

İnsanın dünya üzerinde var oluş sebebi, bu var oluşun nasıl bir ortamda gerçekleştiği konusunda Uyar şiirinde çeşitli gözlemler yapmak mümkündür. İyi ve kötünün yaşamı birlikte parsellediğinin, ancak kötünün daha yoğun yaşandığının farkında ve inancındadır. Yaşam içinde kişinin özgür olmadığını bilir. İnsanın *“yakasında bir el”* (“T.C.K.B.S.Ş.”, s.118) olduğunu düşünür. İnsanın bu dünyadaki konumuna ise ilkin mistiklerinkine benzer bir bakış açısıyla yaklaşır. İnsanın öz yurdu, asıl düzeni(beka âlemi) nin dışında olduğunu, dünyaya bir göçebe bir misafir statüsünde uğradığını düşünür: *“...ey Mağribi, ey değerini/ ve sonsuz düzenini bulmamış göçebe”* (“Övgü, Ölüye”, s.221). Bu kullanımda “sonsuz düzen” beka âlemine; “göçebe”, dünya sınırlı yaşantısına gönderme yapar.

Daha sonraki bakış açıları dünya görüşünü; insanın dünyaya atılmışlığını, sıkıntı ve bunalımlar içerisinde terkedilmişliğini savunan varoluşçu felsefeye yaklaştırır.

Yaşamın “*kanlı oyun*” (“*Kanlı Oyun*”, s.185) sembolüyle verilmesi, bu doğrultudadır. Burada yaşamın eğretiliği, asıl olandan uzak oluşu “oyun” sözcüğüyle; trajik ve acılı oluşu da “kan” sözcüğüyle vurgulanır. Aynı şiirde geçen şu dizeler de yakın bir anlam verir: “*Sonunda o en diri anlamına varırım/ Sonunda ölümün yaşamının gelip geçmenin/ Sonunda yaban denizlerin sürek avların*” (s.185). “Yaban denizleri”, “sürek avları” kullanımları, mesajı üzerinde taşıyan unsurlar olarak dikkat çeker. İnsan avlanmak için saklandığı yerden açıklığa, kolay avlanabilecek bir ortama sürüklenmiş bir hayvan gibi düşünülmüştür. Şiirde algılanan gerçekliğin sık sık noksan sıfatlarla tasvir edilişi, sanki insana Tanrı tarafından sağlanmış ortamın elverişsizliğine bir vurgudur. Noksan sıfatlarla tamamlanmış isimlerin bulunduğu şu kinayeli söyleyiş buna güzel bir örnek teşkil eder:

*“Ey en gerekli yapısı tanrıların, Ben!  
Nem varsa sanadır!...yıkılmış birlikler kırılmış bardaklar  
ölen kadınlar  
kan”* (“*Ay Ölüyor Yılgınlıktan*”, s.217).

Tanrı'nın en gerekli yapısı ifadesiyle insanın eşref-i mahlûkat olduğu ilahî söylemine göndermeyle başlayan bölümden sonra gelen “yıkılmış birlikler, kırılmış bardaklar, ölen kadınlar” ifadeleri, eksik algılanmış/görülen bir gerçekliğe işaret eden, noksan sıfatlarla nitelenmiş tamlamalardır. İnsanın kendisi, Tanrı'nın katında değerliyken, layık görüldüklerinin değersizliği çelişkiye sebep olmaktadır. Bu çelişki, şairin kinayeli söyleyişiyle duruma eleştiri getirir. İnsanın haklılığı savunulur, ona mağduriyet atfedilir. Hal böyleyken yer yer bu mazlumiyetin tesirinde serzenişlerde bulunur. “*Ölüm Yıkanması*” (s.456) şiirinde, ölümü Tanrı'nın insana boyun eğdirmesi, insanı da nallanmaya hazırlanan at gibi tasvir etmesi bu doğrultudadır.

“*Büyük Kavrulmuş*” (s.152) şiirinde, en başından başlayıp sürekli devam eden didişme, savaş ve kırımlara rağmen ayakta kalmayı başarmış yaşamın, zor koşullar içinde devamlılığını sağlamasını, bir zafer olarak niteler. Zaferin büyüklüğü engellemenin büyüklüğü kadardır. Bu nedenle yaşam övgüyü fazlasıyla hak eder: “*ey*

*bir içimi genç ormanları yüzyıllığa büyüten / diri su* (“*Büyük Kavrulmuş*”, s.152), “*ey dirim ey dirim tek tanrı sensin / tanrı sendin her defa*” (“*Bazilika*”, s.437). Bu büyük mücadelenin içinde yer etmiş insan ise, yaşadığı büyük sıkıntının tesiriyle “büyük kavrulmuş” olur. Hâl böyleyken mücadelenin yapıldığı yeryüzü, “*acının coğrafyası*” (“*Acının Coğrafyası*”, s.425) ndan başka bir şey değildir. Üstelik iyi; modern çağla beraber hiç olmayacak derecede kötü tarafından kuşatılmış, acının limiti tavan yapmıştır. Uyar’ın türlü vesilelerle kendine ve çağına en özgü durum olarak bunalımı göstermesi bundandır. “*Sunak*” (s.432) şiirinde “*dünya bir sunaktır*” ifadesi, varoluşsal safhanın nasıl algılandığına açıklık getirecek başka bir kullanımdır. “*Sunak*”, tapınaklarda üzerinde kurban kesilen, ayin yapılan masanın adıdır\*. Şair, “*Büyük Saat*” (s.288) şiirinde, bu mutsuz düzen içinde pes etmiştik, tükenmiştik emareleri göstererek “*Şimdi tarihte saat kaç?*” diye sorar. Sona doğru bir geri sayımın farkındadır: “*Soğuk denizlerde balina avlarını ve büyük kırımları / şimdi saat kaç?*”. Sanki işin bir an önce bitmesini, ne olacaksa olmasını istemektedir.

Şair, tüm olumsuzluklara rağmen, insana Tanrı tarafından verilmiş yaşamı iyi bir şans olarak görür, bu hakkın iyi, verimli bir şekilde kullanılması gerektiğini düşünür. Şartların/imkânların elverişsizliği söz konusuysa da insan buna takılıp kalmamalıdır. Bu doğrultuda, “*Gecelerde*” şiirinde daha yoğun bir yaşam amacı güdülmekte, ömrün kısalığı karşısında zamanın iyi değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır:

*“Sabahı dağlarda gördüm görelî  
 Ürkerim akşam ezanlarından  
 Ne şarap, ne sevda, ne yâr adı  
 Daha tatlı kelime yok ‘yarın’ dan.”* (“*Gecelerde*”, s.63)

Burada daha yoğun bir yaşamın karşısında “gece”, israf gibi düşünülmüştür. Aynı şiirde yaşamın, “*bir avuç suyun parmakların arsından akıp gitmesi*” imajı ile verilmesi, onu daha dolu yaşamak gerektiğinin bir önerisidir. Gündüz geceden daha önemli görülmeli,

---

\* TDK sözlüğünde “sunak” kelimesi, “*Tapınaklarda, üzerinde kurban kesilen, günlük yakılan, dini tören yapılan taş masa*” şeklinde tanımlanır.

gecenin canlıların üstüne bir ağırlık gibi çöküşü akışın sürekliliğini engellememelidir. Kesintisiz ve coşkulu bir yaşamsal devinim hedeflenirken, insanın kendisinden kaynaklanan ve sürecin başarısını zorlaştıran engeller de yok değildir. Örneğin “alışkanlık”, yaşamdan verimselliğin önünde bir engel, tatsızlığın ve sıradanlığın kaynağı olarak sunulur. Çıkış yeri ise en başta insanların kolaylık adına oluşturduğu düzenlerdir: zamanın bir sistem şeklinde somutlandırılması, haftanın yedi güne bölünmesi vs. gibi. Bunlar aynı zamanda insan elinden çıkma, onun tabiatına aykırı ve bir tür kuşatılmışlığı ve sömürüyü sağlayan yapay düzenlerdir.

İnsanın mutsuzluğuna etki eden bir yönlendirmenin yine insan elinden çıkışına şöyle dikkat çeker: “Yapılan bir şeydi gündüzümüz ve/ gecemiz istediğimizce kullanılmazken” (“Açıklamalar”, s.287). Gündüzün yapılan bir şey, gecenin istendiği gibi kullanılmayışı, dışardan olumsuz bir etkiye işaret eder. Öte yandan haftanın günlerini değerlendirmeye tabi tuttuğu bir şiirin adının “Yenilgi Günlüğü” (s.272) olması, anlamlıdır. Günler insanın yaşantıda kolaylık sağlama amacının bir aracı olarak zamanla alışkanlık yaratmanın ötesinde bir sömürüye de hizmet etmeye başlamıştır, en çok da içinde bulunulan çağda. İnsanlar haftanın beş günü çalışıp iki gününü istirahata ayırmıştır. Haftanın ilk günü pazartesi “hazır bir biçimlenmeyi” alıp gelmekte “yenilmenin tohumunu” taşımaktadır. Bu ilk gün, insanın kendi eliyle teşkil ettiği mutsuz ortama mecburî iştirak edişinin başlangıcıdır. İnsan başta durumu kabullendiği için sonrasını da peşinen kabul etmiş sayılır. Bu nedenle pazartesi, “yenilginin tohumunu” taşır. Şairin bu şekilde yapay düzenlere olumsuz yaklaşımı, insanı rahat hareket edebileceği, geniş bir özgürlük alanında görmek istemesinin bir sonucudur. Tasavvur ettiği insan, bütün yapaylıklardan arınmış, tabiatıyla yüzleşen ilkel bir insan görünümündedir. Çünkü ilkelik içinde, insan tabiatı çok az risk altındadır ve aslına en yakındır. Alışkanlıklara en uzak olduğu dönem de bu dönemdir.

Şiirde alışkanlıkla ilgili yakınılan durumlardan biri “algı körleşmesi” dir. Algı körleşmesi eşyanın alışkanlıklar nedeniyle gerçek nitelikleriyle algılanamaz oluşudur.

Bu, yaşam içerisinde eşyanın gereksiz olmayan, çoğu zaman yaşantıya olumlu şekilde müdahil olma ihtimalini ortadan kaldıran bir durumdur:

*“Bir çalıştığım oda var üç pencere, bir arka yol bir gökyüzü  
göre göre önceleri sevdiğim sonra alıştığım sonra ezberle-  
diğim artık kurtulduğum ağır aksak gökyüzü her gün her  
sabah bir şu kadar kuşun, adamın, uçağın, yağmurun yu-  
nup arındığı gökyüzü”* (“K.Y.Y.”, s.124)

Örnekte, önce insanın dış gerçekliğe alışması vurgulanıyor. Alışkanlık baştaki sevgi duygusunu yok ediyor, algılanan nesneyi anlamsız ve değersiz kılıyor. Sonra bu olumsuzluktan kurtulmanın bir yolu bulunuyor ve anlamsız algılanan varlığa başka bir açıdan bakılmak suretiyle, onun fark edilmemiş bir yönü/özelliği tespit ediliyor. İşte bu yeni perspektif, varlığı, duyarsız kalınan kör algı alanından tekrar aktif alana, bilinç düzeyine çıkarıyor. Yaptığımız izahı şu şekilde şematize etmek mümkündür:

|        | <u>Algılanan varlık</u> |   | <u>Algılanan özellik</u>                   |   | <u>Değerlendirme</u> |
|--------|-------------------------|---|--|---|----------------------|
| Başta  | <u>gökyüzü</u>          | → | doğal görünüm                              | → | güzel                |
| Ortada | <u>gökyüzü</u>          | → | yok  | → | yok                  |
| Sonda  | <u>gökyüzü</u>          | → | kuşların, uçakların<br>adamların yıkanması | → | güzel                |

Baştaki bakış açısıyla, şair, gökyüzünü doğal görünümünden dolayı algılar ve güzel bulur. Sonra duruma alıştığı için ve yeni bir bakış açısı olmadığı için gökyüzüne karşı tepkisiz kalır. Sonda ise gökyüzünü kuşların uçakların ve adamların yıkandığı bir yer olarak ilkinden farklı bir bakış açısıyla kavrar ve onu tekrar algı düzeyine çıkarır.

Sonuç olarak şairin, şiirinde yaşamı yansıtmak için şu girişimlerde bulunduğu söylenebilir: 1- Öykülemeye başvurmak (Bu yöntemle insanı yaşam içerisinde türlü halleriyle yakalamaya/yansıtmaya çalışır.), 2- İthaf ve çoğaltma tekniğiyle şiirine somutluk kazandırmak (Çünkü yaşam, duyularla algılanan somut bir sistemdir ve şiir

yaşamı yansıtacaksa, somut olmak zorundadır.), 3- Güncel olanı şiire taşımak, 4- Yaşamı anlamsız algıladığı için şiirine anlamsızlık yüklemek, 5- Yaşamda olduğu gibi iyi ve kötüye şiirinde birlikte yer vermek, 6- Kötülüğü daha baskın görmek (Yaşamda böyle olduğuna inandığı için.). Bu düşüncesi doğrultusunda tasvir ettiği hayat ise, varoluş felsefesinin işaret ettiği gibi bunalım ve mutsuzluktan ibarettir.

## 2. Tabiat ve Kent Örgüsü

Kent, insanın kendi nesline daha iyi bir yaşam standardı sunmak için yapmış olduğu teknolojik bir hamle, üretmiş olduğu bir mamuldür. Bu ürün ile birlikte sunulan modern yaşam tarzıdır ve planlandığı gibi tamamıyla insanın lehine olmaz. En başta onu öz vatanından, doğup büyüdüğü yerden, tabiattan koparır. Bununla da yetinmeyip, insanın türlü değer ve kazanımlarıyla çatışıp kendi otoritesini kurmaya başlar. Bir zaman sonra insan, modernitenin dekore ettiği bu düzen içinde, kentte, *“rahatlığın demir kafesi”*(Aslanoğlu 2000: 106) ne kendi kendisini hapsedmiş trajik bir varlık haline gelir. *“Yaşam büyülü olma özelliğini yitirir; [onun için] doğanın artık gizemleri değil, sadece sorunları vardır.”*(Pappenheim 2002: 32). Uyar şiirinde belli bir dönemden sonra şiirin ağırlık noktasını, bu şekilde bir durum tespiti ve protestosu teşkil eder. Bu yoğunluğun İkinci Yeni şiir tarzıyla münasebetinin ilk ürünü olan üçüncü şiir kitabı *“D.E.G.A.”* ile başladığını ve şiirinin sonuna kadar devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu arada *“D.E.G.A.”* öncesi ilk iki kitabı *“Arz-ı Hal”* ve *“Türkiyem”* de, *“kır yaşamı”* *“kent yaşamı”* öncesi bir yaşantı ve şairin sanatsal üretimini sağlayan uyarıcılar alanı olarak ön plana çıkar. Bu dönem, şairin askerî memurluk mesleği dolayısıyla taşrada olduğu dönemdir. İlk görev yeri, Kars’ın Posof ilçesidir. Sonrasında Samsun’un Terme ilçesinde de görev yapar. 1948-1954 yılları arasındaki bu taşra macerası, şiirine kır yaşamını sokar. Coğrafyanın türlü özellikleriyle şaire ilham olduğu bu dönemin ürünleri, *“Arz-ı Hal”* ve *“Türkiyem”* kitaplarında okuyucuya takdim edilir. Temel izlek, çoğu zaman karşısındakinde güzellik ve hayranlık duygusu uyandıran tabiat

manzaralarıdır. Sık sık doğa betimlemelerine girer. Yer yer bir seyyah gibi izlenimlerini anlatır:

*“Sonra Erzurum’a kadar yol boyunca  
Mahzun, sevdalı, sakın köylerim.  
Kayaların üstünde, yol kenarında  
Bazen elimi şakağıma koyunca;  
Hepsi o Geyve’deki köy gibi olsa derim.  
Sivas’tan, Erzurum’dan öte artık  
Bir hain akşam başlar dağlarda”* (“BBD”, s.38)

“G.A.D.”, “Bir Anadolu Vardır”, “Türkiyem”, “B.B.D.”, “O.K.K.R.”, “T.B.A.D.P.”, “K.K.D.”, “K.K.S.”, “Bahar Hastalığı” vs., daha başta tabiatın konu seçildiğine işaret eden şiir adlarıdır. Şiirlerde adı geçen, ya da serüveninden bahsedilen kişilerin büyük kısmı, kır yaşamının aktörleridir. Bazen romantik bakış açısıyla kişilerin sorunlarına değinir. “Bir Anadolu Vardır” şiirinde Narhanımcık ve Mihrali, doğayla mücadelede fakir düşmüş bir çevrenin insanları olarak tasvir edilir:

*“Gelgelelim yağmursuz yazlar gelince  
Bir dert herkesi dilsiz eder  
Narhanımcık ağlar  
Kış da kötü bastı mıydı üstüne  
Açlıktan sığırlar bile ölür gider.”* (“Bir Anadolu Vardır”, s.30–31)

İlk dönem şiirlerinde ön plana çıkan ağız hususiyetleri, yer ve kişi adları da kır yaşantısının şiirinde ne kadar yer ettiğinin bir ipucunu verir:

**Ağız Hususiyetleri:** Koma beni, alav alav, sabağnan, yayan yapıldık, yavri ceylan, ısıcacak, emmim kızı, gelmişleyin, ürüzgar, gari vs.

**Kişi Adları:** Bektaş, Narhanımcık, Mihrali, Memiş, Satılmış, çoban Ahmet, Gölebertli Mustafa, Bekir Efendinin kızı, Benli Döne vs.

**Yer Adları:** Sübhan, Nemrut, Cin dağları, Gergisuban köyü, Sürmene, Koçhisar, Palandöken, Geyve Boğazı, Arsiyan dağları, Banarhev köyü, Dağdeviren, Kantar Köprü, Terme vs.

Yer ve kişi adları taşraya özgüdür. Kişi adlarının önündeki lakaplar, köy hayatında sık rastlanan bir durumdur. şair, köylülerin konuşmalarını da taklit edilerek tam bir taşra panoraması çizer.

Uyar'ın ilk şiirlerinde taşrayı merkez alan anlayışına, Yaşar Nabi idaresindeki Varlık Dergisi'nin tutumu da ışık tutar. Muzaffer İlhan Erdost ilk döneminde Uyar'ın köy ve köylü sorunlarına eğilen şiirinin Varlık'ın o dönemki anlayışına uyduğu için yayımlandığını; fakat “D.E.G.A” yla başlayan yeni şiir dönemi ürünlerinin bu anlayışa ters düştüğu için yayınlanmadığını söyler. Ona göre Varlık, “*Turgut Uyar'ın şiirlerini, başlangıçta yayımlarken yalnızca şiirlerindeki [bu] değişmeden ötürü yayımlamaz olmuştu.*” (Erdost 1977: 531). Bahsi edilen değişmeysel şiirine malzeme seçiminde artık taşrayı değil, kenti tercih etmesidir.

Uyar'ın ilk şiirlerinde, kır yaşantısının yanı sıra daha sonra ön plana çıkacak olan kent yaşantısının izleri de görülür. Tayini nedeniyle taşraya yeni gelmiş, buna karşın şehirde doğup büyümüş biri olarak, yaşamının o ana kadarki bölümünün geçtiği kenti anımsamaktan geri durmaz. Anımsamalarının çoğu, çocukluk ve ilk gençlik yıllarının büyük kısmının geçtiği İstanbul'a ilişkindir. Gönderme yaptığı yer adları, muhtemelen hatıralarının olduğu yerlerdir. “*Arz-ı Hal*” ve “*Türkiyem*” kitaplarında İstanbul'a ilişkin gönderme yaptığı yer adları şunlardır: “Haliç, Haydarpaşa, Sultan Selim, Florya, Adalar, Gülhane Parkı, Merkez Efendi, Kandilli, Yeni kapı, Kapalı çarşı, Mahmut Paşa, Feriköy, Eyüp\*”.

Gurbette oluşu nedeniyle, anımsamalarını, çoğu zaman özlem duygusu tetikler; fakat Uyar'ın şiirine akseden kent yaşamına, bu sıla olma özelliği dışında pek olumlu yaklaşmadığını söyleyebiliriz. İlk olumsuz yaklaşımı, “*şehitler*” şiirinde görülür:

*“Bir şehir çocuğuymuşsun  
Dev makinaların gıdası olmuş kanın  
Büyümemişsin*

---

\* Bu çalışmada şiirlerden verilen örneklerin tamamında, şairin imla tasarrufuna sadık kalınmış, imla kaidelerine aykırı kullanımlar düzeltilmemiştir.

*Sevememişsin*” (“Şehitler”, s.27)

Bahsi edilen şiirde; köyde, sahil kasabasında ve kentte yetişmiş üç insan tipine değinilir, ilk ikisinin aksine kentte yetişmiş olanın yaşam alanı niteliksiz görülür.

“*Karpit Lâmbası*” (s.27) şiirinde “*Bu vitrinler, asfaltlar, mazot kokuları*” diyerek modern çağın günlük yaşama eklediği yeni unsurlara değinir; bunların yaşamı düşünöldüğü gibi güzelleştirmediğine ise, “*Uzak Kaderler İçin*” şiirinde dikkat çeker. Teknoçağın getirilerine ciddi bir karşı tavır alır. Teknolojik imkânları işlevsiz bulur:

“*Asır yirminci asırdır, âmenna*

*Bir yanımda sevgilerim, bir yanımda sancım*

*Neon lambaları büsbütün karatır gecemizi/ (...)/*

*Sımsıcak sevgilere muhtacım.*” (“*Uzak Kaderler İçin*”, s.69)

İnsanı mutlu kılmak için geliştirilen imkânların ters teptiği, insanın aleyhine döndüğü fikrindedir. “*Neon lambalarının geceyi büsbütün karatması*” buna işaret eden mecazî bir kullanımdır. “*Sımsıcak sevgilere muhtacım*” ifadesi ve aynı şiirde “*alıp başımı gideceğim*” uyarısının tekrar edilmesi, imkânların elverişsizliği karşısında bir kaçış ve sığınma temayülüne işaret eder.

Şairin çocukluk ve ilk gençlik yılları(1927–1948) şehirde geçmiştir. 1948–1954 yılları arasında altı yıllık bir taşra macerasından sonra, tekrar şehre(Ankara) döner. Bu dönüşte karşılaştığı kent görüntüsü, giderken bıraktığından çok farklıdır. Uyar, şiir tarzındaki değişime sebep olarak da bu sürprizi gösterir: “*Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu.*” (Özgüven 1985: 107). Kentle bu ikinci ve şaşırtıcı buluşmadan sonra, başka bir ayrılık olmaz. 1968’e kadar Ankara’da yaşayan şair, bu tarihten sonra İstanbul’a taşınır ve ömrünün sonuna kadar orda kalır(1985). Göröldüğü üzere 1927 doğumlu şairin, elli sekiz yıllık ömrünün altı yılı hariç elli iki yılı şehirde geçmiştir. Özellikle çocukluğun bu ortamda geçmesi,

davranışlarına bir kentlilik terbiyesi getirir\*. Denilebilir ki “*Turgut Uyar kentli bir ozandır.*” (Uçarol 1985: 13). Bu durumun iyice belirginleşmesiye, “*D.E.G.A*” kitabı ya da İkinci Yeni tarzına geçmesiyledir. Bu kitapla, kent yaşantısını yargılama, haksız çıkarma maksatlı bir tahlile girişir ve bunu şiirinin ön planına koyar. Kent yaşamın sevimsiz çehresi, Uyar şiirinde bundan sonra sonuna kadar takip edilebilecek temel izleklerden biri olur. Şair, yaşamın o dönem için kent karmaşasına saplanıp kaldığı fikrindedir ve onu kent sahasındaki bu görüntüsüyle poetik ortama taşımak ister.

Uyar, kent yaşamının şartların bir gereği olduğunu, çocukluğunun geçtiği Edirnekapı'nın değişmesinden hareketle ortaya koyar. “*Edirnekapı'yı çağsal gereksinimlere uydurmak amacıyla parçaladılar, böldüler, genişlettiler, oradaki sekiz-on bölümü bir alana indirgediler. Evler yıkıldı, yenileri yapıldı. İyi de ettiler. Dünyaya her gün bir takım yeni insanlar gelmekte. Yer gerek hepsine. Dünyanın, sivil yapısı korunacak bir mekân olmadığı anlaşılmalıdır artık*” (Uyar 1985: 122). Yaşamda değişimi ve imkânların yenilenmesini olumlu karşılarken karşı tavrını, insanı mutsuzlaştırdığına dair tepkisini, saklı tutar. Hüseyin Cöntürk, şairin bu tepkisini “abluka edilmek” ifadesiyle özetler. “*Uyar şehirlerin (...) isteğimizle kurulmasına rağmen sonunda bizim olmayışlarını, hatta bize karşı çıkışlarını “abluka edilmek” sembolü ile canlandırıyor. Şehirleri, mutluluğun için kuruyorsun, ama onlar sonunda mutluluğun kuyusunu kazıyor, seni abluka ediyor. Besle kargayı oysun gözünü gibi bir şey oluyor.*” (Cöntürk 1961: 14). Cöntürk'ün de vurguladığı bu kuşatılmışlık ve dışlanmışlık tezinin bildirisi, bu amacı benimsemiş yeni şiir tarzının ilk kitabının ilk şiirinin ilk dizelerinden itibaren görülmeye başlanır. “*Geyikli Gece*” şiirinin ilk dizeleri, kent yaşamı, modern zaman imkânlarına karşı tavır alışın bildirisini taşır. Toplu kıyımlar ve yapaylık eleştirilen iki unsurdur:

*“Hâlbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta*

*Her şey naylondandı o kadar*

*Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı”* (“*Geyikli Gece*”, s.111)

---

\* Bundan, şehre olumlu baktığı sonucunu çıkarmamak gerekir.

“Naylon” tabiri ve öncesindeki “*Hâlbuki korkulacak hiçbir şey yoktu*” dizesi, muhatap alınan şeyi, kent yaşamını, değersiz kılmaya yöneliktir. Üçüncü dizede bu defa küçümsediği durumun sebep olduğu trajediye değinerek ironik bir söylem gerçekleştirir. İnsanların beş on bin birden ölmesi ve bunu korkulacak bir şey olmadığı ifadeleri, bu ironiyi sağlar. Öte yandan ölümün güneşe karşı beş on bin şeklinde gerçekleşmesinde “güneş” ışık ilgisi nedeniyle atom bombasını çağrıştırmaktadır. Kıyımın toplu olması da çağrışımı destekler niteliktedir.

“*G.K.O.E.*” şiirinde modern yaşamın yapay yüzü, sembolik bir anlatımla vurgulanır. İç ve dış maskelenmiş ve bir perdenin arkasına gizlenmiştir:

*“Perdenin arakalarındaki 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.”* (“*G.K.O.E.*”, s.130)

Modern çağ insanının iç ve dış âleminin eğretiliği belirgindir. Aranılan perdenin arkasındadır. Terzilik ve giyimlerin prova edilmesi, asıl gerçekliğin maskeleyen davranışı gibi düşünülür. Terzilik, farklı bir görünüm kazandırma ilişkisi nedeniyle sembol olarak seçilir.

“*E.K.B.*” (s.132) şiirinde, mükemmeliyetçilik nedeniyle insanın düştüğü yapaylık ve özünden uzaklaşmışlık durumuna işaret ederek, noksanın tarafını tuttuğunu sezdirir. Önemli olan insan tabiatının bir gereği olan “noksan” la yaşayabilmektir. “*O gemiler ipleri yelkenleri dümenleri dökük/Unuttuğum kırlangıç kuşları kırık bardaklar.*” Burada “kırık” ve “dökük”, mükemmeliyetin karşısına bilinçli olarak konulan iki noksan durumdur. Kırık bardakların çöplüklerde olmasını; aşkın, şiirin ve ölümün en kolayına gitmek şeklinde algılaması bu nedenledir. Bahsi edilen şiirde bu kolaylıktan sıkıldığını, buna rağmen kurtulamadığını itiraf etmesiyse çaresizliğin bildirisidir. Başka bir yerde yapaylığın eleştirisi, modern insanın tavus kuşu gibi, olduğundan farklı

görünebilen bir hayvana benzetilmesiyle sağlanır: “benim adım tavus kuşu ne yazı bilirim ne kışı/ sağ pazımda kolera, solumda çiçek aşısı” (“ürkek ırmaklar’a”, s.363). İkinci dizede geçen, hastalık adları benzetilen kişinin zaman içerisindeki yerini belirlemek içindir. O da, kendi zamanından/modern çağdan başkası değildir.

Kent; düzenin vitrini, çehresindeki bütün çirkinlikleri yansıtan bir ayna gibidir. Düzen, bütün olumsuzluklarıyla kendini bu mekânda teşhir eder. İşin trajik yanı bu düzenin insan elinden çıkmasıdır. “insanlarla aşk yapan vinçler” (“kırlara gitmeye”, s.367) kullanımı, modern insanın ihtiras uğruna inşaa ettiği, kompleks ve huzursuz bir ortama/düzene göndermedir. O, insan ruhunda bir güzellik olarak bulunan, ruh beden bütünleşmesini sağlayan hissiyatın gereği gibi kullanılmayışından, onların hak ettikleri değerlerle örtüşürülmemesinden şikâyetçidir. Sevgi gibi, insanın sosyal bir varlık olmasından gelen önemli bir iletişim aracı, ihtiras gibi sosyal ritmini bozan bir bencilliğin emrine verilmiştir. Sevgi ve saygı artık meşru-gayrimeşru, sadece kişiye maddi kazançlar sağlayan metaya gösterilir. Böylece insan kendi tabiatının dışına çıkar, ruhunda mutasyona uğramış bir varlığa dönüşür. Bu dönüşüm içindeki insanın durumu, “insanlarla aşk yapan vinçler” ifadesinde son derece belirgindir. Şair bu durumun baskısı altında ızdırap duyar; “Kentler, kentlerde oturmak sıkır onu” (Uyguner 1963: 289). Ve kaçış davranışına girişir: “ey ne olur alın beni alın buralardan götürün” . Hırs ve ihtirasın ödüllendirilme araçlarını reddeder: “atarım savaş artığı madalyaları giderim”. Gittiği yerin niteliğiye, şiirin adında bellidir: “Kırlara gitme’ ye” (s.367). Aslında kaçış temayülü içindeki insanın durumunu fark etmiş düzen, onu elinden kaçırmanın yöntemini de bulmuş ve ona sunmuştur. Modern yaşamın insanı duyarsızlaştıran, uyutan, düşünüp gerçeği/doğruyu bulmasına fırsat vermeyen alışkanlıkları(zevk ve eğlence) bu türden bir yöntemdir:

“alıştırdılar bir kere  
sigara alkol afyon tarih esrar marihuana  
eroïn tarih kokain morfin seks  
onaltı silindir hız deniz kayağı dağ” (“Alıştırdılar Bir Kere”, s.520)

Şair durumun farkındadır; dayatmadan yakınır.

“*B.K.M.İ.İ.*” şiirinde Akçaburgazlı Yekta, modern yaşamın insanı yabancılaşmaya götüren yanını vurgularken, gerek manevi gerek fiziki yıkıma bilimsel bir yaklaşım getirir gibidir:

*“Kötüyü iyi yapan şeyler yitti, her şeyleri üst üste kodular, su yolları yaptılar, çeşmeleri akıttılar, bakkal dükkânları açtılar...(...) ... mahkeme yaptılar, yasalar kodular, bir şeyin bu kadar şey içinde gitgide küçüldüğünü yittiğini sezinliyorlardı ama bulamıyorlardı... onsuz olunur diyorlardı, yerine başka şeyler koyuyorlardı ama öyle bir şey ki yittikçe önemi azaldıkça düzeni etkileyen, belirsizliği artıran, evleri oturulmaz, sokakları dolaşılmaz hale koyan...”* (“*B.K.M.İ.İ.*”, s.149)

Şiirin dipnot kısmından alıntıladığımız bu ifadelerde Yekta, teknoloji ve yaşam imkânlarının gelişmesiyle beraber bazı değerlerin de değişmesine dikkat çeker. Akçaburgaz kentine bakarak bazı gözlemler yapar. Ortaya koydukları çağın koşullarına bilimsel bir yaklaşım, soruna bir teşhis gibidir. İnsanoğlu hayat standartlarını yükselten atılımlar– su yolları açmak, bakkal, terzi, nalbant, tamirci dükkânları açmak, mahkeme yapmak, yasa koymak vs. – gerçekleştirip kendi neslini rahata alıştırırken, onların özünden, insani değerlerinden kaybetmesine de neden olur. Onun için Yekta’nın dediği gibi, bir şeyin küçülüp yittiğini sezinliyor, fakat ne olduğunu bulamıyorlar. Yiten, insani değerler ve insanın tabiatından başka bir şey değildir. Mehmet C. Doğan, Uyar’ın “*Tütünler Islak*” kitabında mekân olarak şehri seçmesini, orada insani değerlerin yok oluşuna vurgu yapma amacına bağlar: “(...) mekânın şehir olarak belirlenmesi, insan ilişkilerinin karmaşıklaştığı, doğallığını yitirdiği bir ortamda insan kalmanın zorluğunu vermek kaygısındadır.”(Doğan 1997: 96). Aynı şiirde- “*B.K.M.İ.İ.*”- kent düzeninin fiziki çevre üzerindeki tahribatına da değinilir. Yekta’nın sık ve yüksek binaları yıkmak istemesinin nedeni budur: “... İlk bu evleri, bu kötü, üstüste evleri yıkın, bu sokakları, bu/ eski harap kışlaları, bu dükkânları bu duvarları; bu gökyüzlerini/ kurtaralım...”. Kent yaşamı insanın iç dünyasını tahrip ettiği gibi dış dünyasını, çevresini de tahrip

eder. Binaların sıklığı ve yüksekliği insanın doğal çevresiyle irtibatını koparır. Duvarların arkasında ve binaların arasında, gökyüzü bile görünmemektedir. Yekta yıkıp yeniden inşaa etme girişiminde bulunur.

Kuşatılmışlık, “*Büyük Ev Ablukada*” (s.186) daha belirgin olarak ortaya konur. Kent yaşamının insan yaşamına eklediği olumsuzluktan bahsedilir:

*“Bizi tutkulara çağırır, otobüse sosise buzdolabına  
Telefona sinemalara radyolara bir sürü kancık sevdalara  
Sürü sürü mutsuz alışkanlıklara  
Yalan dolana itliklere keten elbiselere”* (“*Büyük Ev Ablukada*”, s.186)

Burada olumsuzlanan unsurların en belirgin özelliği, insanı alışkanlıklara duçar etmesidir. Bağımlılık yarardan çok zarar veren bir durumdur. Şiir adında geçen “abluka” sözcüğü, bu doğrultuda sembolik bir kullanım olup hat safhadaki yadırgamalar ve alışkanlıklar yığınına gönderme yapar. Aslında karşı çıkılan, istenmeyen bu hayat tarzının getirdiği gayri tabiiyettir. Bu, yerleşik olanı kendi varlığının dışına koymasına, kendi ve öteki diye bir ikililik oluşturmasına sebep olur. Yoksa şair kötülüğün de iyilikle beraber olağan varlığının bilincindedir. Onun için kent yaşamına olumsuz yaklaşıp da arzuladığı ya da beklediği ortam kötülükten soyutlanmış bir masal ülkesi değildir.

Uyar, modern yaşamın insanı bir tekdüzeliğe mahkûm ettiğini düşünür. Bu durumu ifade etmek için “kalıp” sözcüğünü kullanır. Her şey; sıradan, tekdüze ve sahtedir: “*kalıp duruyoruz/ öyle kalıp gibi duruyoruz ve işkence/ bir naylon havan kalıbı gibi*” (“*Kalıp Duruyoruz*”, s.599). Kalıp tekdüzeliği; naylon yapmacıklığı, sahteliği vurgular. Bir başka yerde bu kalıp insanın, ruhsuz olarak tasviriyle karşılaşırız. “*adres var, ölü değil, ama yok olan*” (“*Güzel Bir Akşam*”, s.603).

Uyar, “*Gazete I*” (s.477), “*Gazete II*” (s.483) ve “*Gazete III*” (s.487) şiirlerinde, gazete üslubunu taklit ederek dolaylı şekilde kent yaşamının karmaşasını ve tekdüzeliğini vurgulamaya çalışır. Karmaşık, zor anlaşılır bir şiir düzeni ve anlatımına başvurarak, gazeteye yansıyan kent ahvalini canlandırır. Bu şiirlerdeki gibi, şiirinde ön

plana çıkan imaj yağmuru ve bunlar arasındaki uygunsuzluk, yaşanan hayatının bir gereğidir. “(...)hayatta Uyar’ın şiirinde olduğu gibi, bir izlenim bombardımanı altındayız. Her şeyi birden sezmek zorunluluğundayız. Bu arada sunulan görüntülerde bir uygunsuzluk olması, bugünkü düzene uygundur, öyle yaşamaktayız zaten.”(Menemencioğlu 1999: 57). Öte yandan Uyar şiirinde sıklıkla karşılaşılan isim sıralama, sözcük yığınları oluşturma anlayışını da kent yaşamının karmaşasının bir temsili sayabiliriz. “*ali küçük yakup ahmet selim/ suphi taci hilmi ibrahim/ battal deniz hüseyin*” (“İhbar”, s.567). “*Nesnelerin, insan adlarının, mesleklerin vb. sayıp dökülmesinin amacı, okuru alımlayıcı içinde bulunduğu dünyanın sınırlılığı, özümleyiciliği konusunda uyardır aslında. Rayından, çıkmış kaotik bir dünya imi çizer burada dil ve onun kabullenilmemesi yolunda imada bulunur.*” (Oktay 1999: 132). O; şehirlerle, şehir yaşamının bir gereği olan kalabalıklarla(insan ve eşya) uyuşmaz.

Uyar şiirinin genelinde, tek tek şiirlerinde ve dizelerinde hep iki farklı yaşamın izlerini taşıyan kullanımlara rastlanır: kır ve kent. Bu ikisi sürekli birlikte gider. İkisinin de envanterini çıkarmak mümkündür. Birçok şiirinde bu iki farklı yaşamı sembolize eden kullanımlar bir aradadır. İlk iki kitabında, kır yaşamı mutlu bir izlek olarak daha yoğun bir anlatıma sahiptir. “*D.E.G.A*” kitabından, kentin bütün sevimsizliğiyle şiirine girmesinden sonra; doğal yaşam, kır hayatı, çiçek, doğa vs. mutlu bir izlek olarak şiirinde yer etmekten çok, bunaltı anında aranan, özlemi çekilen bir durum haline gelir. İçinde yaşadığı ortamdan hoşnutsuzluk, buna karşın doğal olanın büyük, ezici ve davetkâr gücü, onu kendine çeker. Bu çekimin tesirinden bir türlü kurtulamayan şair, büyük çoğunlukla/kalabalıkla kalırken, doğaya intibak edememenin özlemiyle trajedisini büyütür. Bu dönem-“*D.E.G.A*” kitabı ve sonrasındaki altı kitap- şiirlerinde bir istatistik çalışmasına girişerek kent ve kır yaşantısına/tabiiata çağrışım yapan kullanımları tespit etmeye çalıştık. Bu sayede bu iki dünyaya özgü malzemenin şiirde hangi yoğunlukta bahse konu edildiğini öğrenme imkânımız olur:

| <b>Modern Yaşama/Kent Yaşamına Çağrışım Yapan Kullanımlar</b>   | <b>Tabiata/Kır Yaşamına Çağrışım Yapan Kullanımlar</b>   |
|---|--|
| <p>dişli, neon lambası, bono, banka, otobüs, polis, cadde, kaldırım, otel, gümrük, gazoz, havagazı, abone, kravat, garson, sandviç, telefon, sosis, buzdolabı, sinema, radyo, asfalt, dondurma, zimba, yazı makinesi, bando, torna, otobüs durağı, hazır elbise, ütülü pantolon, kulüp, vagon, faiz, karantina, tabela, cıvata, balata, tren, tramvay, piyangocu, patron, ekspres, gar, vatka pamukları, verevine şeritler, kartvizit, lastik, benzin, grev, kovuşturma, pasaport, uçak, motor, manken, petrol, benzin istasyonu, model, fatura, bozuk para, banka, parti, tiyatro, demode, çarliston, sendika, mazot, barem, sicil numarası, kafeterya, menü, evrak çantası, taksitle satış, işçi tulumu, bando, siren, beton, çelik, nüfus sayımı, nüfus kâğıdı, vido, parmak izi, üniforma, fayton, banka bağı, fakülte hastanesi, adliye sarayı, basımevi, magazin, apartman kapıcıları, gazocağı iğneleri, mazgal, vinç, rıhtım, tramvay, metropol, uranyum, borsa, hipodrom, meydan saati, fren, kamyon, bomba, seçim, aşk filmi, röntgen filmi, onuncu kat, sinema bileti, matine, suare, trafik lambası, tutanak, seçmen kütükleri, statik, indirimli fiyatlar, mevsim sonu ucuz satışlar, yürüyüş, grev, lokavt, hurda otobüs, orman kanunu, oy pusulaları, demiryolu makasçısı, yüksek graviteli petrol, naylon torba, transistor onaltı silindir deniz kayağı, ışıklı reklamlar, metropol, poliyester, plastik, çamaşır makinesi, gökdelen, asfalt, beton, atom santrali</p> | <p>göl, menekşe, bademler, dağ gölgesi, odun, ormanlar, yağışlı topraklar, çiçek, sütleğen, küstümotu, kaktüs, salkımsöğüt, yaban ördeği, erguvan, begonya, elma, kurt, balık, adabarbunyası, denizaygırı, kedi, ayı, geyik, iğde, çoban çantası, akasya, melisa, kekik, nane, ayva, erik, dut, papatya, domates, şimşir, palmye, yengeç, kırlangıç, sümbülteber, atkestanesi, serçe, kumru, ıhlamur, sardunya, buğday, başak, harman, kıyı, tümsek, dağ, gül, incir, sarmısak, ceviz, şakayık, karabatak, leylak, erik, örümcek, ıhlamur, fındık, enginar, bıldırcın, fesleğen, kiraz, suna, ayı, çınar</p> |

“D.E.G.A”, “Tütünler Islak”, “Her Pazartesi”, “Divan”, “Toplandılar”, “K.D.İ.” ve “Dün Yok Mu” kitaplarından derlediğimiz bu istatistik çalışmasında, kentsel malzemenin fazlalığı belirgindir. Tabiata özgü malzeme daha az hatırlanmakla beraber, bu iki grup şiirin terkibine beraber serpiştirilir. “K.Ç.M.” (s. 406) şiirinde şu iki dize buna güzel bir örnek teşkil eder: “dükkânların, bankaların, borsaların adı ne/ yeşilin

*tadı hani, gölün sevinci nerde*". İlk dizede "dükkân, banka, borsa" kent yaşantısına, ikinci dizede "yeşil, göl, sevinç" doğal alana çağrışım yapar. Şu dizelerde de benzeri bir durum söz konusudur: "*Hurda bir otobüs onarmak/ Bir çiçeği sulamak için durdum*" ("*Yanık Tarlalar'a*", s.447). "Otobüs onarmak" ve "çiçek sulamak" iki farklı yaşam göstergeleri olarak yan yanadır. "*K.D.İ.*" kitabında, bu iki yaşam formundan doğal olanın daha çok hatırlanarak diğerinin önüne geçirildiğini söyleyebiliriz. Sıklıkla hayvan, bitki, çiçek, mevsim ve ay adları sıralanır ve bunlara övgüler dizilir. Buna karşın kent sevimsizliğiyle anılmaya devam edilir.

"*baharat yolu*" (s.377) şiirinde; eskiyi, bozulmamışlığı övüp yücelttiğini ve onun kent yaşantısına üstünlüğünü dile getirdiğini görmekteyiz. Kıyaslar yaparak bu ikisi arasındaki tercihi en açık şekilde ortaya koyar. Eski dönemlerden ilham alarak tabiiliği, el değmemişliği hatırlar ve onu modern çağın getirdikleriyle kıyaslar. Yaşam serüveninin ucu gelip kendi zamanına, modern çağa dayandığında vardığı sonuç, değişimin güzel olanı götürdüğü şeklindedir: "*Neyin varsa gitti gidecek kadirbilmez metropollere/ şimdi ananasa, bibere, daha sonra petrole*". Kervanların yerini ordular, şirketler almıştır. Eskiden köprüsüz geçilen ırmakların iki yakası artık bir aradadır. Yaşam tarzı yeni şeyleri ön plana çıkarır. "*İncelik ve zencefil ve firengi, petrol ve bakır/ önce Akdeniz yöresini ve sonra her yeri sardı*". Mesafelerin kısılması, işin zahmetiyle beraber zevkini de bitirir. Zenginlik kaynağının kolay ulaşılabilirliği, onu tükenmenin eşiğine getirir. "*Papazlar, krallar ve Avrupa'nın bütün kopukları/ gökleri sevmenin ve gülleri sevmenin ülkesi*" ni sömürür. Artık bir okşama değildi(r) koca gözlü Akdeniz'in rüzgârı. Ve sonuç şudur: "*Baharat Yolu korsanlarla uzadı, kanallarla kısaldı/ sonunda ne kaldı, bahar görmemiş ölümlerden başka, ne kaldı*". Yeni düzen içerisindeki insan tipi, "bahar görmemiş ölümler" olarak tanımlanır.

"*Yanık Tarlalar'a*" şiirinde, kır yaşantısından kent yaşantısına geçişte karşılaşılan durumun bir tasviri yapılır:

*“Dağlardan geldiler*

*(...)*

*Garları, otobüs duraklarını, otelleri*

*Pazarları, bankaları, caddeleri*

*Ve zoraki karmaşıklığını gördüler*

*Kan dökmenin ve ucuza gitmenin.”* (“*Yanık Tarlalar’a*”, s.448)

Şiirinin ayrı yerlerinden çıkardığımız şu dizelerde de kent yaşantısının olumsuzlanıp kır yaşantısının övüldüğünü söyleyebiliriz: “*Olmamak gibi şehirlerden olmak gibi dağlardan/ ... / Şehir bir ihanet gibi karşımda*” (“*Yanık Tarlalar’a*”, s.447, 448), “*büyük kentleri düşünse de rahatlasa/ işte her şey nasıl haince karıştırılmış*” (“*Çılgın-Hüzünlü*”, s.466), “*kentler büyüyüp gidiyor ya aldırma/ başka bir yaşama tutturmalı diyorum*” (“*Kalbindir*”, s.498). Şaire göre şehrin her şeyi haince karıştırması ve bir ihanet gibi insanın karşısında belirmesi söz konusudur. Bu nedenle başka bir yaşam biçimi aranmalıdır.

Turgut Uyar’ın kent ve kır yaşamına bakışında ve şiirinde işleyişinde şu sonuçları çıkarmak mümkündür: İlk şiirlerinde kır yaşantısı hâkimdir. Kişi ve yer adları taşraya özgüdür, köylülerin konuşmaları da taklit edilerek yansıtılmak istenen tablo, tam olarak başarılıdır. Bu şiirlerinde kent ilk ve son defa, o da sıra olduğu için özlenir ya da sevimli görülür. “*D.E.G.A.*” kitabından sonra kent, bütün sevimsizliğiyle şiire buyur edilir. Modernitenin/teknolojinin desteklediği bu yaşam formunda, kolaylık/rahatlık adına insan yaşamına bir eşya denizi yığılır. Bu, yaşamı mutluluk veren bir sadelikten uzaklaştırıp, mutsuzluk veren bir karmaşıklığa sürükler. Öte yandan insan, yığınla alışkanlıklara müptela edilerek, ekonomik olarak sömürülmeye müsait hale getirilir. Şairin başarmak istediği ise, insanlara, içinde bulunduğu yaşamın yozlaştığını ve anlamsızlaştığını göstermek ve sömürüyü deşifre etmektir. Bunun için tavrını bazen direkt olarak, bazen eşyanın adını sayıp dökerek ve onlardan yığınlar oluşturarak, dolaylı şekilde ortaya koyar. Tüm bunları yaparken kent ve kır yaşamına özgü malzemenin her zaman göz önünde bulunmasını ister. Bunu için iki yaşam formu,

çeşitli kullanımlarla şiirde sürekli birlikte temsil edilir. Bu birlikte şairin eline geçen fırsat ise bu iki yaşam formunu sürekli kıyaslayabilmektir. Nitekim fırsat buldukça kenti olumsuzlar, tabiatı yüceltir.

### 3. Uyumsuzluk ve Yabancılaşma

Turgut Uyar, tedirgin, uyumsuz bir ruh haline sahiptir. “*Dirliksiz(huzursuz) bir insandır. İnsanın tedirgin yanıyla dopdolu bir görünüm taşır.*”(Uçarol 1985: 11). Öte yandan her insan bir uyumsuzluktur ölü olmadıkça sözü, bu doğrultuda Uyar’ın insanın ve dolayısıyla kendisinin var oluşuna bakış açısını gösterir. Hasan Bülent Kahraman’ın bu konudaki görüşü ise Uyar’la beraber diğer İkinci Yeni şairlerini de kapsar. Ona göre İkinci Yeni şairleri dış dünyanın üzerlerine kapandığını hissettiklerinden ona karşı cephe alırlar(Kahraman 2000: 124).

İlk şiirlerine baktığımız zaman Uyar’ın iki şeyin sıkıntısını çektiğini görürüz: Biri görevi sebebiyle bulunduğu ortamın(taşranın) yabancılık ve yalnızlık duygusu, diğeri geçim derdi ve kötü ekonomik durumdur. Şikâyet ve yakınmaların büyük çoğunluğu bu iki durum etrafında oluşur:

*“Ağlamak istersin, ağlıyamazsın  
Gülmek, gülemezsin  
Kasaba küçük, bir karanlık gün sonbaharda  
kararmış gönlünü eyliyemezsin  
ne kâğıt, ne kalem, ne kitap”* (“K.K.S.”, s.78)

Şehirden uzaklık, yaşanan mekânın imkânlar bakımından mahrumiyeti, kararsız ve bikkın bir ruh haline sebep olur. Doğaya yakın olmak, yer yer güzel tabiat manzaraları bu dönem şiirinde teselli unsurları olarak göze çarpar. Bu teselli, ortama ve mekâna karşı yabancılık çekme duygusunu biraz yatıştırırsa da tam olarak bastıramaz: “*Hiçbir şey tutamaz beni artık/ Bu bahar, bu ağaçlar, bu rüzgâr*” (“Bahar Hastalığı”, s.87). Güzel görüntüsüne rağmen bulunduğu mekânı terk etme kararlılığındadır.

Taşra günlerinde sıkıntısını yaşadığı durumlardan biri, geçim derdi ve kötü ekonomik vaziyettir. Bu, daha sonraki dönemlerinde de varsa da durumdan şikâyet ettiği dönem, bu dönemdir. 1948 yılında çalışma hayatına atılan şair, ailesinin geçim yükü altında zorlanır. Karısına ithaf ettiği “*Memur Karısı*” (s.23) şiirinde bu durum belirgindir: “*Ayağında ipeğin en kötüsü/ Sen onuncu derecede memur karısı/ Çileli vefakâr kadın, kalbimin yarısı*”.

Bir kentli birey olarak ise, uyumsuzluk gösterdiği durumların başında ablukaya alınmış yaşam gelir. Asıl olandan uzaklaşma ve yapaylık, dolayısıyla da yabancılaşma\* yakınılan durumdur. Makinenin gücünü sınırsız bir zenginlik kaynağı olarak gören modern insan, sahiplenme ve bencillik eğilimlerini yüceltirken, sosyal fonksiyonunu ihmal etmiştir. Bazı duyguların diğerlerinin önüne geçirilmesi, bazılarının diğerlerinin tatminine hizmet etmesi insanın aleyhine olmuştur. Belli bir süreç sonunda kendi

---

\* Tuncar Tuğcu, *Yabancılaşma Problemi* adlı kitabında, “yabancılaşma” kavramının tarihten günümüze kullanımı ve anlamsal değerinin geniş bir açılımını yapar. Bu kavramı Hıristiyanlığın eski kaynaklarına dayandırır. Mesela Gnostisizm(İ.S. II yy.)’de Tanrı ile aynı tözden olan insan, Tanrı’nın buyruğuna karşı çıktığı için, Tanrı’nın yanından, cennetten kovulmuştur. Tanrı ile aynı tözden olmayan, yalnızca maddeden(hyle) oluşan bu dünyada, kendisi Tanrısal töz taşıdığı için bir yabancıdır. Plotinos ontolojisinde, ruh kendine yabancılaştığı için algılanabilen evren var olmuştur. Tuğcu, Plotinos düşüncesiyle “kendine yabancılaşma”nın ilk defa felsefi bir bilgi sisteminin ve üç yüz yıllık Avrupa yaşam biçiminin temel belirleyeni olduğunu söyler. Hıristiyan inancında ise yabancılaşma durumu şu şekilde tarif edilir: İnsan, Tanrı’nın yalnızca kendisine sunulan kayrasına “hayır” demiştir; şeytanı dinlemiştir, kibre kapılmıştır ve kovulmuştur. Böylece insan kendisine sunulan kayrayı tepmekle, kendisine benzer biçimde yarattığı Tanrı’ya, Oğul’a(logos), Kutsal Ruh’a ve kendisiyle onlar arasındaki kutsal uyuma yabancılaşmıştır. Hegel’in yabancılaşma kuramı daha farklıdır. Geist(Tanrı) kendini bilmek ister, kendini arar. Bu arayış ancak kendini dışa vurma, kendine bir ayırma ile olanaklıdır. Bu ayırma bu dışa vurma, Geist’in kendinden başka bir şey olması, kendi kendi kendine yabancılaşmasıdır. K.Marx’ın yabancılaşma teoremi meta için üretime dayanır. Ona göre insanın yabancılaşması emeğin, mülkiyetin kapitalist azınlığın elinde toplanmasıyla oluşmuş ve mülkiyet asıl sahiplerine, genele yayıldığı zaman sona erecektir. Özetle Gnostisizm, Plotinos, Hıristiyanlık ve Marx yabancılaşmayı insanın, Hegel ise Tanrı’nın özünde gerçekleşmiş bir durum olarak görmüş/kabul etmiştir. Yine Gnostisizm, Plotinos ve Hıristiyanlık yabancılaşmayı insanın cennetten dünyaya atılmışlığının, Hegel Tanrı’nın kendini bilmek istemesinin, Marx ise ekonomik ilişkilerin bir sonucu sayar. Tuncar Tuğcu’nun “yabancılaşma” yorumu ise gerçekte böyle bir durumun(yabancılaşmanın) olmadığı şeklindedir. Gerek Hıristiyanlığın gerek Marx’ın yabancılaşma teorilerini insanın köleleştirilme çabasının bir sonucu sayar. Ona göre insan kendisine yabancılaşamaz, sadece yazgısı gereği trajik olguyu gerçekleştirir. Tuğcu’nun dikkat çektiği “yabancılaşma” tanımlamalarının hiçbiri Uyar şiirinde dile getirilen yabancılaşma durumunu karşılamaz. Uyar’ın dile getirdiği yabancılaşma “*makinenin insan hayatına egemenliğinin, insanın doğal ahenginin makinenin ahengine uydurulması sonucu doğurduğu, böylece insanın kendi düzeninden çıkıp yabancı bir arayış düzenine mecbur edildiği*” (Özel 2002: 88) şeklinde bir iddiaya dayanır.

tabiatına ve ötekine karşı yeni davranış biçimleri geliştirerek ikisinden de uzaklaşmıştır. Bu nedenle artık birçok şey alışılmış niteliğinden uzaktır: “*Ellerim nasıl olsa yıkılmış gitmiş para saymaktan/ civatadan, balatadan, üremesiz kadın okşamaktan*” (“*Övgü Ölüye*”, s.219). Öncelikle varlıklar asıl niteliklerinden uzaklaşmışlardır. Kadının asıl özelliği üremeden yoksun oluşu, bunun vurgusudur. Niteliğini kaybetmiş kadın, diğer mekanik unsurlar gibi olmuştur. Sanayi toplumu unsurları para saymak, civata, balata; “kadın” ı da ruhsuz düzenine ekleyerek “eller” in trajedisine, yıkılıp gitmesine sebep olmuştur. Şehir ve sanayi düzeninin insan üzerindeki tahakkümü belirgindir. Alaattin Karaca, Uyar’ın bu durum karşısında kentleşme, sanayileşme protestosuna giriştiğini söyler. “*kentleşme, sanayileşme ve kapitalistleşmeyle bunalan insanın yazgisına ve kirlenen dünyaya içten içe, sessiz bir protesto duyulur.*”(Karaca 2005: 283). Fakat bu protesto Karaca’nın dediği gibi sessiz değil, aleni ve avazı çıktığı kadarıdır. Şöyle bir durum tespiti yapar: “*Dev makinelerin gıdası olmuş kanın*” (“*Şehitler*”, s.27). İma edilen bir sömürü düzenidir. Fakat trajediyi büyüten duruma insanın da gönüllü olmasıdır: “*rihtumlarda insanlarla aşk yapan vinçler*” (“*karlara gitmeye*”, s.367) ifadesi insanın yanlışlıktaki büyük payına bir göndermedir. Gerçekten de “*insan, bütün yaratıcı özellikleri kadar, kendisini tahrip edecek olan özü de içinde taşımaktadır*”(Korkmaz 2004: 52).

Şairin, sık sık insanın kendi eliyle inşa ettiği suni düzenin tasvirine giriştiği görülür: “*Hâlbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta/ Her şey naylondandı o kadar*” (“*Geyikli Gece*”, s.111). Naylon gibi yapay ve sahte düzen içinde insanın gerçek görüntüsüne kara vermek de son derece zordur. Modern insanın adına gerçeği itiraf etmek şaire kalır: “*benim adım tavuskuşu*” (“*ürkek ırmaklara*”, s.363). Vurgulanmak istenen asıl kişiliğinden uzak, gerektiğinde menfaat için türlü kılıklara kişiliklere bürünebilen modern insanın büyük çelişkisidir. Bu yaman sahnenin dekoru içinde insan, kendine ve ötekine karşı dürüst olmayan yabancı bir kişilik rolüne soyunur. Bununla beraber “*Yabancılaşma duygusu, yalnızlık hissini de beraberinde getirir. Bu duygunun*

dile geldiği şiirlerde 'ben' anlatıcı 'siz' veya 'onlar' la belirlenen, dışarıdaki bir kimliğe hitap eder. Bu içe kapalı bir kişiliğin, ürkerek baktığı bir dünyaya yönelik gözlemlerinin dile gelmesidir.”(Şenderin 2003: 155). “T.C.T.Ü.D.A.Ş.” (s.119) şiirinde, kendisini ötekinin dışında gören bir kişi psikolojisiyle karşılaşırız: “Sizin alınız al inandım/ Morunuz mor inandım”. Bu şiirde tel cambazının “benim dengemi bozmayın” şeklinde tehlikeli konumuyla uyuşur nitelikteki “gergin ruh hali”, sembolik bir durumdur. Uyumsuz psikolojinin bir tarafa intibak edememesinin tehlikeli duruşudur. Öte yandan ilk şiirlerinde algılanan dünya “D.E.G.A.” kitabıyla değişince, bu dünya ben’le uyumlu ilişkisini o’ya bırakmaya başlar. Güven Turan, “Nereye gitsek o yıkıntı bizimle artık” dizesinde, Uyar’ın bir yabancılaşma şiirini haber verdiğini söyler. “Dünyanın En Güzel Arabistanı ile başlayarak dünya ile Turgut Uyar’ın şiirlerindeki ‘ben’in dünyası açılmaya başlamıştır. Bu kitabın içinde garip bir aykırılıkla duran ‘Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur’ (...) şiirindeki ‘Nereye gitsek o yıkıntı bizimle artık’ dizesi, tüm kitabın ve onu izleyen şiirlerin anahtarı oluyor.”(Turan 1985: 6). Turan bu doğrultuda “K.B.K.” şiirinde mutlak zamansızlığı ki bu şiirde hiç çekimli fiil kullanılmamıştır, tamamıyla yabancılaşmış bireyin davranışı olarak görür.

Aslında insanın olumsuz netice veren modernleşme girişimi, mutsuz bir sonuç vermesi için bilinçli olarak planlanmış, tasarlanmış değildir. İnsana daha iyi yaşam imkânları sunmak, kolaylık sağlamak amacıyla yapılan teknolojik atılım ters tepmiştir: “Neon lambaları büsbütün karartır gecemizi” (“Uzak Kaderler İçin”, s.69) dizesinde neon lambalarının geceyi aydınlatacağı yerde karartması, bu duruma işaret eden sembolik bir kullanımdır. Yine “İşte bu ellerimle yalnızım bu inanmazsan bak/ Bu saçlarımla bu iyi giyimlerimle paralarımla” (“E.K.B.”, s.132) ifadelerinde, insanın dışardan imrenilecek bir görüntüye kavuşmasına rağmen yalnız olması, bir şeylerin yanlış ya da eksik yapıldığının ispatıdır. Eksik olan, insanın biyolojik gereksinimlerini karşılamaya çaba harcarken ruhsal yönünü ihmal etmesi ve çoğu zaman yaşamı kendisine içi boşaltılmış bir banka gibi sunmasıdır. “Büyük Ev Ablukada” (s.186), bu

tutumun eleştirisini yapar: “*Bizi tutkulara çağırdı otobüse sosise buzdolabına/ Telefona sinemalara radyolara bir sürü kancık sevdalara*”. Burada anlatılan durumu şu şekilde de göstermek mümkündür:

| Teknolojik İmkânlar                                | Şairin Yorumu    |
|--|------------------|
| Otobüs, sosise, buzdolabı, telefon, sinema, radyo. | Kancık sevdalar. |

Çağımızda modernlik istismar edilerek birçok şeyin değişimden geçirilmesi ve insan hayatına anlam veren birçok şeyin hükmünün kaldırılması söz konusudur. Bu durumda insan sürekli “*kendi değerlerinden ve kimliğinden istikameti meçhul bir uzaklaşma*”(Sezen 2002: 28) içinde olur. Uyar şiirindeki yabancılaşma olgusunun mahiyeti bu şekilde tanımlanabilir.

Uyar’ın uyumsuzluk gösterdiği durumlardan biri, yaşamın insan müdahalesi dışında kalan ve insana muhalif gördüğü yanıdır. Bu çatışmada muhatap alınan Tanrı’dır. Her ne kadar bazen acının ve kötünün de insan için gerekli durumlar olduğunu söylese de yer yer noksan yaratılışının zaaflarının neticelerinden yakını. “*A.Y.M.K.A.S.M.*” (s.134) şiirinde Yekta, kendisini ihanete sürükleyen, yanılğan insanlığı olduğunu söyler: “*Sonra yanılğan insanlığım başladı./ (...) / Üç gece dört gündüz, Sinan’ın yatağında kaldım*”. “*Büyük Kavrulmuş*” (s.152) şiirinde, kendi bakış açısıyla insanın fitratını özetler: “*körlüğe kötülüğe kutsal tutsaklığım*”. İşe kutsiyet atfetmesinin sebebi, işin içindeki Tanrısal müdahaleye işaret etmek içindir. Öte yandan yaşam için kullandığı “*sonsuz eksi bir*” (“*N.S.B.Ö.*”, s.560) benzetmesi de aslında noksan duruma işaret eden bir ifadedir. Çünkü yaşam sonsuz olandan bir adım geridedir. Bu benzetmeye göre yaşam, yaşam öncesinden bir sayı eksiktir.

İnsan ve diğer varlıkların yaratılışının niteliği konusunda Tanrı ile bir mutabakat içinde bulunmayan şair, ölüm konusunda da bazı uyuşmazlıklar yaşar. “*Ölüm*

*Yıkanması*” (s.456) şiirinde, ölüme bir dayatma nazarıyla bakar ve bedeninin bir güç gösterisine alet edildiğinden yakınıdır. Söz konusu şiirde insanın bu durumuna “*nallanmaya hazırlanan at*” ifadesiyle dikkat çeker. Ölüm temasıyla ilgili değerlendirmede, kaybetmeyi göze aldığı çok az şeyin olmasının, bu realitenin korkusu karşısında şaire cesaret verdiği söylenmişti. Ölüm kabullenmenin ötesinde yer yer sevimli bir durum gibi bile görülür. Yani çoğunluk, şairin bu realiteyle pek fazla sorunu yoktur.

Uyar şiirinde çatışma tablolarından biri gelenekler ve ahlaki normlarla ilgilidir. Şair; insanın, geniş bir özgürlük alanını hak ettiğini savunur. Bu uğurda, gerek zayıf yaratılış gerek ölümle ilgili Tanrı’ya serzenişte bulunan biri, insan elinden çıkma denetim mekanizmalarına da pek ala karşı çıkar. “*A.Y.M.K.A.S.M.*” (s.134), “*B.K.M.İ.İ.*” (s.143), “*T.Ç.H.*” (s.153), bu başkaldırının izlerinin görüldüğü şiirlerdir. Şiir karakterlerinden Yekta’ya göre hata ve yanlışın da güzel ve doğru kadar gayet insanî olduğu düşünülür, töre ya da kanunlarla yaptırıma maruz bırakılmaz ve daha esnek davranılırsa, bu insanın ruhsal ve bedensel sağlığı ve mutluluğu için daha iyidir. Bu yaklaşım Jung’un demokrat toplum anlayışına benzer. Jung’a göre “*Gerçek demokrasi insanın doğasını olduğu gibi kabul eden bu yüzden kendi ulusal çerçevesi içinde çelişmelerin gerekliliğini uygun gören yüksek bir psikolojik örgütlenmedir. Başka bir ifadeyle insan doğası değişmedikçe ne tam bir anarşi ne de tam bir düzen mümkündür. Tek sağlıklı yönetim biraz çelişki ve kargaşaya izin veren ve aynı zamanda biraz da düzen ve disiplin getirendir.*” (Fordham 1997: 156–157). Yekta’nın ne kadar düzen ve disiplin istediği bilinmez, ama bazı durumlara aykırı da olsa insan doğasına karşı tolerans ve müsamaha aradığı açıktır.

Şair, “*Elâlem*” (s.90) şiirinde cinselliğin serbestçe yaşanması hususunda, toplumla kendi arasındaki mantalite farkını ortaya koyar. Arzularını gerçekleştirebileceği bir ortamda kendisini şu şekilde tarif eder: “*En uzak en yakın ikisi ortası yıldızlarda/ Beyler paşalar gibi kadınlı kızlı/ İpe sapa gelmez hayaller*

*kuracağım*". Şair, serbestiyet içerisinde olmama durumu karşısında terk etme temayülü gösterir.

Uyar şiirinde uyumsuzluk ve yabancılaşma bildirisinden bahsettikten sonra, son olarak tüm bu bildiriği nasıl bir anlatımla gerçekleştirdiğine değinelim. Burada şiir üretiminde verimliliğini arttıran ve dolayısıyla şiirinin soluğunu uzatan bilinçakışı tekniği önemli bir görev üstlenir. "*Çünkü bu teknikte, kendi varlığı ile dış dünya arasına, hatta 'kendi bilinci ile kendi yaşamı' arasına mesafe koyma şansına sahip olmaktadır.*"(Şenderin 2003: 155). Zira birçok şiirinde bu teknikle uzunca, hem kendini hem ötekini, duraksamaya uğratılmamış otomatizme yaklaşan bir yaklaşımla okuyucunun önüne koyar. Bu, okuyucuya iyi bir gözlem, iyi bir mukayese ve sağlıklı bir çıkarım yapmak için geniş bir veri tabanı sunar. Bu sayede birçok durum gibi uyumsuzluğunun da profilini çıkarma imkânımız olur.

Şair, uyumsuz kişilik yapısının tesirinde birçok durumla çatışmıştır; en çok da gelişmişlik düzeyinin artmasıyla kurulmuş olan modern yaşam şekline adapte olamamıştır. Yani Uyar şiirinde asıl yabancılaşma, tabiattan kente geçilirken yaşam alanında meydana gelir. İnsan bu geçişi benimsediği zaman ise o zamana kadarki bütün kazanımlarına/değerlerine yabancılaşır; yapmacık, iki yüzlülük, menfaatçilik, ihtiras ve mutsuzluk bu insana hiçbir dönemde olmadığı kadar uyan/yakışan vasıflar olur.

#### **4. Sıkıntı, Endişe ve Bunalım**

İnsan arzu ve istekleri geniş fakat imkânları sınırlı bir varlıktır. Şartların tamamıyla ne kimsenin lehine ne de aleyhine olduğu düşünöldüğünde, insanın her girişimde başarı beklentisi ve bunun imkânsızlığı bir uyumsuzluk ve çatışma ortamı doğurur. Böylece üzüntü, sıkıntı ve bunalım insanı bir akıbet gibi bekler. Bu, yaşamın olağan akışı içinde her dönemde her insan için muhtemel durumlardan biridir; fakat insan ve çevrenin doğal dengesinin zorlandığı, yer yer tahrip edildiği çağımızda, bu ihtimal daha da artar. İnsan ilgisini büyük oranda metaya ayırarak kendini birçok

yönden ihmal eder. Öncelikle ölüm gibi sürekli yaklaşan ve tehdit eden bir son karşısında fazlasıyla savunmasızdır. Bir anda kendisini büyük beton bloklarının arasında bulunca, ruhunu besleyen tabii düzenin desteğini de kaybeder. Hayatı bir sürü alışkanlıklara teslim etmesi çözümsüzlüğü/sorunu daha da büyütür. Kısaca hiç olmadığı kadar sıkıntı ve endişeye açıktır. Turgut Uyar'ın yaşamın bu realiteleri konusundaki düşüncelerine baktığımız zaman, yaşamda iyi ve kötünün olağan birlikteliğine inandığını, kötüyü daha baskın bir durum olarak kabul ettiğini görmekteyiz. “*Asıl olan mutsuzluktur. İnsanın mutsuzluğunu söylemeyen bütün şairleri, bütün yazarları silmeli*” (Uyar 1985: 130). Bu, hayatın olağan akışı karşısında, varoluşçu felsefeyle benzerlik gösteren tavrıdır. Sıkıntı, endişe ve karamsarlığı her döneme özgü bulur. Ona göre bunu inkâr etmek yersiz ve yanlış bir davranıştır, doğru olan bunu yansıtmak olmalıdır. Bu doğrultuda şaire sorumluluk yükler ve ona kurtarıcı nazarıyla bakar. Ozanın tıpkı yalvaçlar gibi sorunlara çözüm bulması gerektiğini düşünür. Ona göre ozanın işi, başından beri kişioğluna, çağına uygun bir kurtuluş bulmaktır; bunu hazırlamaktır belki. İş bu yüzden kutsallık katına varır. “*Bizim kuşağın derdi(...) yaşamın karmaşasını şiire taşımaktı*”(Uyar 1999: 290) derken kendisinin de bu sorumluluk bilinciyle hareket ettiğini belli eder.

Uyar, kendi dönemi için daha farklı bir bunalım tarifi yapar: “*Bunaltı çağıımıza çok uygun bir duygu. Belki bütün koşullar düşünülürse çağıımıza en yakışan duygu*”(Turgut 1963: 22). Şubat 1969 tarihli bir notunda o güne kadarki yaşantısında kendisini tesir altında tutmuş duyguların istatistiğini çıkarmaya çalışır. Hâkim olan boşluk ve saçmalaktır: “*Saçmasapanlık, boşluk duygusunu çok yaşadım galiba. Hatta yaşamımın bir bölümü dışında başka duygu yaşamadım gibi geliyor bana*”(Uyar 1985: 133). Başka bir yerde insanda bunalım duygusunu yaşamdaki sıradanlık ve tekdüzeliğin oluşturduğunu, insanın bunu büyütüp kendi cehennemini yarattığını söyler: “*Galiba bütün sorun, alelade, çok yaygın ve geçerli yargıların insan hayatına egemen olduğunu varsaymakla başlıyor. Birtakım duyguları, olağan duyguları kendimiz ‘cehennem’*

*haline dönüştürüyoruz.*”(Uyar 1985: 138). Bir noktadan sonra, insanı kendi kaderinin belirleyicisi olarak kabul ettiği açıktır.

Uyar, yaratılış olarak içe dönük bir insan tipidir. Mizacı kalabalığa yatkın değildir. Bu nedenle yaşamında çok az dostu ve arkadaşı olur. Emekliliğinden sonra vaktinin çoğunu evine kapanarak geçirir. Mizacı ve mizacının tetiklediği bu eve kapanma hali, yaşamında yalnızlıkla beraber sıkıntı ve bunalımı da arttırır. Sıkıntıyı kendine en yaraşır durum olarak görmesi ve bazı ifadelerinde depresyon durumuna işaret etmesi, bu duruma yatkın yaratılışı ve içinde bulunduğu yalnızlık haliyle ilgilidir. *“Ben sıkıntılıyım. Yani bir adamın canı sıkılır, o ben'im. Çünkü bana en yaraşan durumdur sıkıntılı olmak”*(Uyar 1997: 29). Bu karamsar psikoloji, ona ölüm karşısında büyük bir cesaret verir. Bu, kaybedecek şeyi olmamasının verdiği bir cesaret gibidir.

Uyar, yaşamı kısmen anlamsız bulduğunu söyler. Ona göre *“(…) anlamsız olan dirimin kendisi değil, yaşam içinde, yaşamı belirleyen yaşama parçalarıdır”*(Uçarol 1985: 14). Buna rağmen anlamı evrenin ötesine taşıyamaması(ölüm sonrası mutlu bir dünya tasavvuru içinde olmaması), ona bunaltı karşısında, gidip gelen bir ruh halinin karmaşası yüzünden sağlam bir duruş kazandırmaz. Bu kararsız ruh hali içerisinde ilginç araştırmalara girişir. Mutsuzluğun var oluş gayesini, insanı bu kadar kuşatmasının sebebini, merak eder. Vardığı sonuç olumsuzun, insan üzerinde olumluya nazaran daha müspet bir sonuç doğurduğudur. *“Niçin umutlu olayım! Çünkü umutsuzluğun insanı Umud'tan daha güçlü bir iten, bir şeyler yapmaya zorlayan bir duygu olduğuna inanıyorum”*(Sezer 1985: 112). Bu düşüncesi doğrultusunda bir kullanımla, *“içeri giren'e”* (s.352) şiirinde karşılaşırız. Burada acının, mutsuzluğun mutluluğa nazaran daha yoğun olduğu gerçeğinin farkında olarak, buna ayak uydurmaya ve gerilimin motive edici özelliğinden yararlanmaya çalışır: *“bana hüznün ver beni kucakla beni hep tazele/ ey üzünç artık nasılsa bir seni almışlar içeri”*. Hüznün, kucaklamak, tazelemek şeklindeki sebep sonuç silsilesi, düşüncesiyle doğru orantılıdır.

Yukarda Uyar'ın sıkıntıyı onayladığına dair, “*Ben sıkıntılıyım (...) bana en yaraşan durumdur sıkıntılı olmak*(Uyar 1997: 129) şeklindeki sözlerine yer verdik. Aslında bu tutumuyla daha baştan olumsuzun şiirini kuşatmasını kabul ettiğini, ona imkân tanıdığını söyleyebiliriz. Olumsuzlukların altyapısını, uyumsuzluk gösterdiği, çatışma yaşadığı durumlar oluşturur. Öncelikle kent yaşantısından, modernitenin insana sunduğu yeni imkânlardan hoşnut değildir. En büyük gerilimi de bunun karşısında yaşar: “*Neyin varsa gitti gidecek kadirbilmez metropollere*” (“*baharat yolu*”, s.379), “*İşte bu ellerimle yalnızım bu inanmazsan bak/ Bu saçlarımla bu iyi giyimlerimle paralarım*” (“*E.K.B.*”, s.132), “*Hasan Mutluluğu*” şiirinde mevcut yaşam koşullarının en çok mutsuzluğu sağladığı bir ortamda mutlu olduğunu sanan Hasan'ı hain ilan eder:

*“Sen hainsin hasan, hasan sen  
ölüler evlerden morga  
morgtan mezarlara giderken  
(...)  
kendini mavi sanıp  
(...)  
büyük gürültünün tam ortasında  
(...)  
açların kanı pompalarla çekilirken”*  
(“*Hasan Mutluluğu*”, s.494)

Mevcut yaşam şeklinde gerçek manada mutluluğun olmayacağı, çünkü hayat şeklinin en doğal sonucunun mutsuzluk olduğu iddiasındadır. Bu nedenle mutsuzluğu yapay görmekte ve Hasan'ı sahtekârlıkla suçlamaktadır.

Şairin ölüm karşısındaki korkusu pek azdır; fakat insanın noksan yaratılışı, dünyada kendi büyük kötülüğüyle baş başa bırakılması, onun için önemli sorunlardan biridir.

Yer yer insan özgürlüğüne engel olarak gördüğü ahlakî normlar ve yasalarla çatıştığı görülür. “Yekta” karakteri “D.E.G.A.” kitabındaki uzun şiirlerde şairin bu konuda sözcülüğüne soyunmuş gibidir. “*A.Y.M.K.A.S.M.*” (S.134) şiirinde Yekta,

Gülbeyaz’la yaşadığı yasak aşkın toplum ve yasalar önünde suç sayılmasından şikayetçidir.

Siyasi ve toplumsal çalkantı izleri de şiirinde belirgindir. Terör olayları ve siyasi kovuşturmalar, şiddet ve acıyla birlikte hatırlanan unsurlardır. Geçim sıkıntısı, gurbet vs. gözlemediğimiz diğer gerilim ve üzüntü kaynaklarıdır. Tomris Uyar, Erhan Altan’la konuşmasında, emeklilik yıllarında Uyar’ın yaşadığı ekonomik zorluğa şöyle işaret eder: *“Bir ara takvim gibi saçma sapan bir iş verdiler. Yapardı verilen işi yapardı. Fakat ne yazık ki, ona iş vermek çok güç geliyordu insanlara. Buradan çok kaybettiğini söylerdi. Onu Turgut Uyar diye düşündükleri için (...) oysa onun o sırada ihtiyacı vardı, onu yapardı verselerdi ama ‘şimdi Turgut Uyar’a bu teklif edilmez’ diye bir alışkanlık ve anlayış vardı. O yüzden de tabii iş bulamadı pek(...) sonra belki içkiye ve kabuğuna çekilmesi de bunun bir sonucu olarak olmuştur”*(Altan 2005: 37). Yalnızlık da bahsi edilmesi gereken önemli bir bunalım tetikleyicisidir. Uyar’ın çocukluk döneminde yatılı okul evresi ve sonrasında görevi sebebiyle çıktığı taşra, onda, yabancılık ve gurbet duygusuna sebep olur. Yatılı okul döneminde yaz aylarında evde olduğu dönemlerde bile baba şefkatinin yokluğunu hisseder. Çünkü harita subayı olan babası da, görevi nedeniyle yılın büyük kısmını dışarıda geçirmektedir. Eşi Tomris Uyar, bu dönemine ilişkin şunları aktarır: *“Turgut, babasını çok seviyor, babayı çok az görüyor, bir de (...) baba hiç evde değil, kırk yılda bir geliyor gidiyor”*(Altan 2005: 165). Başka bir yerde ise şunları söyler: *“içine kapalı bir çocuk sanıyorum, evde hep baba eksikliği duyan bir çocuk. Babayı çok özleyen bir çocuk Turgut”*(Altan 2005: 173). Mizaç olarak içe dönük karakteri ve bahsini ettiğimiz bu gurbet yılları, zamanla yalnızlığı yaşamının bir realitesi ve sorunu haline getirir. Bundan kurtulmak istese bile yalnızlığı bir alışkanlık haline getirmiş kişiliği, buna müsaade etmez. Bunun en belirgin yansıması dost çevresinde görülür. Hayatı boyunca çok az dostu olur. Tomris Uyar bunu, seçici ve sonuna kadar dost oluşuna bağlar ve Edip Cansever’i yaşamı boyunca en önemli dostu olarak gösterir. Emekliliğinden sonra evine kapandığı dönemle ilgili ise şunları nakleder: *“Rica minnet sokağa çıkardı, ancak işte Edip rica edecek, araba tutacak, gelecek, zorlayacak*

*falan*”(Altan 2005: 57). Şairin, bu son döneminde yalnızlık duygusunu çokça yaşadığı söylenebilir.

Yaşamının sarsıcı realitelerine rağmen, şiirinde pek fazla çöküntü ve karamsarlık tablolarıyla karşılaşmaz. Uyumsuzluğu fazladır, belki bunlar karşısında üzüntüsü de öyle; fakat çöküntü içinde bir pasifliğe düşmez. Hüseyin Cöntürk de buna dikkat çekerek, olumlu-olumsuz her şey karşısında mutsuz olan Uyar’ın isyan duygusuna yönelmediğini, durumu dünya hayatının doğal bir sonucu olarak akıyla algıladığını söyler(Cöntürk 1961: 11). Olumsuzluğa çözüm anlamında hep bir tezi vardır. Bu açıkça beyan edilmese de olumsuzluğu dile getirme şeklinde, yakınan şikâyet eden, eleştiren üslûbundan, dolaylı da olsa bu durum anlaşılır. Hatta bir pes etmişlik emaresi olan kaçış ve sığınmayı da soruna bir çeşit çözüm bulma davranışı sayabiliriz. Sonuç itibariyle oturduğu yerde trajedisine ağıt yakıp, onun acısına teslim olmaz. Hayale, cinselliğe, doğallığa sığınma gibi çözümler de bir çeşit karşı koyma, mücadele davranışlarıdır. “*Kimbilir*” şiirinde söylediğimiz türden perişanlık hali ve buna karşı bir aşka sığınma davranışı içindedir:

*“Nasıl da içiyorum, ölürcesine  
Sahnedede bir bezgin kadın,  
(...)  
O niçin şarkı söylüyor şimdi,  
Ben neye ağlıyorum?  
(...)  
Bu çeşit yaşamak, zor.  
Kimbilir Tanrım, Kimbilir  
Hangi güzel yerde beni,  
Hangi ölesiye sevda bekliyor?”* (“*Kimbilir*”, s.76)

Uyar şiirinde, bir başka mutsuzluk tablosunun temelinde iş faktörü yatar. Hüseyin Cöntürk, “*Şairi kuşatan, dünyadan gönenmesini önliyen tek nesne her şeyden önce, işidir*”(Cöntürk 1961: 12), der. Uyar’ın yaşamında sürekli yaptığı, iki düzenli işi olmuştur. Biri 1948–56 yılları arasında yaptığı askerî memurluk vazifesi, diğeri

1956'dan 1966'ya, emekliliğine kadar SEKA'daki görevidir. Askerlik mesleğinden ayrılmasının sebebi bu işi sevmemesidir. *“Ben asker olmak istemiyordum. Çok başarılı bir öğrenciydim. O zaman olgunluk sınavı vardı. Bu sınavı verenler istedikleri okullara girerlerdi. Ben bilerek bu sınavı vermek istemedim. Ama yine de subay oldum”*(Durbaş 1985: 62–3). *“M.S.V.”* (s.125) şiirindeki bazı ifadeleri, işiyle ilgili sıkıntısını ortaya koyar: *“Meymenet sokağının tadını hep bilirim ama gidemem/ Oturur dosya düzenlerim akşama kadar/ ... / Daha elli altı dosya var düzenliyeceğim”*.

Uyar şiirinin olumsuzluk-mutsuzluk tablolarının bazı yansımalarına baktığımız zaman ise, şu görüşlerle karşılaşırız: Talat Sait Hamran, Uyar şiirinde evrenselliğe varan bir karamsarlık havası gözlemlediğini söyler. *“Geçen on yıl boyunca Uyar'ın yazdıklarının çoğunda insanlığa karşı tiksinti değilse bile hoşnutsuzluk ve tedirginlik seziliyor. Kişinin doğuştan kötü olduğuna kuvvetle inanan ozan insanlık tarihinin utandırıcı olaylarıyla çağımız insanının trajik durumundan ahlakçı bir görüşle değil de daha çok şiir yoluyla bu doğal kötülüğü sorumlu tutuyor. Şiirlerindeki temel felsefeye göre, insanlık kendini yıkıp yok etmek yolundadır.”*(Halman 1965: 5). Ahmet Oktay, Uyar'ı çeşitli tesirler altında kötümserlik içinde bulur; fakat umudun izlerine de rastlar.(Oktay 1999: 134–5). Tomris Uyar, Uyar şiirinde kendisine ve hayata dair bir hayal kırıklığının sezinlendiğini söyler. Bunu istediği manada bir aksiyon, militan kişilik olamamasına bağlar.(Altan 2005: 61). Ona göre Uyar; militan, solcu bir gerilla hareketinin içinde olarak sömürüye, insan mutluluğuna engel her şeyle savaşıma isteği duymuştur. Yer yer şiirinin siyasi yönü varsa da, şiiri böyle bir kişiliğin uygulama alanı olarak yeterli görmemiştir.

Uyar, düşünce olarak kötünün/acının yaşamda iyi/güzelden daha baskın olduğunu düşündüğü için, insanı ele aldığı şiirinde otomatikman acı ve mutsuzluğu daha yoğun gözlemlemiş ve işlemiştir. *“Bizim kuşağın derdi(...) yaşamın karmaşasını şiire taşımaktı”*(Uyar 1999: 290) derken bunu kendisi de onaylar. Yani dünyayı kara yorumlayış, perişan ya da iç burkan görüntü, şairin onu öyle algılaması, onun öyle olduğunu düşünmesi nedeniyledir. Öte yandan şiirinde, toplumun üstüne çöreklenmiş,

çeşitli durumlardan(başta siyasi ve ekonomik) kaynaklanan hüznün de gözlenir. Terör ve karmaşalara gönderme yapan sahnelerde hep bu vardır. Kişilik olarak Uyar, kalabalıktan ürken, sevmemesine rağmen yalnızlığa yatkın biridir. Bu iki olumsuzluk arasından yalnızlığı seçer ve onun bunalımıyla kendisini baş başa bırakır. Sanki yalnızlık, dolayısıyla acı ve üzüntüye kendisini mecbur hissediyor gibidir.

Uyar, bunalımı her döneme, en çok da kendi dönemine özgü bulmuş, insanın bunalımın artmasında önemli bir payının olduğuna inanmıştır. Bu bakımdan şaire bilinçlendirme sorumluluğunu yükler. Bu konumunu yalvaçlarla bir görür. Buna rağmen hayatında en çok saçmalığı yaşadığını söyler. Mizacı bu durum üzerinde etkilidir. Kent hayatına alışamaz. Ölüm karşısında teskindir; fakat insanın dünyaya atılmışlığına içerler. Terör olayları, siyasi kovuşturmalar, geçim sıkıntısı ve gurbet, şiirinde gözlemlenen diğer mutsuzluk kaynaklarıdır.

### 5. Umut- Umutsuzluk Paradoksu

Umut yaşam içerisinde motivasyonu sağlayan çok önemli bir unsurdur. Umudun varlığı yaşamın varlığı anlamına gelirken, bir beklentisi olmamak kopuşun ana sebebidir. Yaşama şansını uygun donanımlarla elde etmiş insan, zamanla kendi dengelerine müdahale ederek hayatında üzüntü ve mutsuzluğu çoğaltabilir. Yoğun tesir altında ruhî dengesi yıpranırken, bazen yeni bir bunalımın tazyiki altında bocalar ve hayatında yeni bir adım atacak gücü ya da isteği kendinde bulamaz. Yaşam içerisinde pes etmişlik de diyebileceğimiz bu durumun adı ise umutsuzluktur.

Bir insan olarak Turgut Uyar, şüphesiz yaşam içerisinde birçok durumla birlikte yeri gelir umut ve umutsuzluğu da üstlenir. Fakat deneyimleri sonucu umutsuzluğu, umuda tercih ettiğini söylemesi şaşırtıcıdır. Paradoksa varan bu düşüncesine şu şekilde bir izah getirir: *“Niçin umutlu olayım! Çünkü umutsuzluğun, insanı Umut’tan daha güçlü bir iten, bir şeyler yapmaya zorlayan bir duygu olduğuna inanıyorum. En azından kendi adıma denedim, bildim”*(Sezer 1985: 112). Anlaşıldığı kadarıyla şair, olumsuzun

daha motive edici olduğunu, olumlunun rahatlamayla beraber pasifliği getireceği kanısındadır. Yani alışılmışın aksine “umutsuzluğu”, yaşamsal hareketliliğin kaynağı olarak görür. Bu düşüncesinin izlerinin görüldüğü şiirlerinden hareketle Taylan Altuğ, Uyar’da yenilgiyi, daha sonra da direnmeyi hazırladığı için, umutsuzluğu umudun habercisi olarak değerlendirir. “*Kişi kurulu düzen içinde(...) bilisizce sürüklene sürüklene yenilgiler içinde birçok şeyleri anlayacak ve kendi olma bilincine varıp giderek yenilginin çaresizlik olmadığı kavrayışına ulaşacaktır.(...) Ve yaşlı karasızlıkların, ürkek tedirginliklerin ötesinde haklı bir başkaldırma hızla gelişecektir.*”(Altuğ 1969: 15). Altuğ, Uyar şiirinde “her pazartesinin yenilginin tohumunu taşıması” ve “yenilginin kutsallığı” ifadelerini, yenilginin içinde umudu barındırdığına dair kullanımlar olarak görür. Bu yenilgi içinde umudun ucundan yakalayan şairin, beklenti içerisindeki halini “*Her Pazartesi*” kitabıyla açık etmeye başladığını söyler. Altuğ’a göre şair bu kitapta “*kaçırılan fırsatları ortaya koyup şimdinin birikimini perçinleyerek, geleceğe olan umuda sağlam dayanaklar getiriyor(...) insandıışı düzen kalıplarından geçerek akılcı incelemelerle kurtuluşun ipuçlarını*”(Altuğ 1969: 14) yakalıyor.

Önder Otçu, “*Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortaklıkta./ Her şey naylondandı o kadar*” dizelerinde, şairi bir umudun içerisinde bulur ve tavrında askeri kökeninden gelen soğukkanlılığın izlerine rastlar. “*darbenin ve paniğin toplumsal yaşamda yarattığı anlam buharlaşmasına, eksen bulanıklığına, göri kırılmalarına kapılmaz, olan biteni kendi gözleriyle, net olarak gördüğü için karanlıktan korkmaz, çözüme sürecine fazla girmez*”(Otçu 1999: 221). Ergin Yıldızoğlu da Otçu’nun bahsini ettiği dizeleri, teselliyle birlikte umudun belirtileri olarak değerlendirir. “*Uyar, kolları sıvar ve mücadeleye girer. Korkulacak bir şey yoktur ortalıkta, her şey naylondandır, o kadar. Çaresizliğe ve hüzne o kadar önem verilmemelidir.*”(Yıldızoğlu 1999: 202). Otçu ve Yıldızoğlu’nun bu düşünceleri daha önce değindiğimiz, şairin türlü olumsuzluklar karşısındaki metanetli tutumunu doğrular. Gerçekten de Uyar olumsuzluklar karşısında, Otçu’unun söylediği gibi bir asker kararlılığı ve soğukkanlılığındadır. Fakat hem Otçu hem de Yıldızoğlu’nun örnek verdiği “*Geyikli*

*Gece*” (s.111) şiirinin “*Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta/ Her şey naylondandı o kadar*” dizelerinden hemen sonra gelen “*Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı*” dizesi, vaziyetin umuttan çok umutsuzluğa yakın durduğunu ortaya koyar. Bize göre bu üç dizede şair, söylediğinin tersi bir durumu kastetmekte ve aslında “korkulacak bir şey yok” derken durumun vahametinden dem vurmak istemektedir. Eğer gerçekten ortada korkulacak bir şey olmasaydı, insanların “ölünce beş on bin birden” ölmemesi gerekirdi. Şair modern çağ savaşlarında teknik imkânlarla yapılan toplu insan kıyımlarına gönderme yapmakta ve bunu, insan neslinin geleceği için ciddi bir tehdit olarak algılamaktadır. Yani bu dizelerde umuttan çok gelecek endişesi ve umutsuzluk belirtileri vardır.

Ahmet Oktay, Uyar’ı çeşitli tesirler altında kötümserlik içinde bulur; fakat onda umudun izlerine de rastlar. Oktay’a göre mizacı, kültürel birikimi, şiir tutumu, yenilgiler üzerine kurulan toplumsal gerçeklik, şairi belli bir kötümserliğe ulaştırmıştır, fakat onda “*mutlu bir dünya isteği de mutlu bir gelecek umudu da vardır*”(Oktay 1999: 134). Orhan Koçak, *Divan ve Toplandılar* kitaplarında şiir isimlerinden örnekler vererek, Uyar’ın 1966–1970 arası umudun şiirini yazdığını söyler. “*Turgut Uyar’ın da o dönemde yazdığı şiirlerin birçoğunda, hatta büyük çoğunluğunda, bir bekleyişin, çoktandır birikmiş bir umudun, bir hazırlanma duygusunun anlatımı bulunabilir. Bazı şiirlerin başlığı bile gösterir bunu: Hızla Gelişecek Kalbimiz, Çağrılmış’a, Şurdan Burdan Hazırlanma’ya, Baharı Bekleyen’e, Beklemiş Bir Paket Cigaranın Son Umudu’na, Terleyen’e, Delta’ya, Kim Çağırıyor Maviyi?, Vaktin Çağrısı*”(Koçak 1999: 182). Şairin insanın mutsuzluğuna sebep olan her türlü düzeni değiştirmeye yönelik bir devrim beklentisi içerisinde olduğu söylenebilir.

Uyar, kötü ve olumsuzun iyi ve olumluya nazaran daha müspet sonuç verdiği fikrindedir. Bu fikrini ise olumsuzun/kötünün teşvik edici, harekete getirici özelliğine dayandırır. Nitekim bu doğrultuda şiirinde, direnmeye ve mücadeleye zorladığı için, “acı”nın bir umut kaynağı olarak sunulmasına şahit oluruz. “*Acının Coğrafyası*” (s.425) şiirinde “acı”yı kutsar: “*kutsal acı beslegen acı sütünü emiyoruz*”. “*Acının Tarihi*”

(s.423) şiirinde de olumsuzun, direnmeyi hazırlamasına dikkat çeker: *“bir susam gibi boyuna sulamak umutsuzluğu/ ve direnmek/ hep direnmek devam etmek adına”*. Bu düşünceler, F.Nietzsche’nin öldürmeyen acının güçlendireceği fikriyle benzerlik gösterir Şairin gözünde umutsuzluk, daha genel anlamıyla olumsuzluk, zımmen ihtiva ettiği güç nedeniyle bir cazibe oluşturmaktadır. Günlük hayatta bu güçten istifade ederek, kendisini pasiflikten, yaşam içerisinde bir avarelikten kurtarmaya çalışır ve daha iyisine talipli olmaya hazırlar. Onun içindir ki şiirinde umutsuzluk ve direnmek ya da olumlu ve olumsuz, beraber zikredilen kavramlardır. Olumsuzluğun bir silah gibi değerlendirildiği şu ifadeler bu doğrultudadır: *“Hüznün bir cephe olarak kullanıldığı/ Ve yoksulluğun bir silah olarak”* (*“Şehirden Biri”*, s.422), *“En güzel yanlışlıkları kuşanarak”* (*“Hangi Soruyu, Niye”*, s.532), *“Mükemmel mutsuzluğu insan soyunun”* (*“Acıyor”*, s.546). Buraya kadar verdiğimiz örneklerde, olumsuzlar hakkında şu olumlu benzetme ve durum tespitleri yapılmıştır: *“kutsal acı, beslegen acı, acının sütünün emilmesi, umutsuzluğu sulamak, hüznün bir cephe olarak kullanılması, yoksulluğun bir silah olarak kullanılması, güzel yanlışlıklar, en güzel yanlışlıkları kuşanmak, mükemmel mutsuzluk”*. Şairin olumlu-olumsuz için getirdiği alışılmadık açılımı, şu şekilde bir formüle dökmek mümkündür:

| <u>Sonuç</u> | <u>Kişi</u> | <u>Durum</u>                           |
|--------------|-------------|--|
| olumlu       | → statik    | → olumsuza gidiş(rehavet nedeniyle)    |
| olumsuz      | → dinamik   | → olumluya gidiş(motivasyon nedeniyle) |

*“Umuttur”* şiirinde bu konudaki tavrını bir kez daha ortaya koyar:

*“aslında bir alıştırmadır umut  
öbürlerinin azıcık nefes diye bağısladığı  
(...)  
hain ve olmayanadır çünkü  
umutsuzluğu taşır yanında”* (*“Umuttur”*, s.515)

Umudun yanında umutsuzluğu taşıması, tam da yukarda bahsini ettiğimiz doğrultuda bir kullanımdır. Varoluşçulukta umutsuzluk insanın var oluşunu gerçekleştirmesi yolunda

itici bir güçtür. Bu düşünceye göre “*Umutsuzluğa düşen, umutsuzluğu içinde kendisi olmayı istemektedir.*”(Kierkegaard 2001: 29). Bu yönden bakıldığı zaman şairin umutsuzluk ısrarı farklı bir boyut kazanır.

Uyar, umut-umutsuzluk konusunda her zaman bir paradoks çerçevesinde hareket etmez. Bilinen anlamda umut terennümleri ve umut adına çeşitli çıkışları da olur. Onu, bu doğrultuda ilkin, örtük gerçeğin deşifre olacağı, sırların çözülüp her şeyin asıl vasfını üstleneceği bir zamanı düşleyen ve bekleyen bir görüntü içerisinde buluruz. Bununla ilgili “güneş” imgesini, dikkat çekici bir şekilde, olumlu ve olumsuz vasıflarla kullanır:

*“Bir o güne beslerim o ak pak güneşe  
O her şeyin birden serpilip ortaya döküldüğü geliyeceği gizlide  
kalmış uçların bir bir belireceği günlere  
sular gibi dururum”* (“G.K.O.E.”, s.131)

Bu dizelerde beklenti havası belirgindir. Şair birlikte var olunan şeyin perdelendiğini/gizlendiğini düşündüğünden, bunların açığa çıkacağı bir zamanı bekler. Söz konusu şiirde “güneş” imgesi bu fikir doğrultusunda iki farklı şekilde işlenir. İlkinde şiirin adı-“*Güneşi Kötü O Evler*”- ndan da anlaşılacağı üzere “güneş” olumsuz bir durumun habercisidir. Başka bir yerde “*O benim bildiğim sevdiğim güneş diye bellediğim güneş/ değildi odanın içindeki*” diyerek “güneş” imgesini yine olumsuz bir tablonun içerisinde kullanır. Baştaki örnekte ise, sırların deşifre olmasıyla birlikte “güneş” müspet bir tablo içerisinde geçmekte ve “ak pak” sıfatıyla nitelenmektedir. Özetle bu şiirde, doğallığın askıya alındığı, yapaylığın arttığı bir ortamda “güneş” ilkin soluk, daha sonra “karanlıkta kalmış yaşamak yerleri” aydınlatılınca bu defa “ak pak” bir görünüm kazanmaktadır.

Uyar, “*H.G.K.*”(s.330) şiirinde, umudun şiirini yazar. Zaten şiir adı-“*Hızla Gelişecek Kalbimiz*”- da daha baştan bunu haber verir. Değişimi sağlayacak, dönüşümü mümkün kılacak olan şey, başkaldırı/devrim ile birlikte kadın ve aşktır. Şiirde “*hızla gelişecek kalbimiz*” ifadesi, kuvvetli bir inanç vurgusu yaparak, sıklıkla tekrar edilir:

*“Sütçünün sesiyle birlikte*  
*Şoförün sesiyle birlikte*  
*Erkenci işçilerin sesiyle birlikte*  
*Sabaha başlamış sarhoşların sesiyle birlikte*  
 ...  
*ve herkesin ve herkesin*  
*Sesleriyle birlikte*  
*Bir haziran uygulayacak*  
*Kimse bölemeyecek ve kalbimiz*  
*Hızla gelişecek”* (“H.G.K. ”, s.330)

Bu dizelerde halkçı söylem ve devrim beklentisi vardır. Aynı şiirin başka bir yerinde, mutlu bir düzenin, aşk ve kadınla sağlanacağını ümit eder:

*“Bir kadınla bir erkeğin olduğu bir odada*  
 ...  
*Ellerin ve omuzbaşlarının*  
*birbirini bulduğu*  
 ...  
*Geleceğe hazırlayınca olanca göğüslerini*  
*ve her şeye ve ölüme. Kalbimiz*  
*Hızla gelişecek”* (s.331)

“i.b.s.”(s.348), umutlu ve umutsuz bir ruh halinin birlikte resmedildiği bir şiirdir. Şiirde önce umutsuz bir psikolojiyle *“ben bir gün giderim ki neyim kalır/ eksik bıraktığım her şeyim kalır”* der. Sonra şiirin adında belirttiği gibi, galiba iyimser bir sonuçla *“ben bir gün giderim ki ey diri at/ elbette benim de bir şeyim kalır”* der. İlk etaptaki karamsar tablo, biraz da iyimser bir bakış açısıyla olumluya döner. Benzeri bir durum *“karışık saatler’e”* (s.351) şiirinde de söz konusudur. Şiir kararsız bir ruh halinin- şiir adında da bu sezilir- tasvirini yapar: *“adın bir güzelliğe yakışır elbet yakışır/ bir intiharda mı, bir şiirde mi bilmiyorum”*. *“Kar Sesi”* (s.411) şiirinde “silah sesleri”, güzel/hayırlı bir olayın habercisi ve müjdecisi gibi görülür: *“duyduğu gümbür*

*gümbür silâh sesleri/ bir gün elbet gelir*". Başka bir yerde *"gelecekte bir gün gülümseriz"* (*"Senin Sol Yanında"*, s.505) diyerek, yine beklentisini ortaya koyar.

Şair, *"Yaz Yadırgaması"* şiirinde, asıl olanın mutsuzluk olduğunu söylemekle birlikte, gelecekte durumun düzeleceğine dair umut beslediğini de açık eder:

*"şimdilik aslolan mutsuzluktur  
şimdilik ve daha birkaç zaman  
birtakım adamların geleceği zamana kadar  
ceplerinde tütün ve kavlı çakmak taşıyan."* (*"Yaz Yadırgaması"*, s.450)

Şairin özellikle de *"Toplandılar"* kitabında sık kullandığı kelimelerden birinin "utku" olması, yine bir umut belirtisidir.

*"Umuttur"* (s.513) şiirinde devrim beklentisi içindedir ve bunun gerçekleşebilme heyecanını yaşar: *"umut kaçınılmaz gerçektir çünkü/ bir Asya'da biterken sözgeşi, Şili'de öbürkü başlar"*. Umut, buradaki gibi, şiirinde kimi zaman halkçı anlayışının bir sonucu olarak tezahür eder. Birçok yerde, birlikte ve mutlaca bir yaşamın gerçekleşeceği beklentisi içerisindedir. Bu tutumuyla, mutluluğu birey için değil, toplum ve halk için talep ettiğini, ona toplum ve halkla beraber vasıl olma eğilimi içinde olduğunu gösterir. Bunu sağlamak için de hep birlikte olmanın gücü ve her bireyde bu bilinci uyandıracak gayret ve çaba gereklidir.

Şair, umut-umutsuzluk konusunda ağırlıklı olarak bir paradoks çerçevesinde hareket etmiştir. Umutsuzluğun, umuttan daha güçlü bir iten olduğunu, kendi deneyimleri sonucunda keşfettiğini söyler. Bu durumdan, günlük hayatta tembellik ve avarelikten kurtulma ve sürekli aktif kalabilme bağlamında faydalanmak ister. Öte yandan alışılmış manada umut beslediği de görülür. Bazı şiirlerinde mutlu bir dünya beklentisi içinde olduğu söylenebilir.

## 6. Kaçış ve Sığınma

Üzüntü ve mutsuzluğa kapılmak hayatın akışı içinde olağan durumlardır. Acı, ruhi yapıda oluşturduğu gerilim ve yaptığı tahribat nedeniyle dışlanan bir duygudur.

Fakat bu tutum, insanlara asla yaşam içerisinde bu önyargının oluşturduğu bir güvenlik sahası oluşturmaz. Yani acıyı istememek onunla bir daha karşılaşmamak için yeterli değildir. Ancak bir takım tecrübeler ve insanın doğuştan getirdiği bazı yetiler muhtemel karşılaşmalarda acının tesirini kırmada ona çeşitli imkânlar sunmuştur. Bunlar insanlık tarihi boyunca deneme yanılma yoluyla oluşmuş ve insanın bilinçaltında varlığını sürdürüp sonraki nesillere aktarımını sağlamış kolektif deneyimler ve psikolojik savunma mekanizmalarıdır. Çoğu zaman bir refleks halinde devreye girerler.

Şüphesiz Uyar'ın sanatçı kimliğinin kaynağını oluşturan insan kişiliği de üzüntü ve mutsuzluk karşısında bilinçli ya da bilinçsiz refleksler göstermiştir. Onda acı ve üzüntünün kaynağına baktığımız zaman birçok durumla karşılaşırız. “Uyumsuzluk ve Yabancılaşma” konusunda bahsettiğimiz gerilim tetikleyicilerini şu ana başlıklar altında sıralayabiliriz:

- 1- Kent(modernitenin dejenere ettiği yaşam)
- 2- Yaşam(atılmışlık, insanın kötülüğe meyli)
- 3- Mekân(ilk döneminde gurbet duygusuna sebep olan taşra)
- 4- Toplumsal Düzen(ahlakî normlar, töre vs.)
- 5- Ölüm
- 6- Din
- 7- Yasalar
- 8- Geçim Sıkıntısı

Bu uyumsuzluklar karşısında gösterdiği en belirgin ve yoğun sığınma davranışı, aşk duygusuna, kadın ve cinselliğedir. Sevgi daha az koruma kalkanı oluştururken, vaziyete en çok müdahil olan cinsel kimliğiyle ön plana çıkan kadındır. Fakat aşk, ilk şiirlerinde sevgi ve cinsellik ayrımına tabii tutulmadan bir sığınma aracı olarak görülür. “*Kimbilir*” (s.76) şiirinde önce derbeder bir görüntü çizilir: “*Nasıl da içiyorum, ölürcesine/ (...) / Ben neye ağlıyorum?*”. Daha sonra aşk bir teselli kaynağı olarak ön plana çıkar: “*Bu çeşit yaşamak zor/ Kimbilir Tanrım, kimbilir/ Hangi güzel yerde beni,/ Hangi ölesiye*

*sevda bekliyor?”*. İlk şiirlerinde şehir imkânlarına ve rahatına alışkın biri olarak, taşrada, imkânları kısıtlı bir ortamda bulunmanın ve oraya alışamamanın sıkıntısını dillendirir. Bu dönemde yabancılık ve yalnızlık duygusunu yoğun olarak yaşarken uzaklaşmak istediği, mekândır:

*“Kasaba küçük, bir karanlık gün sonbaharda  
Karamuş gönlünü eyliyemezsin  
Ne kağıt, ne kalem, ne kitap  
Ya bir yağmur, bir, yağmur, yollara, ağaçlara  
-Ya bir uyku, bir güzel kadınla sarmaş dolaş”* (“K.K.S.”, s.78)

Burada varlığını kuşatan, ruhunu sıkı bir mekan(taşra) dan kaçma, kadın ve cinselliğin ruhu okşayıcı ortamına intibak etme, söz konusudur. Başka bir yerde, kent yaşamının insan hayatını kuşatmasını vurguladığı *“Büyük Ev Ablukada”* şiirinde, ablukayı kırmanın yolu ve yöntemi olarak cinselliği teklif eder:

*“Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi  
Bu yapıları oniki kat yapmak bizim aklımızdı  
Biz kurduk istersek umursamayız ya  
(...)  
Sen beraber yatacağımız yatakları hazırla  
Sen bir onu yap yeter bak göreceksin”* (“Büyük Ev Ablukada”, s.187)

*“Göge Bakma Durağı”* (s.133) şiirinde de aşk ve kadın iki davetkâr unsurdur. Bu şiir için Mehmet Kaplan’ın yorumu şöyledir: *“ ‘Göge Bakma Durağı’ bir kaçış şiiridir. Yeryüzünden, şehirlerden, insanlardan kaçış, kadına ve aşka sığınış, onu adeta Tanrı yerine koyuş şiiridir. Şiirin yalnız muhtevasını değil, yapısını ve üslûbunu da bu kuvvetli arzu tayin eder.”*(Kaplan 2001: 270). Şairin bu tavrını, birçok şiirinde gözlemlemek mümkündür.

Aşk(sevgi ve cinsellik) duygusundan sonra bir sığınma aracı olarak görülen ikinci önemli unsur, doğallık ve ilkeliktir. Doğallığı hatta ilkelliği arzulamaya vardırıan etken ise, modern insanın üstlendiği sahte ve yapay görünümdür. İçinde yaşadığı toplumdan hoşnutsuzluk karşısında, doğal olanın büyük ezici ve davetkâr gücü onu kendisine

çeker. Kent olgusunun bütün ayrıntısıyla daha masaya yatırılmadığı ilk döneminde, “*Türkiyem*” kitabında, “*O.K.Y.K.R.*” (s.39) şiirinde, özlemini çektiği bir ortamda, doğada olmanın mutluluğu içindedir. Bu sevinç, “*D.E.G.A.*” kitabıyla başlayan dönemde ön plana çıkacak olan modernlikten sıkılıp tabiata sığınma davranışının bir sonucu olmaktan çok, bir macera girişimi gibidir. Taşra insanını, asıl insan olarak gösterir. Bu içgüdüsel bir davranış gibidir. Söz konusu şiirde, şair bir gece misafir kaldığı Banarhev Köyü’nde iyi bir ağırlandıktan sonraki duygularını ifade eder. Bu aynı zamanda tabiata olan meylinin ilk itirafıdır: “*Banarhev köyünde, muhtarın odasında/ Düşlerimin ve insanların yanbaşımda/ Sabahlara kadar uyudum.*” “İnsanların yanbaşımda” ifadesi, dikkat çekici bir kullanımdır. Zira bu ifadeden daha önce ilişkide bulunduğu kimselerin insanlık özelliği taşımadığı sonucu da çıkar. Uyar, bir şehir insanıdır ve görevi nedeniyle taşradadır. Bu ifadeden onun doğallığı ve menfaatsiz insan ilişkilerini, önemli bir vasıf olarak gördüğünü ve bunu taşra insanlarında bulduğu için onları asıl insan olarak değerlendirdiği sonucunu çıkarmak gerekir. Bu, aynı zamanda kent yaşamına yönelik dolaylı bir eleştiridir de. Bahsi edilen şiirde kendisine gösterilen misafirperverlik karşısında büyülenmiş gibidir: “*İnsan olduğuma gizli gizli/ Bir sevindim bir sevindim*”. Ve şiirin sonunda durumu özetler: “*Oranın sıcaklığı havasındandır/ Ben gidince bir şey değişmedi biliyorum*”.

Uyar, “*D.E.G.A.*” kitabıyla başlayan ikinci şiir döneminde, kent yaşamını haksız çıkarmaya yönelik bir eleştiri kampanyasını başlatırken, tasfiye etmeye çağırdığı bu düzenin yerine tabiatı geçirmeyi önerir. Çoğu zaman kıyaslarla tabiatı, doğal olanı haklı çıkararak bu düzenin reklâmını yapar. Bu yeni şiir döneminin daha ilk şiiri “*Geyikli Gece*” de, suni bir düzenin olumsuzluğu ve mutsuzluğu şairi vandalizmi\* onaylamaya hatta yüceltmeye götürür:

---

\* Vandalizm, vandallıkla eş anlamlıdır. Vandallık TDK sözlüğünde “eski kültür ve sanat anıtlarını yakıp yıkmaya düşünce ve davranışı” şeklinde tanımlanır. Biz ise, bu kelimeyi “genel olarak yakıp yıkmaya eğilimi” anlamına gelecek şekilde kullandık.

*“Büyük otellerin önünde garipsiyorduk  
 Çaresizliğimiz böylesine kolaydı işte  
 (...)  
 Örneğin üç bardak şarap içsek kurtulurduk  
 Yahut bir adam bıçaklasak  
 Yahut sokaklara tükürsek”* (“Geyikli Gece”, s.113)

Burada akıl, vicdan, toplumsal denetim mekanizmaları(yasa, töre vs.) toptan reddedilmektedir. Tükürmek adabı, görgüyü; adam öldürmek vicdan, akıl ve yasaları hiçe sayar/dışlar. Bir ilkelik övgüsü de “T.C.K.B.S.Ş.” şiirindedir:

*“Ben eskiden hep acıkırdım  
 Alıp başımı ekmeklere giderdim  
 Eski evlerde orospulara giderdim  
 (...)  
 Şimdi doymadım ama unuttum”* (“T.C.K.B.S.Ş.”, s.118)

Mehmet C. Doğan, barbarlığa varan bu tutum için şu izahı yapar: “*Toplumsal hayatta yalnızlığa yazgılı olduğunu kavramıştır küçük insan. Bu yüzden barbarlığa yönelme bir tutku halinde öne çıkar.*”(Doğan 1997: 94). Uyar şiirinde bir ilkelik vurgusuna da Mehmet Kaplan dikkat çeker. Kaplan, “O.Z.A.B.” şiirini, şehrin karmaşasından kadın vasıtasıyla ilkelliğe dönüş duygularının tesirinde bulur: “*‘O Zaman Av Bitti’ şiirinde, büyük şehirlerde, günlük çalışmalardan ve baskılardan yorulan insanların, kadınlar vasıtasıyla tabiata, içgüdülerinin iptidailiğine dönüşleri, gayet açık ve kuvvetli olarak ifade olunmuştur.*”(Kaplan 2001: 278). “Yaz Yadırgaması” şiirinde; doğallığa, ilkelliğe dönüşün umudunu besler. Hazır bir sigara ve modern bir çakmağa tütünü ve kavlı çakmağı tercih etmesinden bu sonucu çıkarmak mümkündür:

*“şimdilik aslolan mutsuzluktur  
 şimdilik ve daha birkaç zaman  
 birtakım adamların geleceği zamana kadar  
 ceplerinde tütün ve kavlı çakmak taşıyan”* (“Yaz Yadırgaması”, s.450)

Bir değişim umudu beslenmekte, yönünün doğallığa ve ilkelliğe doğru olması arzulanmaktadır. Cepte tütün ve kavlı çakmak taşımak, bir sıradanlık ve basitlik

tercihidir. Zira ilkellik, işin içine insanı ve emeğini daha fazla katar. Bu da şaire göre mutluluğu getirecektir.

Uyar, doğal olana hayranlık duygusunun tesiriyle çoğu zaman eskiyi yüceltir, tarihsel malzemeyi şiirine taşıyarak ona otantik bir görünüm kazandırmaya çalışır. Kutsal kitaplara gönderme yapan, tarihi olayları hatırlatan kullanımlar da bu amaca yöneliktir: “*Birden o en uzak çin bahçeleri yalnız bahçeleri/ Yerini bulup yerleştiriyorum yaşamamda/ Kararsız insanlığım şam kervanları Arşidük Franz’ın/ oniki bölüm sarayında akşamüstü çayları*” (“*B.K.M.İ.İ.*”, s.150). Öte yandan aynı şiirde geçen ve kitabına isim olan “Dünyanın en güzel Arabistanı” da bu doğrultuda bir kullanımdır\*: “*Adamlar kadınları alıp Arabistana götürürlerdi/ Dünyanın en güzel Arabistanına*”.

Tarihi ve eski olana düşkünlük, bazen masalsı bir dünya tasavvuruna sebep olur: “*Eski haydutları bilirdim/ (...) / Yalnızlıklarını orman ateşlerinde yakarlardı/ (...) / Kara sağrılı atları dağlara göreydi*” (“*T.Ç.H.*”, s.167). “*K.B.K.*” (s.206) şiirinde doğayı yüceltir; dağlara çıkmayı, doğanın bağrına sığınmayı bir tekerleme gibi diline pelesenk eder: “*Birgün dağlara çıkmak birer birer dağlara çıkmak birgün/ Çıkmak çıkmak birer birer birgün dağlara dağlara birgün*”. Doğayı kaygılardan kurtulmanın yeri/yurdu gibi düşünmektedir. Bu arzu zihni şiddetli bir tesir altına almış olmalı ki “dağlara çıkma”yı bütün şiirde bir tekerleme gibi tekrar eder: “*Eski kaba arabalardan inip birgün çıkmak/ Dağlara dağlara dağlara başka hiç*”. Şiir adının “*Kurtarmak Bütün Kaygıları*” olması ve anlatımda hiç çekimli fiil kullanılmayışı dikkat çekicidir. Güven Turan, bu zamansızlık hali için şu izahı yapar: “*Ne geniş zamanı, ne şimdiki zamanı vardır bu şiirin. Ölü bir dünyanın şiiridir kısacası. Ya da var olamayan bir dünyanın.*”(Turan 1985: 7). Uyar, yaşamı tanımlamak için “*sonsuz eksi bir*” (“*N.S.B.Ö.*”, s.560) benzetmesine başvurur. Bu tanım, burada açıklayıcı bir rol oynayabilir. Çünkü bu

---

\* Turgut Uyar, “Dünyanın En Güzel Arabistanı” ifadesi için Remzi İnanç’la yaptığı konuşmada şunları söyler: “*Dünyanın En Güzel Arabistanı’ kitaptaki şiirlerin birinden çıkarılmış bir mısradır. Çok sevdiğim bir tamlama. Ayrıca bu adın, kitabın genel havasına uygun düşüğünü sanıyorum.*”(İnanç 1993: 28).

yaklaşımına göre şair, yaşamı, zamanın sınırlayıcılığına bağlı görmekte; fakat ötesi için böyle bir durumu öngörmemekte, ona sonsuz demektir. Yani “sonsuz” da zaman kavramı yoktur. Hâl böyleyken tabii düzeni, dinlerin tasvir ettikleri ve sonsuz olduğunu bildirdikleri cennet gibi düşünmüş olabilir. Kaldı ki kutsal kitaplardaki cennet tarifleri tabiat manzaralarıyla doludur. Yani bu şiirde tabiat, insanın cenneti gibi düşünülmüş ve cennet için zamanın sınırlayıcılığı düşünülmeyen için de şiirde anlatım gerçekleştirilirken fiiller kip çekimine tabi tutulmayarak bu durum temsil edilmiştir. Burada tabiiğin hayranlık uyandırması dışında, tasarlanan yaşama örnek olması da söz konusudur. Bahsettiğimiz tabiat-cennet benzetmesi böyle bir durumdur. “K.Ç.M.” (s.406) şiirinde de tabiat saf, katıksız özelliğiyle insana kendi yapısını özendirir: *“dükkânların bankaların borsaların adı ne/ yeşilin tadı hani, gölün sevinci nerde”*. Uyar şiirinde *“... deniz, dağ, orman ve gökyüzü,(...)trajik oluşla ilgilidir. Hepsi bir sonsuzluk hissi vaatmektedir sanki”*(Doğan 1997: 98).

Şairin mutsuz ruh haline bulduğu sığınaklardan biri, yer yer ütöpik âleme dönüşen öte yer unsurudur. Hüseyin Cöntürk, şiirinde mutlak mutsuzluk duygusu karşısında muhayyilesinin Uyar’a iki çözüm sunduğunu söyler: gerçeği gizlemek ve ütöpik âlem. *“Muhayyilesinin yaptığı şey şairi ya içinde yaşadığı reel dünyadan uzaklaştırarak bir “serazat dünyası”na götürmek ya da reel dünyayı görmezliğe gelmesine imkan verecek bir karanlığa(aşkî karanlığa) sokmaktır. İşte şair mutlu oluyorsa bu iki halde mutlu oluyor. Bu iki halin birlikte kurduğu dünyaya “kurtuluş dünyası” denebilir.”*(Cöntürk 1961: 11). İlk dönem şiirlerinden “Ş.B.Ü.G.” (s.77) de, daha sonra “geyikli gece, meymenet sokağı, gök vs.” şeklinde adı konulacak “hayal ülkesi”nin ipuçlarını veren kullanımlara rastlanır: *“Tatlı baş dönmelerine benzer bir gece/ Sonra bir eski şarkı hatırlar gibi/ Bir ses, yabancı ve güzel, uzaklardan”*. Eski bir şarkı gibi hatırlanan ve uzaklardan gelen sesin yabancılığı ve güzelliği “Geyikli Gece” şiirinde, tasvir edilen “geyikli gece” imajını anımsatır. Zira “geyikli gece”; yabancı, uzak, karanlık ve şehevi vasıflarıyla ön plana çıkarılan ve hayal yönü ağır basan bir mutluluk ülkesidir:

*“Geyikli geceyi hep bilmelisiniz  
Yeşil ve yabanî uzak ormanlarda  
Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan  
Hepimizi vakitten kurtaracak”* (“Geyikli Gece”, s.111)

Geyikli gecenin ütöpik bir alem olduğunu şu kullanımlar onaylar:

*“Bir anda üç kadeh ve üç yeni şarkı  
Belleğimde tüylü tüylü geyikli gece duruyor  
...  
Bir bardak şarabı kendim için içiyorum  
...  
Geyikli geceye geçiyorum  
Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum”* (s.112-113)

“Uzanıp kendi yanaklarından öpme” gibi bir olağanüstülük, geyikli gecenin realiteyle bağlantısını koparır. Bir bardak şarap içmekle geyikli geceye geçişin sağlanması da hayal yönünü doğrular.

“Geyikli gece” ütöpik bir alem bile olsa, insanın hayal yetisini açığa çıkardığı için önemlidir. Şair için bu insanî vasfı korumak da bir umuttur. Şu dizelerde kurtarılan ya da korunan, “geyikli gece” yle birlikte insanın hayal yetisidir:

*“Gladyatörlerden ve dişlilerden  
Ve büyük şehirlerden  
Gizleyerek yahut döğüşerek  
Geyikli geceyi kurtardık”(s.111)*

Uyar şiirinde bir sığınma aracı olarak ön plana çıkan “geyikli gece” imajı, yoğun şekilde bahse konu olur. Birçok kimse, şairin gösterdiği bu sığınma refleksi konusunda görüş belirtir. Fethi Naci’ye göre Uyar, yaşantısının sıkıntısından kendine yeni bir dünya inşa eder ve adını “dünyanın en güzel Arabistanı ve geyikli gece” koyar. Bu dünyalar düzenle çatışır. “*Dünyanın En Güzel Arabistanı Turgut Uyar’ın kurduğu dünyaya verdiği addır. Bu dünyanın bir başka adı da Geyikli Gece olabilirdi.*”(Naci 1999: 22–3). Nermin Menemencioğlu, kent yaşamının Uyar’ı kaçış trendine soktuğunu

ve kurtuluş için alternatif bir yaşam alanı arayışında geyikli geceyi bulduğunu söyler(Menemencioğlu 1999: 54). Konur Ertop, geyikli geceyi eskiye bir özlem olarak algılar. O geyikli geceyi insanın “*aşkı ve umudu yeniden el değmemiş doğada ve yabanıl tarihinde yakalamaya*”(Ertop 1997: 59) çalışmasının bir ürünü olarak görür. V. B. Bayrıl, Uyar şiirinin temeline geyikli geceyi koyar ve diğer izlekleri bu omurganın barçaları olarak görür. Geyikli gece kaçış ve sığınmayı özetleyen yanı sıra omurgadır. “*‘Geyikli Gece’ poetik bir omurgadır. Bu omurgaya çakılan her parça daha sonra genişleyen bir ana-gövdeyi oluşturur. Ama yeni izlekler, dönüşümler, kırılmalarla genişleyen bu ana gövdenin altında, daima değişmeden kalan bu poetik omurgayı hep hissederiz.*”(Bayrıl 1999: 154). Ergin Yıldızoğlu, geyikli gece için, “Uyar’ın sıkıştığı zamanların özgürlük ve rahatlama alanı” ifadesini kullanır. Ona göre Uyar, “*Çok sıkıştığında Geyikli Gece’ye gider ve özgürlük rüyaları görür.*”(Yıldızoğlu 1997: 57–58). Önder Otçu, Uyar şiirinde kişiyi tedirgin eden durumlara karşı farklı şeylerin karşı koyuculuğuna gidildiğini söyler. Bunlardan biri de geyikli gecedir. “*Turgut Uyar, hazza karşı olan en büyük güç konusundaki her türlü yetkenin(ordunun, Tanrı’nın, egonun) karşısına Geyikli Gece’yi, Akçaburgazlı Yekta’nın Gülbeyaz’ını, Sinan’ını, Hümeysra’sını(...) koyar. Meydan okur.*”(Otçu 1997: 76). Bu görüşlerden çıkarılabilecek ortak söylem, “geyikli gece”nin bir hayal mahsulü olarak, psikolojik süreçte müspet yönde önemli bir katkı sağladığıdır.

“T.C.T.Ü.D.A.Ş.”(s.119) şiirinde ütöpik âlem, şaire mücadele dışı olmanın rahathlığını sağlar: “*Hiçbirinizle doğuşemem/ Siz ne dersiniz deyiniz/ Benim bir gizli bildiğim var*”. “*Kan Uyku*” da ütopya, şairi gerçeklik-hayal ayırımında tereddüde düşürür. Bu ikisi arasında kararsız bir davranış üstlenir. Hangisinin gerçek olduğunu kestiremeyen, iki âlem arasında gidip gelen bir ruh hali içindedir:

*“Sonra birden büyümüş görüyorum ağaçları*

*Kısrakları birden yavrulamış*

*Havaları birden güneşli*

*Kadınlarla yattığım yetse ya*

*Bir de kadınlarla yattığıma inanmam gerekiyor”* (“*Kan Uyku*”, s.121)

Önce gerçek dünyanın değişimleri fark edilmemektedir. Sonra farklı bir eylemin, “kadınlarla yatma”nın gerçekliğini kavramaya çalışıyor. Aslında onu tereddüde sürükleyen unsurlardan biri de, çoğu zaman cinselliği kurmacayla beraber yaşamasıdır. Aynı şiirde sığınma araçlarından kadın ve hayal âlemi de vurgulanır. Bu hayal âlemine, “geyikli gece” benzeri bir tarif yapılır:

*“Bir biz ikimiz varız güzel öbürleri hep çirkin  
Bir de bu terli karanlık  
Sonra bir şey daha var mutlak ama adını bilmiyorum  
Nereden başlasam sonunda o ışıkla karşılaşıyorum  
yarı çıplak utanmaz bir kadın resmini aydınlatıyor”* (s.121)

Burada tarif edilen âlem için bir rüya hâli demek de yanlış olmaz. Böyle düşünüldüğünde bu rüya hâlinin anlatıldığı şiire “Kan Uyku” adının verilmesi de anlam kazanır. Zira “kan uyku” en derin uyku çeşididir. Bu ifadeyle rüya hali övülmek isteniyor olabilir.

Uyar’da hayal âleminin bir adı da “meymenet sokağı”dır. “Geyikli gece” bütün vasıflarıyla(karanlık, loşluk, şehvî vs.) meymenet sokağına taşınmış gibidir:

*“Kararmış tahtalarda yerleşmiş mutluluklar gördük  
O bildiğimiz eskimiş güneşten dipdiri ışıklar  
Bir de kız gördük onaltısında sevmeyi özler  
Meymenet Sokağı, eğri büğrüydü ama loştu  
Görseniz loştu”* (“M.S.V.”, s.125)

Cinsellik ve hayal unsuru belirgindir. Sözlük anlamı “iyi nitelik, uğur, hayır, bereket” olan “meymenet”, bu anlamlarıyla şairin gözünde farklı bir âlemin sınırlarını kapsayan bir sembol olabilir. Öte yandan “meymenet sokağı”nın yaşanandan farklı bir gerçeği kapsadığı da açıktır: “Meymenet Sokağı’nın tadını hep bilirim ama gidemem/ Oturur dosya düzenlerim akşama kadar”. Görüldüğü üzere iki farklı yaşam/âlem vurgusu yapılmaktadır.

“Geyikli gece” de olduğu gibi, “meymenet sokağı”na da geçişin içkiyle olması dikkat çekicidir: “Bana köfteler hazırlayın salatalar hazırlayın bir de pencere/ Oturup

*umutla bir şeyler unutayım/ Siyah şarabın tadını bilirim orman gibi*". Burada "unutma" umutla beraber anılmaktadır. Bu, çatışmaya sebep olan, rahatsızlık veren bir şeylerden kaçışı ve sığınmayı onaylar. Unutma tek başına duruma el koyan psikolojik bir savunma mekanizması olarak değil, bir hayal âlemine sığınmanın sonucu olarak vardır. Pencere de sanki bu âleme açılan sembolik bir kapı gibi düşünülmüştür.

Uyar şiirinde, bahsedilmesi gereken hayal âlemlerinden biri, aynı zamanda üçüncü kitabına isim olmuş "dünyanın en güzel Arabistanı"dır. Nitelikleri "geyikli gece" ve "meymenet sokağı" yla aynıdır. Cinselliği, yabanıllığı ve bozulmamışlığı temsil eder.

Ölüm de bir sığınma unsuru olmakla beraber, Uyar şiirinde nadiren tercih edilen bir araçtır. "*Uzak Kaderler İçin*" (s.69) şiirinde, mutsuzluk ölümü bir sığınma aracına dönüştürür: "*Belimi bir ılık şal sarsın, mavi/ (...) / Rüyalarım unutulmuş bir handa pes desin/ Görmüş geçirmiş bir çift dudak karşısında*". Hayallerin gerçekleşmemesi, sürekli ertelenmesi karşısında bıkkın bir ruh haliyle ölümün bu verimsiz, sonuçsuz devinime(yaşama) bir son vermesini arzular gibidir.

İçkinin de Uyar şiirinde bir sığınma unsuru olarak görüldüğünü söyleyebiliriz. Çoğu zaman derbeder ruh hali görüntülerine paralel olarak varlığı hatırlanır. Hüseyin Cöntürk, buna vurgu yaparak "*Şair, her şeyden önce, içkiye başvurarak dünyayı unutabiliyor*"(Cöntürk 1961: 31) der. "*Geyikli Gece*" (s.111) şiirinde, mutlu bir âlem olarak tasvir edilen geyikli geceye geçiş içkiyle sağlanır: "*Bir bardak şarabı kendim için içiyorum/ (...) / Geyikli geceye geçiyorum*". İçki, mutlu hayal ortamına hazırlayan bir unsur olarak "*M.S.V.*" (s.125) şiirinde de telaffuz edilir.

Uyar, birçok şiirinde içki ve onunla ilgili kelime kullanımı yapar. "*Övgü Öliye*" (s.218) şiirinde alkolün büyük bir uğraş olduğunu söyler. Alkol onun için kısa süreli bir unutma ve kurtuluş imkânıdır. Çünkü aklı işlevsiz bırakarak kısa süreli bir yorumsuzluk ve denetimsizlik imkânı sağlar: "*Alkol bir büyük uğraştır, ey Mağribî, ey değerini/ ve sonsuz düzenini bulmamış göçebe*". Bazı yerlerde ihtilal, mutsuzluk ve alkol bir sebep sonuç silsilesi içinde birlikte zikredilir: "*Alkolün yarım yamalak tespit ettiği*

*akşamlardan/ ... / Bütün herkeslerin “ihtilal” diye/ ortalara döküldüğü bir akşam”* (“Ç.Y.M.”, s.239).

“M.A.İ.B.K.” (s.304) şiirinde, içkinin hayatındaki sıklığını dile getirir: “—*Ve ben ruhçulara göre şaşkın/ Zevcelere göre alkoliktim/ Evet gerçekten hayatımda çok içtim*”. Başka bir yerde “*bilinir ben yoğun içki severim*” (“*Size Olmayan*”, s.628), der. İçkinin hayatındaki bu sıklığının bünyesinde yaptığı tahribattan da söz etmek gerekir. Zira şairin elli sekiz yaş gibi çok geç sayılmayacak bir yaşta ölümüne sebep olan siroz hastalığı da, içkinin bünyesinde bıraktığı bu tahribat nedeniyledir.

Uyar şiirinde “gök motifi”, bazen bir sığınma unsuru olarak ön plana çıkar. “*Göğe Bakma Durağı*” (s.133) şiirinde gök, görsel bir dinlenme gibi, bakılınca mutlu olunacak bir yer olarak görülür: “*İkimiz birden sevinebiliriz göğe bakalım/ Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlarından/ (...) / Durmadan harcadığım şu gözlerimi al kurtar*”. Güven Turan’a göre “*Göğe Bakma Durağı*”, bir kurtuluş ümidi taşır. “*Dünyadan kaçarak göğe bakmak, (...) bir kurtuluş imi taşımaktaysa da, öteki şiirlerde bu bütün bütüne kaybolur.*”(Turan 1985: 6). Hüseyin Cöntürk, Uyar’da gökyüzünü mutlu dünyanın sembollerinden biri sayar. “*...gökyüzü onun için en başta gelen ferahlatıcılardandır. Onu yaşadığı şehrin sıkıntısından, çalıştığı odanın sıkıcılığından, bu odanın kapı, duvar ve perdelerinin ablukasından kurtaran, kendi kişisel yalnızlıklarından kurtaran gökyüzüdür.*”(Cöntürk 1961: 25). Bu nedenle “*B.K.M.İ.İ.*” (s.143) şiirinde, Yekta, göğü kapatan yüksek binaları yıkma girişiminde bulunur.

Uyar şiirinde başka bir sığınma unsuru, “karanlık” tır. “*Geyikli gece*” ve “*meymenet sokağı*”nın özelliklerinden biri, yer yer karanlığa varan, loş renkleri idi. Mehmet Kaplan, “*Kan Uyku*” şiirinde karanlığın, akşamın bir sığınma yeri olduğu fikrindedir. “*Geyikli Gece’de olduğu gibi burada da akşam insanları baştan çıkararak, alélâde hayatlarını aşmağa sevk eden bir rol oynuyor.*”(Kaplan 2001: 274). Kaplan, Uyar şiirinde geçen “aşkî karanlık” ifadesinin de anne karnına dönüşü sembolize ettiğini söyler: “*...cinsi arzulara kapanış, iptidailiğe veya psikanalistlerin diliyle söylersek, dış âlemden kaçarak anne karnına dönüş arzusunu ifade eder.*”(Kaplan 2001: 277). Tuncer

Uçarol, “D.E.G.A.” kitabında karanlığın “aydınlık” anlamına gelecek şekilde kullanıldığını söyler(Uçarol 1985: 11). Olumsuzla olumlu bir mana yüklemek şeklindeki bu yaklaşım da, karanlığın bir sığınma unsuru olarak görüldüğünün bir işaretidir.

Sonuç olarak Uyar şiirinde ön plana çıkan sığınma araçlarını, önem sırasına göre şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1- Daha çok cinsel kimliğiyle ön plana çıkan kadın
- 2- Doğallık/ilkellik
- 3- Ütopik âlemler(“geyikli gece”, “meymenet sokağı” “dünyanın en güzel Arabistanı”)
- 4- İçki
- 5- Gök
- 6-Karanlık
- 7- Ölüm

### **7. Karşı Koyma/ Direnme**

Uyar, şiirde kaçışı makul karşılar; fakat onun için asıl olan yüzleşme ve mücadele etmektir. Şiiri yaşamla sıkı bir ilişki içerisinde görüp, toplumsal bunalım dönemlerinde bazı şairlerin aşk, sevgi, umut şiirleri yazmasını yadırgasa da, şairin şiirde yeltendiği kaçış ve sığınma davranışını da insana özgü bir davranış olarak niteler. “Kaçış, insani bir davranıştır, yürekli bir davranış olmasa bile.”(Uyar 1983: 96). Kaçış için öngördüğü araçlara “insani değerler” adını koyar. Bu değerlerin başında ise, “aşk(sevgi/cinsellik) duygusu” gelir. Kaçıştan neyi kastettiğini, ya da hangi davranışların kaçış sayılabileceğine ise Ahmet Muhip’in bir şiiri için yaptığı değerlendirmede dikkat çeker: “olduğu gibi dışındadır yaşadığı çağın. Bundan ötürü şiirinin bir kaçış şiiri olduğu söylenebilir.”(Uyar 1983: 96). Bu tespitinden anlaşıldığı kadarıyla, bir şairin kaçış şiiri yazıp yazmadığını, onun çağın şiirini yazıp yazmamasına

indirgemektedir. Bu kıstastan hareket ederek kendi şiirine baktığımız zaman ise, yüzleşmenin daha yoğun olduğu sonucuna ulaşırız.

Turgut Uyar, türlü durumlarla uyumsuzluk gösteren, bir kuruntu içerisinde kendisine yalnızlık peyda eden, mutsuzluk üreten biridir. Eşi Tomris Uyar'ın onu muhalif yapıda doğmuş biri olarak nitelemesi, bu doğrultudadır. Tomris Uyar, şairin olumsuzluklarla mücadelesine şöyle bakar: *“ileride herhangi bir şekilde iktidarı ele geçirecek zorba bir güç için; (...) savaşmak istemezdi, sanıyorum. Daha çok bir düşünce için savaşmak isterdi. Bu düşünce de en azında ‘sömürüye engel olmak’ gibi bir kaba hatlarıyla ‘insanın mutluluğuna engel olacak her şeyle savaşmak’ anlamına gelebilirdi.”*(Altan 2005: 71). Şairin büyük mücadelesi, gerçekten, insanın büyük özgürlüğünü sağlamaya ya da dile getirmeye yöneliktir. Kent örgüsü içerisinde; insana takdim edilen, aslından uzak, niteliksiz yaşam biçimine karşıdır. İnsanı ve toplumu daha iyisine layık görür, bunun için tabiata dönmeyi önerir. Diğer mutsuz edici sistemlere karşı da devrim beklentisi içerisinde. Bunlardan biri yasal ve toplumsal normlardır. En çok cinselliğe sınırlama getiren yasal ve toplumsal normlarla çatışır. Bunun önüne geçmek için mental olarak değişimi öngörür. *“D.E.G.A.”* kitabında, Yekta'nın şahsında bir fikir mücadelesine girişir. Cinselliği suç ve günah boyunduruğundan kurtarmaya çalışır.

Hüseyin Cöntürk, şairin varlığını kuşatan mutsuzluk duygusunu alt etmek için çeşitli çarelere başvurduğunu söyler ve bunları gruplayıp örnekler verir: *“Uyar'ın mutsuzluğun ablukasını yarmak için başvurduğu çareler şunlar: 1) Kötüleri iyileştirmeye çalışmak. 2) Alışamadığı kötü şeyleri sevmeye çalışmak 3) Bayağılaşarak kötü şeylerin dünyasının bir parçası olmak 4)Alıştığı kötü şeylerden kurtulmaya çalışmak 5) Eyisi ile kötüsü ile realiteyi bir oldu bitti diye kabul etmek 6) Realiteyi görmezliğe gelmek 7) Hayal evrenine kaçmak”*(Cöntürk 1961: 26). Cöntürk, şairin isyan duygusu içerisinde olmadığını söylerken çok haklıdır. Gerçekten de şair, çok kötü olumsuzluklar, hatta ölüm karşısında bile metanetinden bir şey kaybetmez. Mücadelesini ya da en azından muhalif tavrını soğukkanlılıkla devam ettirir. İktidar

odaklarına(toplum, din, yasalar) karşı koymasında; sözcükleri bir isyan havasını, bir kızgınlığı pek bildirmez. Başkaldırının sözünü etse bile, yıkıcı değildir. Umudunu kaybettiği anlarda ise, dünyanın olduğu gibi, hiç değişmeden sürüp gitmeyeceğine kendisini inandırarak ayakta durmaya çalışır.

Tomris Uyar, şairin “muhalif yapıda doğmuş biri” olduğu düşüncesine paralel olarak, başka bir yorum daha getirir. Turgut Uyar’da aksiyoner/militan kişilik özlemi olduğunu ve bunun bazı şiirlerine tesir ettiğini söyler. Fakat ona göre bu tutumu, şairin mücadele etme dürtüsünü ve iştiağını tatmin etmemiştir.(Altan 2005: 61-63). Şiirinden değerlendirmelere geçmeden son olarak Taylan Altuğ’un görüşüne yer vereceğiz. Altuğ, Uyar’da yenilgi mücadelenin özünü teşkil eder, der. Ona göre şair sürekli yenilgiyi bağırarak, galibiyete motive olur. *“Kişi kurulu düzen içinde (...) bilisizce sürüklene sürüklene yenilgiler içinde birçok şeyleri anlayacak ve kendi olma bilincine varıp giderek yenilginin, çaresizlik olmadığı kavrayışına ulaşacaktır.”*(Altuğ 1969: 15). Bunun içindir ki “her pazartesi” yenilginin tohumunu taşır. Yine “yenilginin kutsallığı” bunun içindir. Duruma böyle yaklaştığımızda yenilgi doğal olarak içinde bir umudu da barındırır. Bu yenilgi tasarlandığı gibi başkaldırıya dönüşecektir. Altuğ, bunun ileri safhalarda genele mal edildiğini, “Büyük Saat” adlı şiirde tarihi bir perspektif kazandığını söyler.

Uyar; pasifliği, kabullenmişliği yürekli bir davranış olarak görmez. Bu karşı çıkış, dolaylı olarak direnmeyi önerir. Mücadeleye girilirken ise doğada yaşamın kesintisiz akışından, canlıların yaşam mücadelesinden ilham alır:

*“artık şaşıyorum gözyaşına  
mutsuzluğun harcını pekiştiren  
çaresizliğin gözyaşına  
binlerce beygir bir ovayı arşınlarken  
yepyeni dişleriyle binlerce tay  
ve sonsu giyimiyle büyük hayat kuşanırken en mavisini”*

(“Şaşıyorum Gözyaşına”, s.459)

Benzer şekilde, “*Şimdi Biz*” (s.608) şiirinde, incir ağacının zor şartlardaki yaşam mücadelesini, modern çağ insanının zor şartlardaki yaşamına bir misal olarak getirir. İncirin kayayı delip geçmesi ve yaşamını devam ettirmesi, insan için bir ibret ve tefekkür vesilesi olmalı; o da mücadelesinde, incir gibi kararlı ve dayanıklı olabilmelidir: “*ama hiç kimse inciri durduramaz/ o her zaman büyür ve tadla yenir*”. İncirin köklerinin kayayı delip toprağa ulaşmaması durumunda ölmesi gibi, kent insanı da tabiatından uzak yaşama biçiminden sıyrılıp özüne ulaşmazsa, yaşamdan bir anlam çıkaramaz. Şairin “incir”, başka bir deyişle yaşamın kesintisiz akışı karşısındaki büyük ilhamı, sekizinci kitabına “Kayayı Delen İncir” adını koyarken de ön plandadır.

“*D.G.D.M.B.İ.Ü.*” şiirinde, içe sinmeyen bir kent örgüsü ve düzen karşısında yıkıp yeniden kurma, inşa etme temayülünde olduğunu gösterir:

*“Bu kırgın karanlığı bir ışıtalım ilkin  
Yeniden şehirler kuralım şimdikilerine benzeyen  
Baştan başlayalım susamlara ekmeklere  
deniz aşırılarına sevmelere”* (“*D.G.D.M.B.İ.Ü.*”, s.129)

Koşullardan mütemadiyen memnuniyetsizlik, onu “yeniden inşa etme” kararlılığında tutar. “*G.K.O.E.*” (s.130) şiirinde, istenmeyen bir zaman ve mekan unsuruna karşı aktif, değiştirmeci bir davranış içerisindedir: “*Tıraş olurum en güzel giyimlerimi giyerim oturur beklerim/ Yıkarım temizlerim adam ederim o soluk güneşleri*”. Aynı şiirde ölüm gibi rahatsız edici bir durumun, yaşamın bütün yönleriyle kavranması şartıyla alt edilebileceği senaryosunu çizer. Kaygının üstesinden gelebilme, ölümün yaşamın bir gereği olduğu ilkesinin kabul edilmesini zorunlu kılar: “*Ölüme karşı durmayı en çok en çok onu yenmeyi/O karanlıkta kalmış yaşama yerlerini bulurum çıkartır/ gösteririm*”. Yıkıp yeniden inşa etme refleksi, “*B.K.M.İ.İ.*” şiirinde de karşımıza çıkar. Bu şiirde Akçaburgazlı Yekta, şehrin fiziki çevre üzerindeki tahribatını, insanın ruhunda bıraktığı derin ürküntüyü teşhis edip çaresini ortaya koyar:

*“..mahkeme yaptılar, yasalar kodular, bir şeyin bu kadar şey  
içinde gitgide küçüldüğünü yittiğini sezinliyorlardı ama bulamı-*

*yorlardı, bulamıyorlardı da değil, umursamıyorlardı, onsuз 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 kaçırان bir şey, ben uraybaşkanı olunca buldum şimdi yakın diyorum, ilkin bu evleri, bu kötü, üstüste evleri yakın*

...

*yakın dedim işçilere, yerlerine yenilerini koyacağım” (“B.K.M.İ.İ.”, s.149)*

Şiirinde çatışma tablolarından biri, cinselliğe yasal ve toplumsal normların yaptırım getirmesinden kaynaklanır. “A.Y.M.K.A.S.M.” şiirinde, Yekta yaşadığı yasak gönül ilişkisinin haklılığını, en azından bir suç teşkil etmediğini ispatlamaya çalışır. Cinselliğin kesintisiz bir özgürlük içerisinde yaşanması gerektiğini savunur. Toplumsal ve yasal bir kovuşturmayaya maruz kaldığında ise, veryansın eder:

*“Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kazmaydı. Günah olamazdı yaptığımız. Ben onun çeliğine göreydim ancak*

...

*Bizi yakaladılar*

...

*Yargıçların katına diktiler umudum nerededir*

*Bizim inanarak ettiğimizi yerlere çaldılar, ululuğu nerededir”*

(“A.Y.M.K.A.S.M.”, s.138)

Yekta'nın bu acı tecrübesi, “B.K.M.İ.İ.” şiirinde, Azra'yla yakınlaşmasında kendisine bir ders teşkil eder. Yekta, baldızı Azra'ya, biraz da sindirilmiş olmanın etkisiyle şehvetle yaklaşmaz. Sadece düşünce bazında onu kendi özgürlükçü çizgisine çekmeye çalışır ve sonunda bunu başarır:

*“Ben kandırmadım sonunda o inandı  
Ben Azra'yım bak dedi  
Kadınım seninleyim istersen al dedi  
Almadım*

*Bir buna inansın yeter diyordum işte yetti* (“B.K.M.İ.İ.”, s.147)

“T.Ç.H.” (s.153) şiirinde, Yekta’nın bir nevi fikir mücadelesini, bu defa Adile üstlenir. Adile’nin Yekta’nın kadınlarından biri olması, bu durumda da Yekta’nın dolaylı bir etkisinin olduğunu gösterir. Muhtemelen Adile’yi inandıran da odur. Adile’nin aşkın serbestliğinin önüne suç ve günah engellerini koyan, ahlak ve töreye doğrudan bir başkaldırısı söz konusudur. O; sevgiyi, cinselliği baskı altına alınmayacak kutsal değerler olarak görür; bunların özgürce yaşanmasını, yaşamda mutluluğun bir gereği sayar: “*Ama mutlu olmamak için hiçbir ge-/ rek yok dünyada, siz de olabilirsiniz biraz cesaret biraz da/ mutluluğu istemek yeter galiba*”. Adile, başka bir yerde töreyi umursamadığını, bu sayede mutlu olduğunu söyler: “*Artık töreler değil örneğim/ (...) / Kendi kurduğum her şey beni mutlu ediyor/ Umurumda değil başka hiçbir şey hiçbir şey*”. Adile de Yekta gibi benimsediği fikri, başkalarıyla paylaşma, onları da kendi safına çekme gayreti içerisinde: “*Ama bu kalabalık iyi bir fırsat, söyleyeceğim, söylemeli-/ yim daha mutlu olmak için*”.

Şairin karşı olduğu durumlardan biri, siyasi düşünce ve davranışlara baskıdır. O, militan bir davranış içerisinde ortalığı velveleye vermeden, işe kökten bir çözüm bulma arayışındadır. Bu, cinsellikle ilgili ortaya attığı çözümle aynıdır. Ona göre zihniyetin değişmesi/değiştirilmesi ve demokratik bir nitelik kazanması gerekir.

“*Bağlı Kalmanın Yeri*” (s.232) şiirinde iktidarın, aksi siyasi düşünce ve davranışları bastırmasını eleştirir, durumun yanlışlığından dem vurur, fakat ortalığı yakıp yıkmaz. Aslında Uyar anlayışında düzenler, insanî olanla çeliştiği kadarıyla eleştiriye hak eder. Siyasi otoritenin eylemleri arasında ise, kısıtlanan insan hak ve özgürlükleri vardır: hapse atılmak, işkence edilmek, öldürülmek gibi. “*Bir Duymak*” (s.234) şiirinde, toplumsal ayrıştırma ve provokasyonlara değinir, fakat çözüm bulma adına ortaya somut bir şey koymaz. Alkol pasif kalınan durumda, bir çare olarak ön plandadır: “*ve etlerin,/ sonuçsuz bir ayaklanmaya yöneltildiği bir akşam*”. “*Son Üçü Beş*” (s.235) şiirinde; darbenin, yersiz ve sonuçsuz bir girişim olduğunu belirtir: “*Ne*

yaptılar?...Ah sonsuz sonuçsuzluk- yaşlı kararsızlık”. Şu ana kadar sert bir protestosuna şahit olmadığımız şair, “Her Pazartesi” kitabıyla birlikte, tavrını biraz sertleştirerek siyasi düzen hakkında daha sık söz söylemeye ve isyanın/başkaldırının bahsini etmeye başlar: “Yadsınan beden. Ölebilen./ Başkaldıran/ Tek başkaldıran” (“Bağlı Kalmanın Yeri”, s.232), “Makedonya falanjistlerinden daha kahraman” (“A.S.B.Ç.”, s.251), “Devrimlerin ve çarlistonun anısı/ ... / Venezuela başkaldırmasında 400 kişi öldürüldü” (“Ölü Yıkayıcılar”, s.258, 267). “Güneşi Bol Ülke” (s.283) şiirinde, tarafını ve tutumunu açık eder: “Büyük kelimelerle söylenir ancak, sonsuz/ başkaldırması alexandrinlerin”. Şair, başka yerlerde/ülkelerde gerçekleştirilen ve başarılanlarla kendisini ya da halkını özdeşleştirir. Düzeni değiştirmeye yönelik aksiyoner kişilik ve devrimci ruh özlemi, bu kullanımlarda kendini açık eder.

Şair, protest tavrı içerisinde, aynı zamanda bir başkaldırının nasıl olması gerektiğini de tarif eder. O, kendi çağında bir amaca yönelik hareketin/mücadelenin ancak birlikte hareket etmekle başarı kazanabileceğini düşünür: “kahramanlık ancak birlikte olmaktır çağımızda” (“Ölüm Yıkanması”, s.457). “Açlık Çoğunluktur” (s.461) şiirinde, birlikte olmanın, hele ortada bir de mağduriyetin verdiği motivasyon varsa, çok etkili bir güç olacağını haber verir: “çünkü açlık çoğunluktur/ ve ezecektir gücüyle dünyayı”

Şair, mutsuz düzene karşı bazen kadın ve aşkla karşı koyar. “Büyük Ev Ablukada” (s.186) şiirinde, insanın mutsuzluğunu kendi eliyle hazırladığını bildirir ve çözüm olarak aleladedeliği ve aşkı teklif eder: “Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi/ Bu yapıları on iki kat yapmak bizim aklımızdı/ Biz kurduk istersek umursamayız ya”. Kurtulmak sıradan olmak kadar kolay ve basittir: “Ekmek yiyelim tereyağı yiyelim çocuk büyütelim/ Sen birlikte yatacağımız yatakları hazırla/ Sen bir onu yap yeter bak göreceksin”. Ekmek ve tereyağı yemek, çocuk büyütme sıradanlığın vurgusudur. Yatakları hazırlamak ise, çözümün içerisine cinselliği ekler. Bu şiirde şairin sıradanlığı, basitliği övdüğüne ve onu kent karmaşasının karşısına iyi ve güçlü bir alternatif olarak koyduğuna örnek olabilecek başka kullanımlar da vardır: “Ekmek vardı tereyağı vardı

*utanılacak bir şey yoktu/ (...) / İşte böyle olmak en iyisidir olmakların/ Bir küçük çocuğu tuttum otobüsten indirdim*". Bir küçük çocuğu otobüsten indirmek başka bir kolay/basit mutluluk vesilesidir. "Güneşi Bol Ülke" şiirinde mutsuz düzene yine kadınla karşı çıkar ve yaşamın temeline koyduğu bu dinamiğe inanmayı, bir din gibi algılar:

*"bizimle, bütün soluk kadınlar.  
inerler haçların, çadırların ve ayetlerin dibinden  
Büyük mağarası açılır ölülerin,  
Bütün kitaplar bizimle  
Kadınlar bunun için doğurgan her yerde"* ("Güneşi Bol Ülke", s.283)

Şair, aşk ve cinsellikle sarmalanmış bir yaşamı "güneşi bol bir ülke" gibi algılamakta ve şiir adında sembolleştirmektedir.

"Sunak" şiirinde, dünyanın karmaşa ve bunalım içindeki halinin uyandırdığı olumsuz duygu karşısında, "her canlının, her varlığın bir sonu olacağı" realitesiyle kendisini teselli eder. Bu, endişeleri bir inanç ve din tarafından teselli edilmiş bir mistiğin teslimiyetçi ve metanetli ruh hali gibidir:

*"durmadan kurban durmadan sunu  
tükenmeyen açlığına düzenin  
döğüşmeyi ve kanı hazırlıyor  
...  
sakinim bütün gece boyunca  
başımı değişmeyen düşüme koyunca  
...  
bilirim dünyanın sonu vardır"* ("Sunak", s.433)

Şiirinde bir başka karşı koyma refleksi, mizahtır. Şairin protest tavrından bahsederken uyumsuzluk ve mutsuzluğa az da olsa öfkeyle tepki gösterdiğini belirttik. Şairin aynı durum karşısında bir de mizah aracına başvurduğunu söylemekte yarar var\*.

Şairin şu ana kadarki karşı koyma/direnme davranışlarını şu şekilde sıralamak mümkündür: Öncelikle kente cephe almıştır. İnsanları hapseden beton blokları yıkıp

---

\* Bu konuda ayrıntılı değerlendirme mizah konusunda yapılacaktır.

yerine insanla daha uyumlu yapılar inşa etmeyi düşünür. Bunun yanında insanî bir değer olarak gördüğü cinselliği suç ve günah boyunduruğundan kurtarma çabası içindedir. Yine siyasi baskılara karşısında da insanın özgürlüğünü savunur. İkisinde de çözüm için zihniyet değişikliğini önerir. Öte yandan bazı dönemlerde çok sık isyan ve başkaldırının sözünü etse de yakıp yıkmaya eğilimi içinde değildir. Başkaldırının sonuç vermesi için birlikteliğin gücünün devreye girmesi gerektiği iddiasındadır. Ona göre devrim birlikte hareket etmekle sağlanacaktır. Son olarak, mutsuz düzene karşısında kadın ve mizahla avunması da karşı koyma refleksi olarak değerlendirilebilir.

### 8. Aşk, Kadın ve Cinsellik

Uyar, kadın-erkek ilişkisinde duygusallık ve cinselliğin eşit boyutlarda olması gerektiğini düşünür. Salt cinsellik ya da salt duygusallığın, olumsuz netice veren bir dengesizlik doğuracağı kanısındadır. *“Geçmişte bizim gençlik yıllarımızda salt duygusallığa ne kadar karşıysam şimdiki salt cinselliğe de o kadar karşıyım. Ne var ki bu yeni sağlıksızlık daha kötü, çünkü insanca saygıyı da götürüyor.”* (Özkırımlı 1985: 96). Uyar, yaşamda aşk söz konusu olduğunda bir ilk olamayacağını; birinci, ikinci, sonuncunun da ilk olabileceğini söyler. Bu bağlamda aşkın yaşamsal bir kaynak olduğunu vurgular. *“Aşk söz konusu olduğunda, ikinci de üçüncü de sonuncu da ilk'tir.* (Uyar 1985: 128). Aşk duygusunun varlığına sebep olduğu aile kurumu konusundaki görüşü ise, şöyledir: *“Kendi adıma birlikte olduğum her kadına yardım etmekten, onun yükünü almaktan yüksünmedim. Evliliği bir beraberlik, iki insanın bir arada yaşaması olarak düşündüm. Kaçamakları gerektirmeyen bir birliktelik. Ömür boyu sürsün diye de düşünmedim.”* (Özkırımlı 1985: 96). Uyar, Türk aile yapısında cinselliğin bir sıradanlık şeklinde yaşandığını, farklılığın dışarıda arandığını söyler. Kendi arzuladığı kadın ise, bu fonksiyonların dışında cinselliği sürekli yeni şekillerde üstlenen bir kadın olmalıdır. *“Ben kalın derili bir kadın düşünüyorum. Hayatın yükünü kaldırabilen ama dişiliğini yitirmemiş bir kadın”* (Özkırımlı 1985: 95).

Uyar, şiirinin en belirgin unsurlarından biri olan cinselliği, kendi bedeninde ilk olarak on beş yaşlarında duyar ve bu duygunun insan hayatında derin tesirine inanır. *“Bir kadınla ilk birlikte olduğumda gerçek anlamda birlikte olduğumda 15 yaşlarında idim, (...) dünyam değişti ve hep değişik kaldı. Cinselliğin büyük gücü, insan yaşamındaki yeri, benim yaşamımda da önüne durulmaz yerini almıştı.”* (Uyar 1985: 127). İnsan bedeni ve ruhunun iki olağan durumu olan aşk ve cinsellik, Uyar şiirinde yankısı olan unsurlardır. Şair, aşkın duygusal ve cinsel yönünün dengeli olması gerektiğini düşünürse de şiirinde yer yer erotizme varan cinsellik katmanı, daha ağır basar. Kadın ve cinsellik, her şeyden önce mutlu dünyanın bir sembolü, mutsuz insanı çağırarak bir sığınak olarak belirgindir. Cinselliğin bir sığınma unsuru olarak davetkâr gücünden ve bu çağrıya verilen insanî tepkiden *“Kaçış ve Sığınma”* konusunda da bahsettik. Şiirine aşkın iki açılımı olan sevgi ve cinselliğin ne derecede sirayet ettiğinin izahına geçmeden, bu iki açılımın Uyar şiirindeki yerine yönelik ne tür yaklaşımlar getirildiğine bakalım.

Muzaffer İlhan Erdost, Uyar’ın hayatın anlamı ve kaynağını cinsellikte bulduğunu düşünür: *“Turgut Uyar bu karşılıksız hayatın içerisinde en yüksek ve yaşamın tek ve güçlü anlamı olarak cinsiyet ilişkisini bulur. Bütün sevinçlerin, coşkuların, bitip tükenmez engin çalışmaların sebebi ve kaynağı cinsi güçtür veya cinsi ilişkilerdir.”*(Erdost 1999: 33). Nermin Menemencioğlu, Uyar şiirinde cinselliği sadece sınımlanacak bir yer olarak görmez. Aynı zamanda yaşamın bir töreni olmasından gelen özelliklerine de değinir: *“Cinsellik tek korkuya karşı bir siper değil, aynı zamanda yaşamın bir çeşit töreni, kişinin kendiliğine değgin onu çoğaltan ve yücelten bir duygu.”*(Menemencioğlu 1999: 55). Menemencioğlu, Uyar’da cinselliğin suçluluk uyandırması ve yıkanma fikri üzerinde de durur.

Önder Otçu, Uyar şiirinde; doğal, kendiliğinden bir cinsel dil olduğunu düşünür. Buna *“cinsel oluşlu”* dil der. Cinselliğin utanmaz, isyankâr değil haklı ve coşkulu olduğunu söyler. Yalnızlığa sabrını da yoğun cinselliğe bağlar: *“Turgut Uyar’ın yalnızlık gücünün en anladığım kaynağı, her türlü cinsel anıştırmadan özenle kaçınan*

geçiş dönemi yazarlarının, şairlerinin tersine kusursuz çekirdekteki yoğun cinselliktir. *Turgut Uyar'ın cinsel oluşlu dilidir.*"(Otçu 1997: 76). Otçu, dil tarihimize gömülen bir cinselliğin olduğunu ve Uyar şiirinde beliren cinselliğin "biz hala varız, kendi kendimizi üretebiliriz" anlamına geldiğini söyler.

Tuncer Uçarol, Uyar'ın ilk şiirlerinde diğer yaşam fonksiyonlarıyla beraber aşkı da gerçekçi bulmaz. İkinci Yeni döneminde daha gerçekçi bulur. Ona göre "*Sevişme konuları Cemal Süreya'daki gibi yoğundur ama gene de romantik bir erotikliktedir.*"(Uçarol 1985: 11). Ahmet Kabaklı, Uyar şiirinde kadının bütün yönleriyle en çok da cinsel kimliğiyle şiirin dokusuna sinmiş olduğunu gözlemler. "*Kuşaktaşları gibi Turgut Uyar'ın şiiri de aşkı değil sevişmeleri, yatmaları anlatır. Onun kadınları beyaz ve çıplak tanrıçalar gibi hem kendisine tapılan, hem dostluğuna sığınılan, hem de birlikte yatılan varlıklardır. Benliğini kaplar gibi olan ve ten hazlarıyla, kıskançlıklarla dolu bulunan bu kadın her mısraında görülmektedir. En mahrem halleriyle, kadın-erkek ilişkileriyle fakat örtüler, semboller altında görülmektedir.*"(Kabaklı 1974: 634). Sezai Karakoç da, Ahmet Kabaklı gibi düşünür; fakat tespitini İkinci Yeni şairlerinin genelini kapsayacak şekilde yapar. Karakoç, bir İkinci Yeni şairinin bakış açısından kadını şu şekilde tasvir eder: "*bir dünya nimeti olarak kadın(yasak yemiş) çevresinde bir pervane gibi dönüp dolaşmaktadır. Şair, cemiyette sıkışıkça kadına sığınacaktır. Kadın, bu şiirde, putperest bedevinin hurmadan putudur.*"(Dönmez 1993: 11). Şüphesiz Karakoç da bahsini ettiği şairlerin tarzında şiir yazmıştır. Burada yaptığı ise dünya görüşü olarak kendisinden farklı diğer İkinci Yeni şairlerinin şiirlerindeki izleksel görünüme yönelik bir tespittir. Bir başka İkinci Yenici, Cemal Süreya'nın, Uyar şiirindeki cinselliğe yönelik yaklaşımı şöyledir: "*Turgut Uyar'da cinsel istek, eşyaya damgasını basmıştır. Cinsel isteği saf ve aptal odalardan çıkararak şehrin gürültüsünden geçirir.*"(Süreya 1966: 49). Tomris Uyar ise, onda aşk ve cinselliğin bir bütün teşkil ettiğini savunur(Uyar 1985: 8). Hüseyin Cöntürk, Uyar'da aşk kavramının hayal olarak verildiğine değinir. "*Aşk Uyar için iyi bir kurtuluş vesilesi oluyorsa da bu bazen çok kısa sürüyor. Çünkü çok geçmeden anlaşılıyor ki bu gerçek bir aşk değildir, hayal ürünü bir şeydir.*"(Cöntürk 1961: 33).

Son olarak Füsün Akatlı'nın görüşüne değinelim. Akatlı, Uyar'ın aşk şairi sıfatını fazlasıyla hak ettiği iddiasındadır. *“Bal gibi bir aşk şairidir o, en hasından hem de”*(Akatlı 1999: 92). Görüldüğü üzere genel kanı aşk kavramının daha çok cinsel boyutuyla kavrandığı ve bu cinselliğin uyumsuzluk sarmalındaki şaire bir dinlence imkânı sunduğudur. Şimdi bu tezin Uyar şiirindeki karşılığına bakalım.

### 8. 1. Aşk

Uyar şiirinde duygululuk, türlü durumlar karşısında marazi sayılabilecek hassasiyetler pek yoktur. Kendisi de şiirinde *“doğrusu belki de ve nedense/ duygululuk küçültücü geliyor insana”* (*“Galiba Ben De”*, s.606) diyerek, bu konudaki tavrını açıkça ortaya koyar. Onun şiirinde- ilk dönem hariç- sevgiliye benzetmelerle yüklü övgüler, hissiyatını ortaya koyan abartmalı aşk vecizeleri pek yoktur. Bu durumlara karşılık gelebilecek bir içlenmeyi, duygusallığı yukarda aktardığımız gibi küçümser. Şiirinin bir yerinde aşkı, şiir için ideal bir konu olarak öne sürer. Her zaman aşk şiiri yazılabileceğini savunur. Karşı olduğu, küçültücü bulduğu ve gerçekçi bulmadığı marazî hassasiyettir: *“her zaman yazılır aşk şiiri/ çünkü aşk yazılmalıdır”* (*“Yaza Girmeden Yazda”*, s.548). *“Biliyor Musun”* şiirinde, aşkın cezp edici gücüne kapıldığı, şiirini bu tesire fazlasıyla açtığı için kendisini eleştirir:

*“aşk şiiri yazmaktan bıktım  
bir gün şöyle bir baktım  
yazdığım bütün şiirler öyle  
bir sarsılma, nedir bu  
bir otuz aşk şiiri daha  
kendimi hiç suçlamadım”* (*“Biliyor Musun”*, s.558)

Muhtemelen kendisini suçlamamasının sebebi, iddia ettiği gibi aşkın albenisi yüksek bir konu olmasıdır. Hal böyleyken, *“B.G.S.S.”* şiirinde, bu cazibeli konuya giriş yapar. Bir sevgili portresi ve ona duyulan hissiyat bölüm bölüm ifade edilir:

*“Bir gün sabah sabah kapıyı vursam  
— Kim o? dersin uykulu sesinle içerden*

*Saçların dağınıktır, mahmursundur*

*Kimbilir ne güzel görünürsün sevgilim”* (“B.G.S.S.”, s.17)

“T.B.G.B.” (s.42) şiirinde, sevginin insan için önemini vurgular. Bu önem karşısında kendi tavrını ortaya koyar: “*Turnam bir gün bırakmayacağım peşini,/ Sen nereye, ben oraya, adım adım/ İnsan sevdiğe iyileşiyor artık anladım*”. Bu şiirde sevgi duygusunun coşkulu anlatımına girişen şair “turna” yı ulaşmak istediği mutluluk noktası, yaşanırken insana zevk veren anların bir sembolü olarak görür. Sevginin büyüyle yaşam adına yapılan her şey, ona tatlı gelir. Öyle ki hayatın faniliğini bilmesi veya geçmişte bıraktığı yaşam izlerinin zevalinden bile şikâyetçi değildir. “*Ne denmişse yalan hayat için,/ İşte o, yaşandığı gibi sokaklarda./ Cümle geçmişimi aziz bileceğim*”. “K.V.G.D.” (s.60) şiirinde, yalnızlık gibi olumsuz bir durum karşısında, sevgi gibi bir avantajın varlığından memnun ve teskindir: “*Ben zaten bu dünyada tek başınayım, hey.../ Bir sevdalı gönül bütün varım*”.

Uyar, çocukluk dönemi heyecanlarına inerek, bu dönemde yaşadığı sevgi hadiselerine de göndermeler yapar. “*Ayrılıklardan*” şiirinde, yaşamındaki ilk aşk olayını hatırlar:

*“O, kadirge taraflarında bir evden çıkmıştır.*

*Masum bir yalanla- Halama diye-*

*Gözleri pabuçlarında, mahcup*

*Ellerine yapışmış gibidir*

*Harçlığından arttırıp aldığı*

*Sevimli hediye”* (“*Ayrılıklardan*”, s.61)

Çocuk kalbiyle yer yer utanmaya varan, saf katıksız bir duygulanma belirgindir. Tasvir ettiği bu aşk tablosu yaşamındaki ilk aşk olayıyla benzerlik gösterir: “*İlk aşkım(...) bir mahalle arkadaşımın dayısının kızı. Onun da benden hoşlandığını sanmak istiyordum. Ne var ki, tek yabancı pantolonumun tam cebinin üstünde kolay kolay saklanamayacak bir yırtık vardı. Ve onu gizlemeye çalışmaktan helak oluyordum. Onlar Cağaloğlu’nda oturuyorlardı, hem de bir apartman katında; hem de kızın babası gazetecilikle ilgili bir iş sahibiydi. Bütün bunlar ona yaklaşmamı olanaksız hale getiriyordu.*”(Uyar 1985:

125). “H.H.H.” şiirinde, biyografik bilgilerinde rastlayamadığımız, yine bir çocukluk dönemi aşk yaşantısından bahseder. Bu yaşantıda, Hacer Hanım diye birisinin Nemika adlı kıvrıkcık saçlı, esmer ve tombul kızı rol alır. Bu kıza karşı ütopyaya kaçan o zamanki çocukluk hissiyatını şöyle ifade eder:

*“Benim çocuk gecelerim, o çağlar  
Hep Nemika’yla doluydu.  
Bir sola dönerdim, bir sağa, titreyerekten  
Onun haberi bile yoktu”* (“H.H.H.”, s.75)

“Bahar Hastalığı”(s.87) şiirinde, aşk duygusu baskın bir duygu olarak ön plana çıkar: *“Benim gözüm yollarda sulardadır/.../ Eylese eylese beni kararımdan-olmaz ya-/ Bir kadın eyleyebilir.”* Terk etme arzusuna, ancak bir kadının engel olabileceğini söyler. *“Bitmemiş Şiirler II”* (s.92) de, geçmişten kendi zamanına kadar üç dönemin aşk anlayışını üç örnekle verir. Aşk maddi olmaktan manevi olamaya doğru yol alır. Başta eski çağların cariyelik kavramına gönderme yapar: *“Yüzlerce yıl evvel bir esir pazarından,/ Kılıç gölgeleri altında, bir civan taze.”* Sonra daha medenî çağlara gelir. Aşkta duygudan ziyade duygu ön plana çıkar. Bu dönemin romantizmine şu şekilde gönderme yapar: *“Baş başa fotoğraflar, mendiller/ Bir keman taksimi hazin hazin”*. Bir sonraki anlayış şöyledir: *“Ürkek bakışlarla postahanedeyi, Uzaktakilerine bir kartpostal”*. Eski çağlardan modern çağa doğru aşk anlayışının değişimi, bu şekilde örneklerle vurgulanır. Başka bir yerde sevgi duygusunu, bu dünyada keşfettiği en değerli şey sayar. Hayatı zevkli kılan da odur:

*“Bir başka lezzet var hayatta Elâgözlüm  
Öteki âlemleri bilmek istemem.  
Şöyle bir içten öpmeni senin,  
Binlerle cennete değişmem”* (“Bitmemiş Şiirler IV”, s.95)

“Yenilgi Günlüğü” (s.272) şiirinde, alışkanlığın körelttiği yaşam içinde aşk arayışı ve yeni aşk umudu, yaşamı şair için cazip hale getirir: *“aslında buydu beni geliştiren, aşksızlık! / ... / aşksızlık büyütür beni/ yeni bir aşka doğru ve”*. Başka bir yerde, sevmeye

ve sevlmeyi bir güç olarak algılar. Birçok olumsuzluk karşısında böyle bir yetenekle yaratılmış olmanın tesellisini duyar: *“hiçbir şeye yaramam/ ama yine seni severim”* (“İlkin”, s.405). Uyar’ın aşk konulu şiirlerinde ya da sevgilinin hatırlandığı dize sıraları arasında, sevgiliye hitap unsurları da dikkat çekicidir. Sevgili için ilk adlandırması, “Ö.D.K.2” (s.25) şiirinde “elagözlüm” şeklinde olur. “Turnam Seninle” (s.40) de, sevgili için “turnam” yakıştırmasını yapar. “Bitmemiş Şiirler III” (s.93) de, sevgilisine seslenme konusunda daha coşkuludur: *“Sevdiğim, Elagözlüm, Sultanım”*. Uyar, son şiirlerinde sevgiliye hitap unsuru olarak daha çok *“gözleri maden”* ifadesini kullanır. Gözler, etkileyiciliğinden dolayı, bir zenginlik kaynağı(maden) gibi düşünülmüştür.

Şair; ideal aşkı, sevgi ve cinsellik denge ve uyumuna dayandırır. Şiirinde bazen bu bütünsellik fikrine göndermeler yapar. Buna güzel bir örnek *“kolların ağzın yüreğe katılması”* ifadesidir: *“Sevmek bir bütün nereden baksan/ Ne ayıp ne günah ne uygunsuz/ Kolların da ağzın da yüreğe katılması”* (“T.Ç.H.”, s.153). Bu bütünsellik içinde, kadın ve erkek de bir biriyle bütünlük ve uyum oluşturan varlıklardır. Biri muhtaçlık sırasında diğersinin önüne geçmez. “O.Z.A.B.” şiirinde, kadının bir varlık olarak yaşamsal gücü ortaya konulur:

*“Kadınlar bütün güçlerin vardığı, yeniden bir baktığımız  
dünyaya  
(...)  
Durduğu yerde besleyici, kendine yeten, haydi dedirten hep  
adamlara”* (“O.Z.A.B.”, s.190)

Bunun paralelinde, erkek de kadın için olmazsa olmazdır: *“Adamların bakmasıyla birden dirildi, güzelleşti, güçlendi ka-/ dınların saçları. Kadın kadın ısındılar, güvendiler...”*. “A.Y.M.K.A.S.M.” (s.134) şiirinde, bu durumu özetler: *“...Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kaz-/ maydı.(...)Ben onun çeliğine/ göreydim ancak...”*. Burada kadın ve erkeğin bir bütünün parçaları olduğu ve varlıklarının anlam kazanması için birbirlerine muhtaç oldukları fikrinin savunulduğu açıktır.

## 8. 2. Kadın ve Cinsellik

Cinsellik, Uyar şiirinin her döneminde bahse konu olur. Onun için gerek ilk dönemi, gerek İkinci Yeni dönemi ürünlerinde cinsellik katmanını gözlemlemek kolaydır. Sadece iki farklılık gözlenir. Birincisi, ilk döneminde cinselliğe sevgi de refakat ederken, İkinci Yeni dönemiyle beraber bu birliktelikte cinselliğin, aşk kavramını karşılamakta neredeyse yalnız kaldığı görülür. İkincisi ise, İkinci Yeni döneminde üzüntü ve bunalımın artmasının paralelinde, cinselliğin davetkâr gücünün artması ve daha çok sığınma talebini karşılamasıdır.

Şiirinde kadın, cinsel kimliğiyle ilk defa bir imgede çağrışım unsuru olur: “*Kadın yüklü gemiler varmış rüyalarında*” (“Şehitler”, s.27). “O.K.Y.K.R.” şiirinde, şair, bir köyde misafir kaldığı bir gün, hayalini kurduğu tabii yaşam içerisindeyken, iptidaî özellikteki cinsel dürtüsü harekete gelir. Köylülerle konuşurken bile, tahrik edilmiş bu dürtünün tazyiki altındadır:

*“Kadın lâfi geçti mi söz arasında  
Bir tuhaf oluyordum.  
Karanlıklar içinden inanmazsınız  
Uzak uzak sesler duyuyordum”* (“O.K.Y.K.R.”, s.39)

“*Türkiyem*” kitabının başlarında, aşk daha çok çocukluk dönemi hatıralarıyla nakledildiği için duygu unsuru yoğundur. Sözelimi “*Ayrılıklardan*” (s.61) şiiri, böyledir. Aşk, bir çocukluk dönemi hatırası olarak aktarılır. Daha sonra cinsellik, bu duygu yönünü baskı altına alır ve neredeyse siler. Aşk maddi bir boyut kazanır. Bundan sonra kadın merkezli imgeler, romantik ortamlara çok az müsaade eder ve genelde şehvet uyandırmaya başlar. “*Türkiyem*” kitabının sonlarına doğru cinsel nitelikli imajlar yoğunlaşırken, “*Sokaktan Geçen Kadın*” (s.79) şiirinde, kadın ve cinsellik müstakil bir tema olarak karşımıza çıkar. Bundan sonra bir izlek olarak şiirine daha çok kaynaklık etmeye başlar. “*Kesiksiz Övgü*” de kadın, cinsel kimliğiyle yaşamsal ilan edilir:

*“Bir kadın var beni onun iki eli iki gözü kurtarır  
yaşamamaktan*

*Öyle hoşlanırım ki onunla yatmaktan, utanırım artık*

*Sabahları acıkmayı ondan öğrendim” (“Kesiksiz Övgü”, s.120)*

“Y.B.K.” (s.174) şiirinde, kadın erkek arasında günün belli dönemlerinde ayrı kalmayı, şehveti arttırıcı bir durum olarak görür. Kadın, işini gücünü bitirdikten sonra kocasını beklemeye ve özlemeye başlar. Ayrılığın duruma pozitif katkısı söz konusudur: “Soğuk sularla yıkıyoruz ayaklarımızı kollarımızı boynumuzu/ İsimiz bitiyor, oturup sevmeyi bekliyoruz”. Erkek de akşamı karısına kavuşacağı anın özlemiyle yapar ve şehvetini arttırır: “Adamlar kadınları alıp Arabistana götürürlerdi balkonlu evle-/ re koyarlardı gündüz işlerinde güçlerinde onların evlerde bek-/ lediğini düşünüp hızlanırlardı onları kucaklarıydı” (“B.K.M.İ.İ.”, s.143). Dışarıda çalışan erkeğe bir ödül gibi düşünülen evde bekleyen kadın imajına bir örnek de, “O.Z.A.B.” (s.190) şiirinde karşımıza çıkar: “Öyle çalıştılar ki bir kadını hak ettiler şuralarda buralarda”. Öte yandan “A.Y.M.K.A.S.M.” (s.134) şiirinde, Yekta’nın sevgilisiyle buluşmaya gidiş şekli de yukarda bahsini ettiğimiz durumla benzerlik gösterir: “Akşamüstleri yakıcı kırlardan suvata inen kır hayvanları gibi/ gidiyordum”. Burada da evde bekleyen kadın, dışarıda şehvete gelmiş erkek imajı belirgindir.

Uyar, “Alıştırdılar Bir Kere” (s.520) şiirinde cinselliği, modern çağın dayatmaları arasında sayar: “alıştırdılar bir kere/ sigara alkol afyon tarih esrar marihuana/ eroin tarih kokain morfin seks”. Burada karşı olduğu kadın ve cinselliğin bir sömürü düzenine alet edilmesidir.

Uyar şiirinde cinsel değinmelerin/göndermelerin birçoğu da imgeler ve sembollerle gerçekleştirilir. Bu tarz sayesinde başka bir konu hakkında konuşurken de rahatlıkla cinsellik vurgusu yapar. Çünkü bazı sözcükler, neredeyse tamamıyla cinsel çağrışıma hazırlanmış ve onlara sürekli bu işlevleri doğrultusunda başvurulmuştur. Aynı zamanda bu tarz sayesinde, cinselliğin etki alanı ve vurgusu da daha geniş olur.

İlk şiirlerinde bazı kadın merkezli imgeler şunlardır: “Çıplak kadınlar arpa döver taş havanlarda” (“T.B.G.B.”, s.42), “Çapadan dönmüş terli terli/ Kız koksun/ ... / Ayışığında yıkanmış, çil çil/ Kızıoğlan kız koksun” (“Rüzgar”, s.57), “Şen olsun,

*karanlık gerdeğinde/ Dışisinden erkekçe tad alan böcek* (“D.S.M.G.”, s.65). “*Karpit Lambası*” şiirinde, cinsel imgeye renk kavramını ekler:

*“Avuçlarımda pırıl pırıl balıklar.*

*Pembe irisinden, mor ufağından*

...

*Gel bir öpüşle ısınayım, pembe beyaz*

*Ölümsüz ateşlerle yanan dudacağından*” (“*Karpit Lambası*”, s.67)

Avuçlar; pırıl pırıl, pembe, mor renkleriyle bağdaştırılır. “Avuç, öpüş, ısınmak, ateş, yanmak, dudak” tenasüp içerisinde renklerle birleşerek, bir şehvet tablosu resmeder. Bu renk aktarmasına “*Çırlıçiplak*” (s.68) şiirinde de tesadüf edilir: “*Bir macera başlasın ciğerlerimde/ Bir yanı kırmızı, bir yanı ak/ Uzanıp sevişelim elmalarla toprağa/ Çırlıçiplak*”. Başka bir yerde, “*Parmak uçların pembeleşmiş/ Sere serpe yatağa uzanmışsın*” (“*Şimdi Gelsem Ki*”, s.100) şeklinde bir kullanım söz konusudur.

Eller, avuçlar ve parmaklar şehvet körükleyici yanlarıyla sıklıkla imgelerin merkezinde yer alırlar: “*Bileklerinden, parmak uçlarından/ İnceden terli avuçlarından,/ doya doya,/ Öpmüşüm*” (“*Bitmemiş Şiirler V*”, s.96), “*İşte ellerim koynumda, yanındayım/ ... / Avuçlarıma versen ayaklarını*” (“*Bitmemiş Şiirler I*”, s.91). “*Şimdi Gelsem Ki*” (s.100) şiirinde eller yine bir cinsel imgenin içerisinde geçer: “*Göğsün kapalı/ Dudakların aralık/ Ellerimi hohlayıp hohlayıp ısıtsan.*” Ellerin cinsellikte etkin işlevsel rolü dolayısıyla bu kadar sık kullanılması muhtemeldir. Yine birçok imgede kadın vücudu ve çeşitli uzuvları ıslak ve terli özellikleriyle ön plandadır. Bazı kullanımlar şöyledir: “*Şimdi gelsem ki sen, yıkanmışsın/ Saçlarını taramışsın./ Alnında mini mini damlalar/(...)/ Buğu ardında yıldızlar gibi*” (“*Şimdi Gelsem Ki*”, s.100), “*Besleyip bereketli ıslaklığında tohumları/ toprakların en cömerdi Dürdanecik*” (“*Yalnız Dürdanecik*”, s.88), “*Nemika mermerlerde yıkanırken/ Neler düşünüyor kimbilirdi*” (“*H.H.H.*”, s.74), “*Çapadan dönmüş terli terli/ Kız koksun/ ... / Ayışığında yıkanmış, çil çil/ Kızıoğlan kız koksun*” (“*Rüzgâr*”, s.57–58). Terleme, vücudun şehvet tesiriyle, heyecanla hararetinin artması ve buna tepkisi nedeniyle olabilir. Islaklık, bir

yönden bu hararet ve terle açıklanabilir. Yıkanma ise, hararetin dindirilmesi ve bir serinlik gibi düşünülür. Cinselliğin ter ve ıslaklıkla verildiği bir örnek de “*Geyikli Gece*” de karşımıza çıkar:

*“Koltuklarımız git gide tatlı gelirdi  
Geyikli gecenin karanlığında  
...  
Oturup esmer bir kadını kendim için yıkıyorum  
İyice kurulamıyorum saçlarını”* (“*Geyikli Gece*”, s.112–113)

“*T.Ç.H.*”(s.154) şiirinde, serinlemek ön plandadır: “...*Sonra o ormanaltı serinliğine var-/ dılar mı iki porselen vazoya, sarı çamur çömleğe bakarlar*”. “*A.Y.M.K.A.S.M.*” (s.134) şiirinde bu defa ısınma ön plandadır: “*Onunla. Gülbeyaz’la bakışır ısınırdık*”. Görüldüğü üzere ısınmak, terlemek ve serinlemek; cinsel birleşme öncesi ve sonrasına çağrışım yapan kullanımlar olarak birçok imgenin merkezinde yer alır.

“Titreme” ve “ürkeklik” de kadın merkezli imajlarda sık başvurulan sözcüklerdir. Kadın ürkek olarak tasvir edilir: “*Bir ağaç, bir bulut, bir kuş ve biz/ Ellerin ellerimde, ürkekçe/ ... / Selâm, ürkek ve sevgili kadın*” (“*İthaf*”, s.101). Balık da titreme ve ürkeklik ilgisiyle imgelerde kullanılan bir varlıktır: “*Avuçlarımda pırıl pırıl balıklar*” (“*Karpit Lambası*”, s.67). Yine bu doğrultuda “kedi, karaca, at, ceylan, sülün vs.” kadın imajlarında, benzetilen olarak ön plana çıkar:

*“Kara bir yapıların ve ıslak sülünlerin önün-  
de duygunluğuma bir şeylerin değindiği  
...  
Kirlenmiş, ıslak yatakların altına  
gizlenerek bir ıslak kedinin yavaş yavaş tüylendiği”* (“*I.T.S.*”, s.210)

Burada benzetilen konumundaki “sülün” ve “kedi” nin aynı zamanda “ıslak” olarak da nitelenmesi dikkat çekicidir. Daha önce de söylendiği gibi “ıslak” cinselliğe çağrışım yapan bir semboldür.

Cinselliğin ilkellik yönü, şiirde dikkat çekilen bir durumdur. Şehvet tablolarında kullanılan hayvan adları bu vurguyu sağlar. “Y.B.K.” şiirinde, şöyle bir kullanım söz konusudur:

*“Önce oranı gördüm önce orandan öpeceğim  
Önce orandan başka yerden değil.  
Yolda beygirler için balya balya ot taşıyan kamyonlar gördüm.  
...  
Gümüş bukağalar vurulmuş bir beygir ikide bir uykusunu  
bölüyor.”* (“Y.B.K.”, s.176)

Şehvete gelme anında, “beygir” kelimesinin kullanımı tesadüfi değildir. Benzer kullanımlar “A.Y.M.K.A.S.M.”(s.134) şiirinde de vardır: “Kutsal gibiliği üç gece dört gündüz kurtlar gibi bizi kovaladı”. Aynı şiirde, Yekta, sevgilisiyle buluşmaya giderkenki halini “Akşamüstleri yakıcı kırlardan suvata inen kır hayvanları gibi” şeklinde tanımlar. “O.Z.A.B.” şiirinde, cinselliğin iptidaî yönü, bilinçli ya da bilinçsiz, yine anlatımdaki hayvan figürleriyle vurgulanır:

*“Dizlerimiz sulardan akıyordu. Ama ne atlardı. Doru donlarına  
cam kesmesi yeleler. Aynı at üstünde hem kaçıyor hem ko-  
valyorduk kendimizi. Vurulan bir karacanın hayvansı sesi  
duyurdu kendini herkese...  
...  
O zaman kadınlar gizliden göğüslerini ellediler. Güçlerinden  
gönendiler. Bu yetti onlara. Ağ sallandı, balık vurdu. Tav-  
şanların ot kesen ön dişleri durdu. Kuşlar açıldı. Torbalar  
kana belendi. Ormanı bozduk.”* (“O.Z.A.B.”, s.192–193)

Buradaki cinsellik anlatımında “at, karaca, balık, tavşan, kuş” gibi hayvan adlarının çağrışım değerlerinden istifade edilmiştir. Başka bir cinsellik vurgusu “Göğe Bakma Durağı” (s.133) ndadır. Bu şiirde “göğe bakmak”, aynı zamanda cinsel birleşmeyi veren bir kullanımdır. Cinselliğin yaşamsal bir kaynak olarak görülmesiyle göğün sonsuzluk hissi uyandırması, bir istiareye sebep olur. “Senin bu ellerinde ne var

*bilmiyorum göğe bakalım/ Tuttukça güçleniyorum kalabalık oluyorum*” dizelerinde, cinselliğin yaşam gücünü arttıran özelliği vurgulanır. “*Sayırsız penceren vardı bir bir kapattım/ Bana dönesin diye bir bir kapattım*” dizelerinde kapalı mekân, şehveti çoğaltır. Şehvet tablosunda “gece” ve “karanlık” imgeleri de ön plana çıkar. “*Bu karanlık böyle iyi aferin Tanrıya/(...)/ Herkes uyusun bir seni uyutmam bir de ben uyumam/ Herkes yokken biz oluruz biz uyumayalım*”. Sonuç itibariyle “göğe bakmak”, cinsel birleşmeyi de veren bir kullanım değerine sahiptir. Öte yandan burada olduğu gibi “karanlık”, birçok yerde cinsel tablonun ana renklerinden biridir. “*Ö.B.O.*” (s.117) şiirinde kişi; kentlerin ortaya çıkması, değerlerin değişmesinden yakınırken, bunun kendisindeki tesirine de değinir: “*Karanlığımı yitirdim*”. Kaybedilen asıl niteliğinden soyutlanmış bir cinselliktir. Karanlığın cinsellikle yan yana görüldüğü bir şiir de “*Kan Uyku*” (s.121) dur: “*Bir biz ikimiz varız güzel öbürleri hep çirkin/ Bir de bu terli karanlık*”. Burada terli olma hali, daha önce de bahsettiğimiz üzere, cinsel imgelerde şehvetin uyandırdığı hararetin bir işareti ve sembolü gibidir. Birçok imgede; eller, avuçlar, koltuklar terli şekilde tasvir edilir. Şehvet dekorunun içinde yer alan “karanlık” başka bir yerde yine aynı dekor içerisinde sıklıkla kendisine yer bulan “ıslak” kelimesiyle buluşur: “*Birinin durmadan ıslatarak/ yalnızlığını denediği, sularım toprağa aksınlar dediği. Bu ka-/ ranslak bir şeydi*” (“*I.T.S.*”, s.210). Burada geçen “karanslak” kelimesi, cinsel uyarılmışlığı sağlayan karanlık rengiyle, bu uyarılmışlık halinin bir sembolü olan “ıslak” kelimesinin birleşiminden oluşturulur. Bilinçli bir davranışın ürünü olup yaşam ve cinselliği vurgular.

Son olarak cinselliğin sonsuzluğu hazırlaması ve “odalar”ın mekân olarak cinselliği tetikleyici yanına değinelim. Bu ilişkide “oda”, “*Göğe Bakma Durağı*” şiirindeki kapalı mekân gibi, arzuyu arttırıcı, yoğunlaşmayı sağlayıcı yanıyla vardır: “*Odalara kapanmak odalarda konuşmak odalarda ölememek/ Canımız çekerse sevişiriz de kalk gidelim*” (“*Üçyüzbin*”, s.127). Burada cinselliğin merkez seçildiği bir yaşam, sınırsız zaman olgusuyla karşılaşılır. “odalarda ölmek” buna ilişkin bir kullanımdır.

### 8. 2. 1. Cinsellik ve Sığınma

Uyar, yaşam içerisinde insanın maruz kaldığı türlü olumsuzluklara tahammül edebilmesi için çeşitli güçlerle donatıldığını düşünür. Bunlardan biri de cinselliktir. Uyumsuzluğun tırmandığı- özellikle de kent dekoru içinde- mutsuzluğun arttığı dönemde “cinsellik” bir himaye ve teselli etme kaynağı olarak ön plana çıkar. Aşkın günlük yaşamın sıkıntılarını giderici, yaşama anlam katıcı yönünü; “Y.B.K.” (s.174) şiirinde, “*yeşil badanada kurtulmak*” ifadesiyle sembolize eder. Günlük hayat ise bir “*bozgun*” dur. Akşam eve dönüş ve kadına kavuşma “*yeşil badanada kurtulmaktır*”. “I.T.S.” (s.210) şiirinde, kadına ve işlevine kutsallık atfedilir. “*Karanlık bir şey ne iyi. Bir yalvacın sabırla ağzıma su verdiği*”. Özetle şairin kaçış ve sığınma duraklarının, en başında kadın ve cinsellik gelir.

### 8. 2. 2. Cinsellik ve Çatışma

Uyar şiirinde, cinselliğin bir serbestlik içerisinde yaşanması gerektiği tezi savunulur. Şair insana bu konuda sonuna kadar hak verir ve denetimi reddeder. Serüvenlerinin nakledildiği şiir serisinde Yekta, bu konuda şairin sözcülüğüne soyunmuş gibidir. “A.Y.M.K.A.S.M.” şiirinde Yekta, arkadaşı Sinan’ın karısı Gülbeyaz’la yaşadığı yasak ilişki hakkında şunları düşünür: “*Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kaz-/ maydı. Günah olamazdı yaptığımız.*” Dini müdahale kabul edilmemektedir. Yekta, suç ve günahı, cinselliğin dışına koyan bu anlayışının toplum ve yasalar önünde cezalandırılmasını da kabul etmez. Gülbeyaz’la yaşadıklarının mahkemeye kadar gitmesi karşısında şu tepkiyi gösterir:

*“Bizim inanarak ettiğimizi yerlere çaldılar, ululuğu nerededir*

*Biz onu bulmuştuk, tükürdüler.*

*Bizi kirlettiler, yazıklar oldu bize.*

*Benim donumu ve Gülbeyaz’ın donunu*

*Ve yattığımız yatağın örtüsünü*

*Yüreksiz kişilere gösterip onları güldürdüler.”* (“A.Y.M.K.A.S.M.”, s.139)

Yekta'nın töre ve yasalar karşısındaki bu kararlılığı, vicdanı karşısında aynı değildir. Arkadaşı ve patronu olması nedeniyle Sinan'ı aldatıyor olması, vicdanını rahatsız eder: *"Kapıları benim çeşmemdi/ Ekmeğimi edindiğim ocaktı./ Bir bu benim dengemi sarsıyordu."* Yekta, bu gerilimden kurtulmak için durumu Sinan'a anlatmaya karar verir. Mehmet Kaplan, Yekta'nın yaşadığı bu gerilime *"içgüdülerle çevre arasındaki çatışma"*(Kaplan 2001: 274) adını koyar. Yekta, cinselliği suç, günah ve ceza kavramalarından muhaf tutan bu paradoksunu \* *"B.K.M.İ.İ."* (s.146) de de ortaya atar. Bu defa karısı Hümeysra'nın kardeşi Azra'yla yasak bir ilişkinin arifesindedir. Azra, Yekta'nın teklifine temkinli yaklaşır. Yekta, bunun üzerine bir fikir mücadelesi içerisine girer ve Azra'yı cinselliğin özgürce yaşanması gerektiği düşüncesine inandırmaya çalışır. Bunu başardığında ise daha fazlasını istemez:

*"Ben kandırmadım sonunda o inandı*

*Ben Azra'yım bak dedi*

*Kadınım seninleyim istersen al dedi*

*Almadım*

*Bir buna inansın yeter diyordum işte yetti"* (*"B.K.M.İ.İ."*, s.147)

Yekta, bu ikinci gönül macerasında, daha önce Gülbeyaz'la yaşadıklarının kınanması ve kanun önünde cezalandırılmasından bir ders çıkarmış olmalı ki daha dikkatlidir. Daha demokrat davranmaya çalışır. Azra ve Hümeysra'nın değer yargıları ve muhtemel tutumlarını da göz önünde bulundurur ve Azra'ya el sürmez.

Yekta, düşüncesini bütün kadınlarına onaylatmayı ve benimsetmeyi başaran bir kişidir. *"T.Ç.H."* şiirinde Yekta'nın kadınlarından Adile, aşkta sevgi ve cinsellik bütünselliğinin savunucusu olarak karşımıza çıkar. Böyleyken tıpkı Yekta gibi töre, kanun vs. gibi hiçbir denetim mekanizmasını kabul etmez. Bütünsellik içinde aşkı bir güç olarak görür ve bu gücün değerlendirilmesi gerektiğini şiddetle savunur:

---

\* Çünkü *"cinsellik var olalı beri cezayı, cezaları bulmuştur karşısında"*(Aktunç 2002: 100). Sözelimi Âdem ile Havva insanın ilk ülkesi cennetten bir birlerini bildikleri için kovulurlar.

*“Dizlerimizdeki bu güç derimizdeki tad  
Karşı koymak içindir kaçmak için değil*

...

*Bu işin sevmeyince sevemeyince ayıp olduğunu  
günah olduğunu nasıl acı acı duyuyorsunuz anlıyorum*

...

*Artık töreler değil örneğim*

(...)

*Kendi kurduğum her şey beni mutlu ediyor*

*Umurumda değil başka hiçbir şey hiçbir şey” (“T.Ç.H.”, s.159–160)*

Aynı şiirin bir başka yerinde, aşk duygusunun insanın doğasında ta en baştan beri var olageldiği ve bunun suç ve günah olamayacağı belirtilir:

*“İstekli ellerin avuçların*

*Verilen sıcaklığı araması*

*İlk canlıdan süregelen bir gerdek*

...

*Sevmek bir bütün nereden baksan*

*Ne ayıp ne günah ne uygunsuz” (s.165)*

Aşk insanın fitratında vardır. Ta ilk insandan beri yemek-içmek gibi bir zaruret olarak onun yapısında var olagelir. Hal böyleyken sevme ve sevilme gibi bir insanî davranışı sürekli kovalama doğal karşılanmalıdır. Kınanmaması, ayıplanmaması ve cezalandırılmaması gerekir. Savunulan düşünce budur.

### **8. 2. 3. Erotizm**

Erotizm, cinselliğin en açık şekilde sergilendiği pornografiden daha geride, mahremiyetin kısmen daha az teşhir edildiği bir durumdur. Şüphesiz cinsellik bütün canlıların olduğu gibi insanın da bir realitesi, günlük yaşamının bir parçasıdır. Yaşamın içerisinden gelen sanatçı, insanın bu önemli yönünü görmezden gelemez. Bu bakımdan sanatında gerek örtük, gerek açık cinsel değinmeler yapmasını yadırgamamak gerekir. Cemal Süreya'nın dediği gibi *“hayatta erotik, cinsel hatta müstehcen durumlar*

*oldukça, erotik, cinsel, müstehcen bir edebiyat da olacaktır.”(Güler 2004: 25). Bu ayırımın farkına varan “II Yeni hareketi’ne bağlı şairlerin çoğunda cinsellik kendine yer bulmuştur. Çünkü beden onlar için at koşturulmamış bir alandır. O döneme gelinceye kadar sevgili olarak yer alan kadınla yatmak şiir dünyasında kendine yer bulmamıştır. İdealize edilen kadın, bedeniyle II Yeni şiirinde var olur ve şairler daha önce ayak basılmamış bu topraklarda dilediklerince gezinirler.”(Güler 2004: 26). Nitekim bu hareketin içinde yer almış Turgut Uyar’ın, şiirinin cinsellik katmanının bir bölümünden bu konudan önce bahsedildi. Şimdi de cinsellikle bu yakın ve sürekli ilginin doğurduğu bazı erotik söylemler değerlendirilecektir.*

Uyar’da cinsellikten bahsediş, bazen erotizmin sınırlarına varır. Bazen şiir adı bu konuda bir ön uyarı gibidir: “*Müstehcen Şiir*”. Bu şiirde İffet Hanım ve Rıfat Bey’in cinsel yaşamı konu edilmiştir. Tasvirler erotizmi zorlar:

*“İffet Hanım yirmi iki yirmi üç  
Rıfat Bey otuzunda  
Dışarıda bir yağmur inceden ince  
Karyola gıcır da gıcır  
(...)  
Yan gelip pufla gibi karyolaya  
Çukulata yerdi sarmaş dolaş”* (“*Müstehcen Şiir*”, s.80)

“*Müstehcen Şiir*” dışında, “*Sokaktan Geçen Kadın*” (s.79), “*Yalnız Dürdanecik*” (s.88), “*Bitmemiş Şiirler I*” (s.91) de de cinsel mahremiyetin ifşası söz konusudur. Bu tutumun gizli bir mutluluğunu duyar gibidir şair. Bunlardan “*Bitmemiş Şiirler I*” de kadın cinsel organı ve cinsel birleşmeye çağrışım yapan benzetmeler vardır:

*“Bir gümüş kupada üç damla zehir  
Bakire belinde hançer  
Al kordelaya sarılmış bir demet çiçek  
İpek sutyende saklanan mektup”* (“*Bitmemiş Şiirler I*”, s.91)

Bu şekilde erotik değinmelerle devam eden şiirde kullanılan bir yabancı özel isim de kontekst içerisinde cinsel bir çağrışım değeri kazanır. Söz konusu özel isim kadın cinsel

organın Latince yazılışına ses ve yazılış bakımından benzerlik gösterir: “*Avuçlarıma versen ayaklarını/ Virginie'nin o hazin hikâyesini ağzından/ Başım dizlerinde dinlesem*”. İzleme ve ifşa etme merakı, birçok değinmenin kaynağını oluşturur. “*Bitmemiş Şiirler V*” (s.96) te şöyle bir kullanım geçer: “*Mendilin düşmüş vermişim/ Eğilmişim, güzel dizlerinden/ Bir parmak yukarsını görmüşüm*”. “*Bitmemiş Şiirler VI*” (s.98) da “*Bırak kedi gibi yatayım kucağında/ Dizlerini, göğüslerini seyrederek*” ifadesiyle karşılaşırız. İzleme merakı beraberinde teşhirciliği de getirir. Bu tablo içerisinde bazı şiirlerde çiftlerin cinsel hayatı deşifre edilir: “*Çünkü karşıt yerlerimiz kalmamıştı/ bilirdik. Girintilerimiz çıkıntılarımız uygundu. Sussak da/ ses çıkarmazdık*” (“*A.Y.M.K.A.S.M.*”, s.134). “*Ö.Y.H.Ç.*” (s.177) şiirinde erotizm, bazı meyvelerin şekil ilgisi ve çağrışımıyla sağlanır: “*Birşeyler özlüyordum korktuğum zaman. Muz gibi, tüylü tüy-/ lü şeftali gibi, sıcacık kadın gibi...*”. Meyve adlarının “sıcak kadın” imajıyla verilmesi, yönlendirmenin istikametini tayin etmek/okuyucuya bildirmek içindir. Muz erkeklik, şeftali kadın cinsel organına çağrışım\* için bilinçli olarak seçilmiş unsurlardır. “*O.Z.A.B.*” şiirinde cinsel ilişki kapalı bir anlatımla, sembollerle verilir:

*“Bir yabanlık vardı tüfeklerimizde. Kadınlar atlarının üstünde  
şapkalarının alımlı tüylerini ellediler  
Dizlerimiz sulardan akıyordu. Ama ne atlardı. Doru donlarına  
cam kesmesi yeşeller. Aynı at üstünde hem kaçıyor hem kov-  
alıyorduk kendimizi. Vurulan bir karacanın hayvansı sesi  
duyurdu kendini herkese. İrkilmez miydik?”* (“*O.Z.A.B.*”, s.192)

Açıkça değinme yoksa da sezdirmelerle durum belirginleştirilir. Hayvan figürleri dikkat çekicidir. Bu cinselliğin ilkellik yönüne bir vurgudur. “*B.B.K.T.B.B.A.*” (s.212) da yine bir cinsel organ tasviriyle karşılaşırız: “*aygırlarımızı iştahla uyandıran kalçalarınızda büyük yaralar*”. Benzetmelerle hem kadın hem erkeklik organına çağrışım yapılır.

Şairin buraya kadarki aşk, kadın ve cinselliği ele alış tarzından şu çıkarımları yapmak mümkündür: Aşkta sevgi ve cinsellik bütünselliğini savunmuş, ama şiirinde

---

\* Hulki Aktunç’un “Büyük Argo Sözlüğü” nde şeftalinin, “Dişilik organı, vagina” şeklinde argo anlamlarına yer verilmiş; fakat muz için bir anlam ifade edilmemiştir.

bunu tam olarak temsil edememiştir. Sadece ilk şiirlerinde aşkın sevgi yönü göz önünde bulundurulur. “D.E.G.A.” kitabından sonra kadın, ağırlıklı olarak cinsel kimliğiyle vardır. Aşkın, şairde bir duygululuk hali uyandırdığına hiç rastlanmaz. Bu dönemde cinselliğin yaşamsal bir güç olduğu savunulur.

Cinselliği ele alış/yansıtma tarzına bakıldığında imge ve sembollerin önemli bir rol üstlendiği görülür. “Islak, terleme, titreme, ürkeklik, serinlik, ısınmak” bu türden cinsel çağrışım uyandıran kelimelerdir. Kadın için “at, karaca, kedi, sülün” gibi benzetmelere başvurulmuştur. Cinselliğin iptidai yönü yine hayvan figürleriyle vurgulanmıştır.

Cinsellik şair için en başta gelen sığınma aracıdır. “D.E.G.A.” kitabından sonra bu durum daha çok göz önünde bulundurulur.

Şairin cinsellikle ilgili bazı meseleler gündeme getirdiği görülür. En önemlisi, cinselliğe suç ve günah dairesinde bir sınır çizilmesidir. Şair, buna son derece karşıdır ve bu konuda kesintisiz bir özgürlükten yanadır.

Son olarak bazı cinsel değinmelerinde aşırıya giderek, erotik bir söylem gerçekleştirdiğinden de söz edilebilir. Fakat bu bir yoğunluk teşkil etmez.

## 9. Dönem/ Güncel ve Toplum

Uyar, şiirde günceli şiirin yeri ve zamanını belirleyip insanî olanı verdiği için tercih eder. Oktay Rıfat’ın bir şiiri için tespiti, bu yaklaşımına açıklık getirir: “*veriliş’in aynı zamanda güncel durumlar ve görüntüler içinde olması ayrı bir saygınlık kazandırır şiire. Şiirin yeri ve zamanı bellidir, yaşanmış ve insanî olmuştur bu yüzden.*”(Uyar 1983: 123–124). Sennur Sezer’in güncelin şiirdeki yeri konusundaki sorusuna ise, şu karşılığı verir: “*Güncel diyerek biraz da küçümseyerek andığımız durumlar, genelde hayatı bütünleyen mozayıklardır. Benim anlayışında şiir güncellikten kopamaz, kopmamalıdır.*”(Sezer 1985: 110). Aynı yazıda Sezer’in, “*Ferideye Ninni*” şiirinde gazete anlatımı olduğu yaklaşımına karşılık şu izahı yapar: “*Çağımızda her kişinin bir öykü içinde, çerçevesinde yaşadığı kanısındayım. Bir roman değil öykü çerçevesinde.*

*Ve bu çerçeve hep değişebilir. Güncel olmayı, gazete dilini kullanmayı bu yüzden yeğliyorum.*”(Sezer 1985: 109). Başka bir yerde, güncelin kişi ve dolayısıyla şiir üzerindeki tesirini kaçınılmaz olarak tarif eder: *“Ama kesinlikle biliyorum, insanın kişi bütünlüğü yanı sıra, günlük olaylardır biraz da yapısını oluşturan. Karşı durmak, yok saymak olanaksız bunları.*”(Uyar 1985: 136). Öte yandan Oben Güney, günceli verdiği için Uyar’ı birkaç çağdaş şairden biri sayar. *“Sayın UYAR’a çağdaş ozan demek yanlış olmayacaktır. Çünkü, aynı çağda şiir yazan günün tanınmış ozanlarından, ancak bir ikisi çağdaş olabilme gücüne iyedir. Daha da ileri giderek diyebilirim ki, toplumcu ozanların çoğu çağdaş değildir.*”(Güney 1965: 12). Muzaffer İ. Erdost, İkinci Yeni’de yaygın günceli yakalama endişesini şiirin giderek gelişen iletişim araçlarının gölgesinde kalma durumuna ve bundan kurtulma çabasına bağlar. *“Güncel olaylar toplumu kucaklıyor, ama şiir güncel olayları kucaklayamıyordu. Yalnız bu da değil. Kapitalizmin gelişmesi, tekniğin gelişmesiyle örtüşüyor, iletişim araçlarının yaygınlaştığı bu dönem, dengeyi şiir aleyhine değiştiriyordu. Şiirin işlevini, ses yayıcı ve taşıyıcılar, önemli ölçüde paylaşıyordu.*”(Erdost 1997: 82). Nermin Menemencioğlu, bir İkinci Yeni olarak Uyar’ın şiirinde *“Her Pazartesi”* kitabıyla beraber günceli verme endişesi ve uygulamasının belirginleştiği kanısındadır(Menemencioğlu 1999: 57). Turgay Fişekçi, altmışlardan itibaren Uyar şiirinde çağın acılarının, toplumsal mücadelesinin gözlendiğini söyler\*(Fişekçi 2003: 11). *“Toplandılar”* ı kendine özgü bir başkaldırı şiiri olarak görür\*.

---

\* Benzer şekilde Atilla İlhan, İkinci Yenicilerin 60’lardan itibaren toplumculuğa heveslenmeye başladığını söyler(İlhan 2004: 224). Mehmet Fuat da 1960’ı İkinci Yeni de bir değişimin başlangıcı olarak görür; İlhan Berk dışında, ben İkinci Yeni’yim diyen kimsenin kalmadığını söyler(Fuat 2000: 91). Söylemek istedikleri ise İkinci Yeni’nin Demokrat Parti iktidarının baskısıyla sindiği, içe kapandığı ve 1960 ihtilaliyle oluşan serbest ortamda toplumcu şiire yöneldiğidir. Turgut Uyar *“Bir Yıl”* adlı yazısında bunu reddeder: *“Devrimle birlikte yazınımıza geliveren geniş özgürlük havası, bazı yazarlarımızı yanılttı. İkinci Yeni’nin, düşürülen idarenin baskısından sinmiş, bu baskıdan yılıp kapalılığa, soyuta yönelmiş bir şiir olduğunu düşünerek ‘İşte Özgürlük’ dediler. ‘Yazın bakalım şimdi’. Bu, siyasal, toplumsal, toplumbilimsel baskının, ozanın yaşamasını etkilemesi bakımından, şiire de geçişmesi, şiiri de etkilemesi düşünülebilirdi elbet. Ama bunların şiiri doğrudan doğruya etkilediği, kapalılığa, soyuta götürdüğü yanlış bir düşünce idi bizce.(...) 27 Mayıs olayı da sonunda şiirimizin gidişini değiştirememiş, sadece bir thème olarak girbilmiştir ona.”*(Uyar 1961: 17).

\* Uyar şiiri hakkında yapılan daha birçok değerlendirmede, onun toplumcu bir şiir yazdığı söylenir. Taylan Altuğ, Uyar’ın *Her Pazartesi*’de “ben” den “biz” e geçerek halkçılığa soyunduğunu söyler. *“Turgut Uyar, Her Pazartesi’de ‘ben’ mitinin doğurduğu tikel çok yönlülüğü halkçı bir genişliğe*

Denilebilir ki İkinci Yeni'nin toplumdaki uzak olduğu görüşüne Uyar şiiri hayata bağlı olması, yaşamı referans alması bakımından karşı çıkar. Şiirin dokusunda günceli ihmal etmez. Eğer bu toplumculuk sayılırsa toplumcudur. Fakat şiirinde bildirisi, slogan halinde olan bir toplumcu bakış açısı ve uygulaması yoktur. Aksine çağın şartları ve imkânları dâhilinde şiirin toplumcu bir maksat için kullanımının diğer araçların yüksek elverişliliği ortadayken pek verimsiz kalacağını düşünür. Propaganda için şiirden daha iyi araçların olduğunu vurgulamak ister. Güney Dergisi'ne verdiği bir mülakatta şunları söyler: “Şiirin tek başına bir eylemi başlatacağına inanmıyorum. Birtakım toplumsal koşullar oluşur, eylem başlar; şiir, belki de bu eylemi geliştirip ona katkıda bulunabilir. Haberleşme olanaklarının bunca geliştiği, propagandanın bunca etkili olduğu bir dünyada, şiiri, kendi hareket alanı içinde düşünmek gerçeğe daha uygun olsa gerek.”(Uyar 1969: 4). Belli ki şair daha iyi araçlar ortadayken toplumcu ve halkçı bir bakış açısıyla şiire yüklenmenin bir fayda getirmeyeceği, getirse bile ötekilerin yanında sönük kalacağı kanısındadır. Bunun dışında şiirde olması istenen halkçılık ve toplumculuğun da hürriyet türküleri çağırarak sağlanamayacağını düşünür. Şiirde halkçılık ve toplumculuğu dil ve kültür düzeyinde arar. Ona göre “*halkın dilini ve kültürünü, halkın şiirini bilmek, onu geliştirmek, ona yeni olanaklar getirmek, şiiriyle ve*

---

*dönüştürüyor. Artık şiirlerinde yer etmeye başlayan biz'le, yenilgiyle bilenmiş bu insanlarla topluca kurulacak 'güzel bir dünya' ya olan inancını belirliyor.”*(Altuğ 1969: 14). Atilla Özkırmı, belli bir felsefe ve politikaya dayanmasa da Uyar'da halkçı bir çizginin belirgin olduğu kanısındadır. O da, Taylan Altuğ gibi ben'den biz'e geçişi bunun bir işareti olarak görür. “*Ben'in bize dönüştüğünü, ayrımsız, bütün insanların tek mutluluğu paylaştığı bir dünyaya kavuşmanın özlemini ve bunun gerçekleşeceğine olan inancı yakalayabilirsiniz.”*(Özkırmı 1968: 64). Özkırmı, Uyar şiirini yalnız kendi toplumunun değil, evrensel olanın açıklaması ve insansızlaştırılan dünyada kurtuluşa bir çağrı olarak değerlendirir. Uyar şiirinin toplumcu bir şiir olduğunu savunanların başında Ahmet Oktay gelir. “*Bir şiiri toplumcu ve güzel kılan, yalnızca aydınlık geleceklere yönelmesi değildir. Önemli olan insan ilişkilerine bakış, çürümenin sunuluş biçimi, belirlenen işaret ve kullanılan dil'dir.”*(Oktay 1966: 10) derken, Uyar'ın bunu yaptığını dolayısıyla da toplumcu bir şiir yazdığı kanısındadır. Özellikle de “Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir'in Arka Fonu” adlı yazısında bu konuda daha iddialıdır. Ahmet Oktay'ın görüşlerine karşı Günel Altıntaş'ın bir anti-tezi söz konusudur. Altıntaş, Oktay'ın savunduğu gibi Uyar'ın toplumcu şiir yazmadığını; soyut, bireyci sınıf çatışmasına girmeyen şiir yazdığı kanısındadır. Tespitine Oktay'ın kendisinin ve Edip Cansever'in şiirini de ekler. “*Toplumcu kişiler de olsalar, Cansever-Uyar-Oktay üçlüsünün, şiirlerinde insanı soyut olarak ele aldıklarını, sınıfsal olana ve sınıf çatışmalarına inmediklerini, bireyci bir şiir anlayışını benimsediklerini, bu yüzden de, soyut ve bireyci sanat yaptıklarını söyleyeceğim. Kimseyi suçlamak için değil; toplumcu olduğu öne sürülen bir şiirin toplumcu olmadığını belirtmek için yalnızca.”*(Altıntaş 1966: 13).

yaşamıyla ondan yana olmak, halkı kendi adına bilinçlendirmek “hürriyet” türküleri söylemekten daha da yararlıdır.”(Uyar 1969: 8). Uyar, kendi çağında “kahramanlığın [da artık] bireysel değil kolektif hatta anonim olduğuna”(Çelik 1970: 395) karar vermiştir. Bu doğrultuda tek haklı gördüğü halkı, yer yer birlik halinde kendi mutluluğunu sağlamaya çağırır.

Uyar, sürekli bir toplumsal değişimi ve onun şiirini yazabilmeyi ister. Var oluşunu bir değişime bağlar ve buna şiirinde tanıklık etmek ister. Bunun dışında, aksiyoner kişilik özelliğiyle olabilecek bir değişimin hayaline kendini aşırı şekilde kaptırıp, onun sözlü mücadelesini yapmayı ütopyaya varacak endişesiyle eler. Fakat bu güdünün tesirinde makul denemelerden de kendini alamaz. Nitekim Tomris Uyar, dikkatli okuyucu için Turgut Uyar’ın siyasi duruşunun şiirden uzak olmadığını söyler. Erhan Altan’la konuşmasında, Turgut Uyar’ın aksiyoner, militan bir kişilik olma isteğinin bazı toplumsal ve siyasi içerikli şiirlere sebep olduğunu belirtir ve bunlara örnekler verir: “*Turgut Uyar’ın daha eski şiirlerinden başlayacak olursak, ‘Ey bilene bilene tükenen bıçak!/ Bir şeyler yap/ Eskimeden gökyüzünün kutlu maviliği’ diye biten şiirinden, ipuçları var. Ondan sonraki şiirlerinde; özellikle ‘Kar Erimesi’ gibi ‘Bir Sürengen İlkbahar’, ‘Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir’ ve ‘Biraz Daha’ gibi şiirlerde sayılarını çoğaltabiliriz tabii, yaşanmış somut birtakım siyasi olayların, birtakım terör olaylarının hayata yansımalarının Turgut’ta çok belirgin bir etki yarattığı belli.*”(Altan 2005: 63). Şunu da belirtmek gerekir ki Uyar, bahsi edilen katmanı çok ön plana çıkararak şiirini feda etmez. Durumu biraz gizlemeye çalışır. Bu doğrultuda Tomris Uyar’ın dediği gibi, ancak Uyar şiiri dikkatli okunduğunda birçoğu politik şiire örnek verilebilir. Öte yandan Tomris Uyar-Seyyit Nezir işbirliğiyle hazırlanan, Turgut Uyar hakkında makalelerin toplandığı “Sonsuz ve Öbürü” kitabının başına Tan Oral’ın Uyar’ın “Kan sızıyor bir halkın dinmeyen uğultusundan” mısrasından hareketle çizdiği bir karikatürü de konulur ki bu, Turgut Uyar’ın toplumculuğuna gönderme, onun bu konudaki hassasiyetine bir vurgu gibidir.

İlk şiirlerinde çeşitli esinlenmelerin tesiri altında milli ve romantiktir. Köylülük yer yer bir övünç kaynağı gibidir. Tabiat onun için şehirlinin ulaşamayacağı büyük bir zenginlik kaynağıdır. Anadolu- özellikle Doğu- iklim ve yeryüzü şekilleriyle insanını yoran, sıkıntıya düşüren bir coğrafya olmasına karşın, onun şefkatli kolları arasında olmak da bir şanstır. Taşranın güzelliği, biraz da sorunları sarmalı içindeki şiiri, bu dönem Varlık Dergisi'nin sayfaları arasında gezer. Belki yine bir esinlenmeyle, fakat daha çok kendisini veren bir şiir arkına, İkinci Yeni'ye geçtikten sonra anlayışı değişir. Şiirini yaşama daha çok yaklaştırır, fakat serüveni anlatılan zümre artık kente taşınır. Sorunlar şiirini daha çok kuşatır, ama bu sorunlar daha önce deneyimine varılmamış bir yaşam tarzından, modern çağın kent yaşamından kopup gelir.

Uyar, “*D.E.G.A.*” kitabıyla İkinci Yeni'yi ve modern çağı selamlar. Bu kitaptan sonraki altı kitabıyla modern insanı ve toplumu sevabıyla günahıyla şiirinin başköşesine koyarak onların ayrıntılı bir tahlilini yapar. “*D.E.G.A.*” ile girdiği yeni yolda, aşağı yukarı aynı istikamette giden Uyar şiiri, kendi baktığı pencereden yaşadığı çağın, idrakinde ve bunu hazmetmiş bir şiir olarak karşımıza çıkar. Günlük yaşam, şiir dizeleri arasında kendisine yer bulur. Çünkü şiirini durmadan değişen bir şeyin, yaşamın, eline fazlasıyla vermiştir. Dönemin olayları arasında gezer, tanık olduklarını okuyucuya da bildirir. Yer yer ulusal sınırların dışına çıkar, dünyadan haber vererek başka coğrafyalarda da şiirine soluk aldırır.

Birey ve toplum bazında ilk ciddi sorunlardan biri, insan özgürlüğüne engel teşkil ettiği düşünülen ahlak ve töreyle ilgilidir. Daha önce de belirttiğimiz üzere şair, insana birçok davranışında ve girişiminde çok geniş bir haklılık payı verir. Konu cinsellik olunca; din, töre, ahlak ve hatta yasalar toplum fertlerinin önünde bir engel teşkil etmemeli, dolayısıyla da mutluluğuna mani olmamalıdır. Yekta(“*A.Y.M.K.A.S.M.*”, s.134) ve Adile(“*T.Ç.H.*”, s.153) karakterlerinin bu konuda, insan özgürlüğünü savunan yaklaşımları, daha önce aktarıldığı için(Cinsellik ve Çatışma konusunda) burada tekrar edilmeyecektir.

“*Bağlı Kalmanın Yeri*” şiirinde Uyar, toplumsal bir meseleyi, siyasi düşünce ve davranışlarından dolayı baskıya maruz kalmayı ve bunun yanlışlığını ele alır. “*Bağlı Kalmanın Yeri*” şiir adı ironik bir söylem olup, baskı ve şiddetle insanın bazı değer ve inançlara bağlı kalmaya götürüldüğü yeri, hapishaneyi, sembolize eder. Bahsi geçen şiirin şu satırlarında hapishane ahvalini tasvir eder:

*“Yatılan bir yataktan kalkmak  
Mektuplar açıp okumak  
(...)  
Daracık katlarda oturmak  
(...)  
Duvarlara resimler çakmak  
Duvarda 205 pipo”* (*“Bağlı Kalmanın Yeri”*, s.232)

“Daracık katlar” la ranzalar, “205 pipo” ile muhtemelen sayılan günler kastedilir. Aynı şiirde, toplumsal karmaşaya gönderme yapan bazı kelimeler ise şunlardır: “kovuşturma, meydan, koltuk, başkaldırma, kan, pasaport, suçlu, asker, polis, mahkûm, mahkeme, itiraf vs.”. Uyar; siyasi düşünce, aksi fikir ve davranışta olmaktan dolayı baskıya maruz kalmaya, aksi tavır alır. Bu dayatmaya en güçlü başkaldıran olarak ise ölümü gösterir:

*“Neyi kurtarabilir  
Kovuşturma. Suçlu ve atak  
...  
Yadsınan beden. Ölebilen  
Baskaldıran...  
Tek başkaldıran...”* (s.232)

Uyar, buradaki gibi toplumu ilgilendiren siyasi çalkantılarla, yakından ilgilidir. Şiirlerinde ihtilâllere göndermeler yapar, onların yanlışlığı ve yersizliğini vurgular. “*Terziler Geldiler*” (s.223) ve “*Son Üçü Beş*” (s.235) şiirleri, darbelere gönderme yapan şiirlerdir. “*Her Pazartesi*” kitabının son şiirlerinden “*Bağlı Kalmanın Yeri*” ve “*Bir Duymak*” şiirlerinin belirgin havası, “*Son Üçü Beş*” şiirindeki göndermeyi daha aşikâr

kılar. Şiirde durmadan bir toplantı ve onun bitiş saati “*üçü beş geçe*” vurgulanır. Bu sanki darbe kararının alındığı bir toplantı gibidir. Şairin ince sezdirmeleri bunu verir:

*“Oturum nehirlerden konuşularak bitti-üçte-evet-belki-  
üçü beş geçe-belki üçü beş geçe-  
radyolar yazmadı-gazeteler söylemedi-  
evlerde-üçte-kalktılar-”* (“*Son Üçü Beş*”, s.236)

Aynı şiirde “*...metrelerini ceplerine koydular-ölçtüler biçtiler-öyle koydular*” ifadeleri, “*Terziler Geldiler*” şiirinde şu ifadelerle benzerlik gösterir: “*Kestiler, biçtiler, dikmediler ve gitmediler./ iğnelere iplik geçirip beklediler*”(“*Terziler Geldiler*”, s.226). “Kesmek, ölçmek, biçmek, dikmek”, darbenin düzeni sağlama amacına gönderme yapan ifadeler gibidir. Öte yandan iki şiirde de kişilerin toplantı halinde olmaları, dikkat çekicidir: “*Oturum üçte bitti-Belki üç’ü beş geçe-Ne-/ oturdular-/ söz istemediler-yakındılar-inandılar-*” (“*Son Üçü Beş*”, s.237), “*Terziler geldiler. Bu güneşler odanın dışındaydı artık./ Herkes titrek ve sabırsız, titrek ve sabırsız evlerinde/ Gazeteler yazmadı, dükkânlar dönemindeydik/ Yüzlerce odalarda yüzlerce terzi, pencerelerini kapattılar*” (“*Terziler Geldiler*”, s.224). “*Terziler Geldiler*” şiirinde terzi, “ölmüş olan at” olarak sembolize edilen bir şeyi ki bunu düzen olarak da alabiliriz, ağıtlar yakarak kurtarmaya gelirler. Kurtarma ise, yine sembolik olarak ona yeni kıyafetler dikmekle yapılacaktır; fakat terzi bunu gerçekleştiremezler. Çünkü toplum, dışardan böyle yapay müdahalelerle kolayca dizayn edilecek gibi değildir. Öte yandan “*Son Üçü Beş*” şiirinin dize yapısı da dikkat çekicidir: “*Gece geldi-gelmişti-sevindiler-oturum bitti-bitmişti-/ söz istemediler-söylemişlerdi çünkü*”. Kelimeler arasında kısa çizgiler, kısa cümleyi sağlarken, sanki askerî muhaberenin kısa, öz ve anlaşılır oluşuna vurgu yapılmak istenir. Yine her şeyin kestirilip atılmasına, dolayısıyla da bir güç kullanılmasına da çağrışım yapar. Şair bu tarz dize örgütlemesini bütün şiire yayar.

Darbe yönetiminin şiddet ve baskı anlayışına eleştiriyle karışık bir değinme de “*Son Su*” (s.238) şiirinde geçer: “*el. Bir başka el üstündedir. Sinemada. Korkusu/*

*salonda. Her durakta her dükkânda bir pençe/ çılgın kanlı çılgın...*” Sıkıyönetim havası resmedilmek istenmiş gibidir.

“*Her Pazartesi*” kitabıyla beraber sık sık siyasi düzen hakkında söz söylemeye başlayan şair, isyanın ve başkaldırının da çok sık bahsini etmeye başlar: “*Yadsınan beden. Ölebilen./ Başkaldıran/ Tek başkaldıran*” (“*Bağlı Kalmanın Yeri*”, s.232), “*Makedonya falanjistlerinden daha kahraman*” (“*A.S.B.Ç.*”, s.251), “*Devrimlerin ve çarlistonun anısı*” (“*Ölü Yıkayıcılar*”, s.258). Daha örnek verilebilecek birçok kullanımda, düzeni değiştirmeye yönelik bir beklenti içerisindedir. Nitekim eşi Tomris Uyar, Turgut Uyar’ın hep aksiyoner bir kişilik özlemi içinde olduğunu söyler. Erhan Altan’ın Turgut Uyar için “*Sanki temelde kendine ve hayata dair bir hayal kırıklığı var gibi. Bunun temeli ne olabilir sizce?*” sorusuna karşılık Tomris Uyar, şu cevabı verir: “*Aksiyon adamı olamamak. Militan ve aksiyon adamı olamamak. Çok açık.*”(Altan 2005: 61). Aksiyoner bir kişi olma özlemini tatmin etmese de, kapalı bir anlatımı tercih ederek, birçok yerde siyasi olana gönderme yapmaya devam eder. “*yokuş yol’a*” şiirinin adı ve içeriği bu doğrultudadır:

*“güllerin bedeninden dikenleri teker teker koparırsan  
dikenleri kopardığın yerler teker teker kanar  
dikenleri kopardığın yerleri bir bahar filân sanırsan  
Kürdistan’da ve Muş-Tatvan yolunda bir yer kanar”* (“*yokuş yol’a*”, s.346)

Burada devlet politikasına bir eleştiri var gibidir. Yapılan icraatların, durumu düzeltmekten çok kaosa sebep olduğu kanısındadır. “*tükenen’e*” şiirinde, yine bir darbe öncesi ve sonrası çalkantı zamanını canlandırır:

*“camiler ve motorlar bir birine karışır bir mayıs ortası  
...  
artık herkesin birbirine kullandığı yumuşak bakış tükenir  
bir adam haklı söyler bir adam kayıplara karışır sabahları  
...  
işlemler tükenir hazır ol tükenir rahat ve alkış tükenir”*(“*tükenen’e*”, s.353)

Şiirin adı da bozulan huzur ortamına bir vurgu gibidir: “*tükenen’e*”.

“*Toplandılar*” kitabında, karmaşa içinde mutsuz, anarşik toplumsal düzenden daha yoğun olarak bahsedilir, bu tür tablolar çok sık olarak tasvir edilir: “*Kan sızıyor bir halkın dinmeyen uğultusundan/ ... / tükenmeyen açlığına düzenin döğüşmeyi ve kanı hazırlıyor*” (“*Sunak*”, s.432, 433), “*Ölüm gibi, zulüm gibi, açlık gibi olanlar/ Tepemizden gürültüyle geçti uçaklar*” (“*K.Ç.D.*”, s.438), “*bir tarihte bir dağ yamacında/ onikibinsekizyüzelliüç kişi öldü*” (K.K.S., s.452), “*kâğıt ve kalem ve kitap/ suç âleti sayılıyorsa*” (“*Uzunuzak*”, s.500). Son örnekte şair, düşüncenin suç sayılmasına karşı tavır almakta, diğerlerinde düzeni sağlama adına veya başka amaçlarla insana ve topluma reva görülen baskı ve şiddet dile getirilmektedir. İlk verdiğimiz örneğin alındığı şiirin adının “*Sunak*” olması da bunalım ortamının bir vurgusu gibidir. Zira “*sunak*”, tapınaklarda üzerinde kurban kesilen masanın adıdır. Bu manada insanın büyük mazlumiyeti ve mağduriyeti vurgulanır.

Tomris Uyar, Turgut Uyar şiirinin katmanları arasında siyasi olaylar ve terör olaylarının izlerinin belirgin olduğunu söyler. “*özellikle ‘Kar Erimesi’ gibi, ‘Bir Süregen İlkbahar’, ‘Federico Garcia Lorca İçin Üç Şiir’ ve ‘Biraz Daha’ gibi şiirlerde sayılarını çoğaltabiliriz tabii- yaşanmış somut birtakım siyasi olayların, birtakım terör olaylarının hayata yansımalarının Turgut’ta çok belirgin bir etki yarattığı belli.*” (Altan 2005: 63). “*Kar Erimesi*” şiirindeki şu kullanımlarda, terör ve anarşi izleri belirgindir:

“*Oysa birtakım odalarda kuytulara  
alabildiğine ısıtılmış,  
dişleri kana alıştırlıyordu birinin  
(Sinan, beni öldürdüler diye bağırdı)*” (“*Kar Erimesi*”, s.473)

Bu dizelerde toplumsal karmaşa doğurmak, düzeni bozmak için cinayet işlemeye hazırlanan birisi ya da birilerinden bahsedilir. Tomris Uyar’ın dikkat çektiği şiirlerden biri de, “*Bir Süregen İlkbahar*” (s.510) dır. Bu şiirde şair “içerdedir” sözcüğünü kinayeli kullanır, tevkif olaylarına gönderme yapar. “*ha, Süleyman’ı sorduysanız, o içerdedir, türkiye’de/ Muzaffer’i sorduysanız, o da içerdedir, türkiye’de*”. Yer yer işi alaya alır, mizaha döker. Behice’nin içerde olmasına sebep, ülserinin depresmesidir: “*Hasan da*

*içerdedir, türkiye'dedir, Mümtaz da türkiye'de/ Behice de öyle ülseri depreştiği zaman". Aynı şiirde değindiği bir toplumsal konu da, Almanya'ya çalışmak için gidenlerin durumudur. Bu, yukarıdaki asıl meselenin yanında tali kalmakla birlikte, buna da değinmekte fayda var. Şiirde Anadolu insanı, vatanından uzak, geçim için gittiği yerde sıla özlemi içindedir: "Dursun Ali'yi mi sordunuz neşehir'den, dışarıdadır/ almanya'da"/ 'karanfil suyu neyler' i söyler durmadan". Ekmek parası için ailesini geride bırakmış gurbetteki Anadolu insanını bekleyen bir sorun daha vardır: "Yusuf'u sorduysanız, rize'den, o dışarıdadır almanya'da/ gelecektir tabancasıyla/ karısı buradadır türkiye'de, çocuklarıyla". Anlaşıldığı kadarıyla Rizeli Yusuf, ihanete uğramıştır. Şairin dolaylı olarak anlatmak istediği budur. Yusuf, namusunu temizlemek için tabancayla dönecektir. Sonuç itibariyle "Bir Süregen İlbahar" şiirinde, iki toplumsal sorun resmedilir: Birisi bazı sebeplerden dolayı kovuşturmayla uğramış, içeri atılmış; diğeri geçim derdi için gurbet yollarına düşmüş ve bunun çeşitli sonuçlarına(özlem, ihanet vs.) katlanmak zorunda kalmış Anadolu insanının iç acıtıcı durumudur.*

Uyar'a mutsuz ruh hali içinde rahat bir nefes aldırın şey devrimdir. Bir halk devrimi beklentisi içindedir. Bunun gerçekleşeceği umuduyla sakindir: *"umut kaçınılmaz gerçektir çünkü/ bir Asya'da biterken sözgeşi, Şili'de öbürkü başlar."*(*"Umuttur"*, s.515) Uyar, kahramanlığı toplu halde bir hareketin sonucu sayar. Böyle bir kahramanlığın başaracaklarıyla oluşacak bir mutluluk ortamını hayal eder.

*"İhbar 1"* (s.567) şiirinde, bir polisiye durum(ihbar) ele alınır: *"aliden sonra Ahmet sonra Suphi/ küçük yakup öbür salim öbür mustafa/ ekrem, naci, nihat kim varsa"*. Şiirde buradaki gibi isimler sıralanarak durum belirginleştirilir: *"İhbar 2"* (s.568) şiirinde, kampaşmalarla yaratılan çatışma ortamına değinir: *"ne kadar yakışırız bir fotoğrafa/ benim sırtımda tabut/ osmanın elinde mavzer"*. Uyar'ın bireysel ve toplumsal huzur ve refahın önünde engel olarak gördüğü durumlardan biri, emperyalist dünya düzenidir. *"Anlatı"* şiirinde emperyalist bir gücün sömürü düzeninden bahsedilir. Bu gücü "herif" nitelemesiyle sembolize eder: *"herifin eni haritalarda/ belli başlı*

*haritalarda/ doğudan batıya kadardı*”(s.429). Daha sonra bahsedilen gücün yaptıklarını ortaya koyar:

*“ceketi göbeğine dardı  
akşamın solgun ineğini  
ve dingin bahçesini o ineğin  
sütünü sevincini sağardı  
...  
suyu o tutardı, ışığı o satardı  
kâğıdı bir basım evinde paraya çevirince  
gemileri buğdaydan petrole çevirince  
sen de kimsin, diye sorardı”* (“Anlatı”, s.429–430)

Ceketi göbeğine dar olmak, emperyalist gücün; ineği sağlamak ise yaptığı sömürünün temsilidir. Bütün gücün onun elinde olması, her şeye onun karar vermesi durumu kapitalist düzen şeklinde günceller.

Sömürü düzeninin el verdiği durumlardan bazıları da baskı, zulüm, açlık ve kıyımlardır. Bunlar aynı zamanda Uyar’ın dilinden düşürmediği kelimelerdir. O, bu tehdit altındaki bütün insanların ızdıraplarını duyar, çektiklerine ortak olur ve protestosunu yapar. Bu yönüyle evrensel referans alarak, evrensele ulaşır.

Uyar’ın “*sonsuz ve öbürü*” kullanımı, dünyanın iki yönüne bir gönderme gibi de alınabilir. Bir tarafta dayatılan şeyler öbür tarafta hayatın gerçek yüzü. Burada “*öbürü*”nü “açlık, kıyım, zulüm vs.” şeklinde kabul ettik:

*“ama sonsuz olmayan şeyleri öğretmediniz  
Efendim  
baskın zulmün kıyımın açlığın  
bir yerlere kıştırılıp kalmanın susturulmanın”* (“*Sonsuz ve Öbürü*”, s.596)

Öte yandan “*ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı*” (“*Geyikli Gece*”, s.111) ifadesi, modern çağın teknolojik imkânlarıyla yapılan toplu insan kıyımlarına bir göndermedir. “Güneşe karşı” ifadesi ışık ilgisi nedeniyle atom bombasına çağrışım yapar.

Uyar, insana neredeyse mutlak haklı nazarıyla bakar. İnsanın içinde bulunduğu toplum da bu doğrultuda iyi ve güzele layıktır. Yeri geldikçe bunu dillendirir. “Divan” kitabında seslendiğinin halk olduğunu söyler: *“bir ‘Divan’ yapmakta asıl amacım, geçmişte bir mutlu azınlığın kullandığı aracı, halk adına, halk yararına kullanmaktı.”*(Çelik 1970: 393). Klasik divan tertibine uyarak bu kitabın en başına koyduğu “münacat”(s.341) ta, övdüğü de halktan başkası değildir. Münacatlarda Allah’ın birliği ve yüceliğinin anlatılması çağrışımı ve bilgisinden hareketle, şiirinin merkezine farklı olarak halkı koymuş ve övgüsünü ona yapmıştır. Doğan Hızlan, bu şiirde “ey” hitaplarını bir kavme seslenme olarak algılar.(Hızlan 1997: 82). Şiirine baktığımız zaman, şairin halkı büyük bir güç olarak gördüğünü; fakat bu gücün kendisini açığa çıkarmaması gibi bir durumdan şikâyetçi olduğunu görürüz: *“gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri/ ... / kapıları tutmaktan artık herkesin nasır oldu elleri”*. Değerlerin, maddi manevi ortaya konan zenginliklerin temelinde bir gücün(halk) olduğunu düşünür. Bu gücün konumundan bîhaber olması gibi bir durum söz konusudur: *“ki sen emzirirsin duyguyu, sen beslersin kalemleri/ ... / artık bize soluk ver, bizi besle, kendini hatırla”*. Şaire göre ortaya konan değerlerin kaynağı halk; bu fonksiyonunun, işlevinin farkında olup bunun kendisine sağlayacağı avantajları da kullanmalıdır.

Uyar, “Divan” kitabında; münacat’ta ve diğer bazı şiirlerinde seslenmiş olduğunu söylediği halk için çeşitli adlandırmalar/yakıştırmalar yapar. Bazıları şunlardır: *“büyük bakış, yüce suskunluk, yüce bakış”* (“münacat”, s.341, 342), *“tek haklı”* (“naat”, s.343). Bu adlandırmaların mahiyeti açıktır. Halk büyüktür, haklıdır ve şairin yukarda da belirttiği gibi, maalesef suskundur. Uyar, bu adlandırmalardan “tek haklı” için şu değerlendirmeyi yapar: *“ ‘Tek haklı’yı her zaman ‘halk’ olarak düşündüm. İnsanın kalıcılığına, direncine, değerlerine ve sevme yeteneğine inancımı söyledim.”*(Çelik 1970: 393). Şairin, halkçı eğilimi doğrultusunda, bazen çoğaltma tekniğine de bir amaç için başvurduğu görülür. Bu anlatım tekniğiyle toplumsal bir mesaj vermek ister. O da; birlik olmak ve birlikte hareket etmektir. Teklerin/küçüklerin

birleşmesiyle, büyük olanın açığa çıkacağını ve bunun da bir güç doğuracağı kanısındadır. Zaten konuşmalarında da kahramanlığı birlikte olma, toplu halde hareket etmenin bir sonucu sayar. “*çağımızda kahramanlığın bireysel değil, kolektif, hatta anonim olduğuna inanıyorum.*” (Çelik 1970: 395). Benzer bir söyleme, şiirinde de tesadüf edilir: “*kahramanlık ancak birlikte olmaktır çağımızda*” (“*Ölüm Yıkanması*”, s.457). Bu şekilde bir kahramanlık yorumu yapan şair, bir anlatım tekniğiyle (çoğaltma) bunun vurgusunu yapar, belki şiir sahasında bir pratiğini dener. “*Önce: Davranmak*” şiirinde istifleme yaparak sıraladığı isimleri, birliktelik içinde bir eyleme çağırır:

*“haydin madenciler, öfkeliler, petrolcüler  
geceyi bilenler, postacılar, balıkçılar  
...  
kalkın kızkardeşler, eltiler  
saygıdeğer halalar, eniştelere  
...  
görümceler, dayılar, ateş pervaneleri  
itfaiye neferleri, şarapçılar  
hamdedenler, sürahiciler ve çocukları”* (“*Önce: Davranmak*”, s.469)

Buradaki gibi, “*Yapı*” şiirinde de birlikteliğin gücünü vurgular:

*“pazular tek tek değil  
hep birlikte ve hepsi  
çileğin çilleri  
bileycinin kıvılcımları  
...  
bir adamın sendelediğini görünce  
koştı  
teskerenin koluna yapıştı  
...  
Katıldı  
katılmanın sevincine ulaştı”* (“*Yapı*”, s.534–535)

Burada geçen “katılmanın sevinci”, şairin birlikteliğe verdiği önemi açık bir şekilde ortaya koyar.

Uyar şiirine yaşamı yansıtmaya görevi yüklediği için, “güncel” i yakalayabilme çabası içinde olmuştur. Bu doğrultuda, öncelikle kent insanının ya da modern insanın sorunlarına eğilerek bunu başarmaya çalışır. Çünkü kent ve modernite güncel bir konudur. Öte yandan, döneminde yurttan ve dünyada meydana gelen terör olayları ve siyasi karmaşalara gönderme yaparak da şiirine güncellik kazandırmayı başarır.

Halkçı tutumuna baktığımız zaman, slogancı olmadığını söyleyebiliriz. Fakat halka yapılan zulüm ve baskılar karşısında oldukça duyarlıdır. Kovuşturma ve sıkıyönetimlere tepki gösterir, sonuçlarından üzüntü duyar. Emperyalist düzeni de halkın mutluluğuna engel, büyük bir tehdit olarak algılar. Toplumun ayrıştırılıp birbirine vurdurulduğunun mesajını verir.

Uyar, maddi-manevi ortaya konan bütün değerlerin/zenginliklerin temelinde halkı görür. Halkın bunu bilmesi ve kendi gücünün farkında olmasını ister. Böylece kendi hakkı olan mutluluğu sömürü düzenine kaptırmayacaktır. Bunun için bilinçli ve birlik olmak yeterli olacaktır. Şiirinde kullandığı çoğaltma tekniği de çoğu zaman bu mesajı vermeye yöneliktir.

## 10. Ölüm

Ölümün var oluş realitesinin bir safhası olarak yaşam hakkını elde etmiş her canlı için mukadder oluşu, en çok şuur yetisiyle yaratılmış bir canlı olan insanı ilgilendirir. Yaşamın sürekli bir saat gibi geri sayması ve bitiş anının ötesinin bilinmeyişi, şuur sahiplerini bilinmezliğin, belirsizliğin sebep olduğu bir korku ve telaş ortamına sürükler. Ölüm garip ve yabancı bir durum olarak algılanır. “*Bir kıyamet sahnesine benzetilen o yaman vakit saatinin çalması, insanın tabiatın dört mevsim bütünlüğünden kopmasına sebep olacaktır.*” (Korkmaz 2002:239). Hal böyleyken dinler var oluşun bu sonraki safhasını aydınlatmaya girişerek, insanlara öte yer konusunda

bilgilenip bilinmezliğin kaygısından kurtulma önerisinde bulunur. Hall, dinin bu işlevine dikkat çekerek “*insan türünü bunaltan bu korkuyu [ölümü] hiçbir usta psikoterapistin din kadar azaltmayacağını iddia etmiştir.*” (Karaca 2000: 23). Bu terapiyi kabul edenler, teslimiyetçi bir tutumla bundan istifade ettiği oranda sakin bir ruh haline kavuşurken, kabul etmeye yanaşmayanlar kaygı ve endişelerin tazyikinden kurtulamamışlardır. Mistik ve materyalist dünya görüşleri, tarihten günümüze ölüm karşısında bu iki farklı yaklaşımı üstlenen ve açımlayan düşünce kalıpları olarak karşımıza çıkar.

Dinler, insanın ebedi bir varlık olduğunu iddia ederken materyalizmin tükeniş fikrinin, fitratıyla çeliştiği için insana bir işkence yaşatacağı uyarısında bulunur. Bu iddianın en çok modern çağla, pozitivizmin yaygınlaşmasıyla, karşılık bulduğu görülür. Ölüm bu çağda, modern zihinlerin peşinde uğursuz bir hayalet gibi belirir. Buna sebep ise, sekülerleşmiş insanların ölüm hakkında çok az düşünmesidir. Çağdaş insanın ölüm karşısındaki baskın iki tavrı, maskeleye ve bastırmadır (Karaca 2000: 72). Maskeleye, ölüm olayını hiç akla getirmeyecek şekilde kendini çeşitli uğraşlara vermek; bastırma ise, ölüm olayını zihnin dışına atmaktır. Bu yaklaşımların gözlendiği bir çağda yaşamış, ölüm karşısında tavrı almış bir insan ve sanatçı olarak Uyar’ın hangi davranışlar içinde olduğuna bakalım.

Uyar, “*Ö.D.K.2*” (s.25) şiiriyle, ölüm konusunu irdelemeye başlar; ölüm düşüncesinin olumsuz tesirinden kurtulamadığını vurgular. Gerilimi azaltmak için durumu “*elagözlü*” süne anlatır: “*Hangisine tasa edeceğiz, şaştık. / Ölüm derdi, kalım derdi derken*”. Hayatın tükenişi, ölümün mutlak ve inkâr edilemez varlığı karşısında daha baştan korku ve endişe içindedir. Unutmak ve kabullenmek çözüm olarak başvurduğu iki yoldur. Buna rağmen iç âleminde bir durgunluk sağlayamadığını ifade eder:

*“Unutmak istiyorum zaman zaman,  
Ne yapsam, ne etsem olmuyor,  
(...)”*

*Kabulleniyorum da -gel gelelim-*

*İçim içimi yiyiyor.”* (“Ö.D.K.2”, s.25)

Ölüm gibi ürkütücü bir mesele hakkında düşünürken sevgilisinin yanında olması, tansiyonunu biraz düşürür. Niyetini onunla paylaşır. “*Senin anlayacağın Elâgözlüm şimdiden /Alıştırıyorum kendimi*”. İlk defa teferruatlı olarak ölüm kavramı ve ölü üzerinde düşündüğü şiiri ise, “*Övgü, Ölüye*” dir. Onu kaçınılmaz, korku ve ders verici bir durum olarak algılar:

*“ama ölü vardı, ölü  
bitmeyen büyük bir akşamdı, kurtulamadığımız  
ondan, ne bulursa, donukluğuyla, bilgeliğiyle  
(...)”*

*Onun hiçbir şeyi yoktu. Bir tanımı vardı.”* (“*Övgü, Ölüye*”, s.218)

Ölüm alın yazısı olarak görülmektedir. Korku ve ders verici nitelikleri “donuk” ve “bilgelik” kelimeleriyle vurgulanır. Yaşamın artması gibi ölüm de artar. Diğer taraftan ölümlerle birlikte dünyayı terk edenin sadece ruh olması ve her şeyin geride bırakılmasına son dizede vurgu yapılır. Onun tanımı vardır, onun dışında hiçbir şeyi yoktur. Götürdüğü ise elle tutulup gözle görülmeyen bir şey(ruh) dir.

“*Güverteden Biri*” (s.419) şiirinde, insanın dünyada yaşıyor oluşunu ve faniliğini sembolik bir kullanımla vurgular. Dünya bir gemi gibi düşünülürken, insan onun güvertesinde bir yolcu gibidir. Başka bir yerde ölümü yaşamın tamamlayıcısı, onun bir gereği olarak gördüğünü, “*İnsanın zamanı varsa çay içmeye ölüm/ bir kafiye dir sonunda, yaşamaya*” (“*Ölü Yıkayıcılar*”, s.259) kullanımıyla açık eder. Ölümün yaşamaya bir kafiye oluşu, onun tamamlayıcısı olması nedeniyledir. Şairi böyle bir benzetme yapmaya götüren sebep, her yaşamın bir ölümü gerekli kıldığı düşüncesidir. Öte yandan “*sonsuz eksi bir*” kullanımı da, bu doğrultuda bir anlam verir. Şairin bu sözden kastı, insanın yaşamla sınırsız bir âlemden koptuğu, sonsuzluktan

sınırlı bir âleme, dünyaya geldiğidir\*. “sonsuz eksi bir/ hayatın adıdır bu” (“N.S.B.Ö. ”, s.560). İnsanın zamanın sınırlayıcılığına maruz kalmadığı ortamdan Tanrısal bir müdahaleyle dünyaya gelişi, dengeyi bozarken, ölüm bir denge sağlayıcı olarak öngörülür. Şairin matematiksel bir mantıkla ifade ettiği gibi, yaşam ve ölüm sonsuz olan bir sayıya bir çıkarıp bir eklemektir. Görüldüğü üzere bu kullanım da yaşam ve ölümün iki zıt olarak birbirini tamamlayıcı özelliğine ilişkindir. S’ye şairin bahsini ettiği sonsuz sayı, Y’ye yaşam, Ö’ye ölüm dersek, durumu

$$\text{Sınırlılığa geliş : } S-1=Y \quad \text{Sonsuzluğa gidiş: } Y+\text{Ö}=S$$

şeklinde formülize edebiliriz. Bütün işlemlerin sonunda bulunan sonuç eşitliktir. Buraya kadarki kullanımlarından şairin ölümü “kaçınılmaz ve yaşamın bir gereği” olarak algıladığı neticesini çıkarmak mümkündür. Gerçekten de “*Ölüm bir tamamlanmadır. Tıpkı bir ressamın resmini tamamlaması gibi ölümden insanı tamamlamakta, ancak ölümlerle insan, tamamlanmış bir resim gibi öteki dünya için son şeklini almaktadır.*” (Karaca 2000: 16). Aynı zamanda ölümün bu özelliğinin insanı tanımlamada da kullanılması dikkat çekicidir. Zira insanın tam olarak tarifi “*yaşayan, idrak eden ve ölen varlık*” (Karaca 2000: 16) şeklinde yapılır.

Uyar’ın ölümün kaygı verici tesirine karşı düşüncede ortaya koyduğu tepkilere baktığımızda, en belirgin ve ön plana çıkan davranışının onu kabullenmek olduğunu görürüz. Talat Sait Halman da, Uyar şiirinde ölümün kaçınılmazlığı karşısında onu kabullenilmişliğin belirgin olduğunu söyler. “*Övgü Ölüye*” yi, edebiyatımızda bu izlek etrafında yazılmış başarılı bir şiir olarak görür: “*Ozan ölümü kaçınılmaz akibet gibi görüp duruyor da bu yüzden ölümü kendine özgü bir amaç olarak düşünüyor artık. Övgü Ölüye adlı şiir, ölümün değişik yönlerini-belki de Türk edebiyatında rastladığımız en çarpıcı ceset görüntüsüyle-anlatmağı başaran bir şiir*” (Halman 1965: 5). “*Övgü Ölüye*” (s.218) şiir adında ve bu şiirdeki genel tavrında ölümü kabullenmenin ötesinde, onu övmeye kalktığını görmekteyiz. Bahsi edilen şiirde ölümü munis gösteren

---

\* Ferit Edgü, bunun aksine sonsuzluğun ölüme değil yaşama atfedildiği kanısındadır. “*Ölüm değil yaşamdır sonsuzluk. Her göçen: eksi bir.*” (Edgü 1999: 106).

sebeplerden biri olarak mutsuzluk veren kent yaşamı gösterilir. “*Ölü en güzel. En alışılacak. Ayakların vardı korkak/Ellerin nasıl olsa yıkılmış gitmiş para saymaktan/ civatadan, balatadan, üremesiz kadın okşamaktan*”. Var olanla uyumsuzluk ve mutsuzluğun ölümü bir kurtuluş gibi sunması, başka şiirlerde de göze çarpar. “*Uzak Kaderler İçin*” (s.69) şiirinde, “*Asır yirminci asırdır, amenna/ (...) / Neon lambaları büsbütün karartır gecemizi/ (...) / Sımsıcak sevgilere muhtacım*” diyen şair, aynı şiirin sonunda, bu olumsuz koşullardan kurtuluş reçetesi olarak ölümü takdim eder: “*Bir gün bir parkta otururken, biliyorum/ Bir el yağmurlarla dokunacak omzuma/ (...) / Yapraklar dökülecek, çiçekler solacak*”. Burada ölüm bir silah, bir güç gibi algılanır ve bu haliyle son başvurulması gereken bir çare olarak düşünülür. Başka bir yerde, ölüm, bu defa dayatılanı kabul etmediği için övgüye layık görülür\*: “*Yadsınan beden. Ölebilen/Başkaldıran/ Tek başkaldıran*” (“*Bağlı Kalmanın Yeri*”, s.232). Şair, çoğu zaman ölümü neden tasvip ettiğini, olumlu karşıladığının bir cevabını ise, “*baharı bekleyen’e*” (s.364) şiirinde verir. Ona göre yaşam bütün olanaklarıyla kullanılmazsa, yaşıyor olmak ölüme bir ihanettir: “*Her şey kullanılmazsa dirim bir ihanettir ölüme*”. Bir yerde ölüme direnmeyi mutsuzluğun kaynağı olarak görür “*aslında mutsuz yaşayıp gidiyoruz/ ölüme direnerek şimdilik*” (“*Umuttur*”, s.514)

Uyar, 1961 tarihli bir günlük sayfasında, ölümün büyüklüğü ve bu büyüklük karşısında duyduğu hayranlık duygusunu dile getirir: “*Ölüm büyük bir olay. Büyük hatta güzel bile belki. Artık bu çağda daha başka türlü davranmalıyız ölümün karşısında. Yahut daha baştan beri başka türlü davranmalıydık. Hep daha saygılı, hep daha şaşkın. Önceleri bana pek gülünç gelen ölüm törenlerini artık anlıyorum. Her büyüklüğe bir çerçeve gerek*” (Uyar 1962: 619). Ölümü saygı duyulacak bir olay olarak ifade eden bu düşünceye benzer şekilde şiirinde de bazı kullanımlara rastlanır: “*sonra ölüm konuşulur fısıltılar düzeyinde/ (...) / susulur saygı duyulur oturulur oturulur*” (“*E.B.B.E.*”, s.522). “*Ölümü tabii bir fenomen olarak değerlendiren insan, aynı*

---

\* Hüseyin Peker, şairin ölüm karşısında öğüt alıcı/ders çıkarıcı durumuna dikkat çeker. “*Ölüm, en büyük bilinçtir, hayata karşı tavrı da ölümden doğar sanki. Ölüsünü, ölüleri düşündükçe yenilgiden umutlanır, yeni şeyleri bu yüzden doğurur.*”(Peker 1969: 80).

*zamanda ondan kurtulmak istemektedir. Şöyle ki o, ölümü bir yok olma olarak algıladığı zaman onu inkara meyletmekte, büyük ve önemli bir hadise olarak algıladığı zaman ise onu kabule yönelmektir*".(Karaca 2000:19). Yine ölüm korkusunun yüceltilmesi(süblimation) nin, kaygı verici ortamdan uzaklaştırıcı tek çözüm yolu olduğu savı da, Uyar'ın ölüme hayranlık duygusuyla yaklaşan bu bakış açısını açıklar. Zira hayata bir mana vermeyen ölüme de bir mana vermez. Bu görüşler ışığında varılan sonuç, yaşamın şair için değerli olduğudur. Ölüm olumsuz tesiri ve kaçınılmaz oluşuyla mutlu bir ortama müdahale ettiği için yüceltilmek suretiyle olumsuz tesirinden arındırılmaya çalışılır. Aslında ölümü sürekli olarak bir olumsuzluk kaynağı olarak görmek de doğru değildir. Zira ölüm endişesi, kendi içinde olumlu bir tesir de barındırır. O da; ölümün var olanın, bizim olanın, kıymetini telkin etmesidir. Bu doğrultuda ölüm tehditkâr varlığıyla pekâlâ kişiyi daha dolu, daha nitelikli yaşamaya sevk edebilir. Yani şair ve herkes için hayatı yaşmaya değer kılan biraz da budur.

Şiirde göze çarpan ölümle ilgili konulardan biri, ölüm anının niteliğine/durumuna ilişkindir. İslam dininin sekerat(sarhoşluklar) anı dediği ölüm anının, acılı ya da acısız oluşu üzerine düşünceler öne sürer. Vardığı sonuç, ölüm anının aniden olduğu ve acı vermediğidir. Bu nedenle "*Mosmor*" adlı şiirde, ölüm hadisesine maruz kalmış bir beden, morluk gibi işkence ve acı belirtisi bir renkte kendisini ifade etmesini yadırgar:

*"hızla gelen ve hızla uygulanan  
Ölümün  
bir kuşu bile ürkütmediği yerde  
mosmordu."* ("Mosmor", s.508)

"Ölümün bir kuşu bile ürkütmediği" ifadesi, sessiz ve aniden oluşu vurgular. Bu durum şairi, ölümün acısız olduğuna inandırır. Fakat "mor" rengi, zihninde bir kuşkuya/çelişkiye sebep olur. Ölüm acısız ise, bir acı/işkence belirtisi olan "mor" rengiyle karşılanmamalıdır. Daha sonra bulduğu makul bir cevap, çelişkiyi karşılar. O da her şeyin kendini bir şekilde ifade etmesi gibi ölümün de morlukla kendini anlattığı,

varlığını belirgin kıldığı düşüncesidir. “*kendini anlatmalıdır herkes/ ölümler bile kaçınamaz bundan*” (“*Mosmor*”, s.509). Başka bir yerde ölümün acı yönüne ilişkin şunları söyler:

*“öyle pek derin değil ölüm denilen ırmak  
sezmeksizin geçi vereceğiz öte yana  
bu kadar bile değil  
sezmeksizin yaşanır bile ara sıra”* (“*H.S.V.C.İ.*”, s.581)

Burada da ölümün anlık olduğu ve fark edilmeden vuku bulduğu, tekrar edilmektedir. Bu, ölüm varken biz yokuz, biz varken de o yoktur; yani hiç karşılaşmayız şeklinde Epikürcü yaklaşımla benzerlik gösterir\*. Muhtemelen acıyı, ızdırabı ölüm gerçeğinin dışında tutan bu yaklaşımı dolayısıyla ölüm karşısında cesaretli ve metanetlidir. Mistiklerinkine benzeyen bu teslimiyetçi anlayışın kaynağı farklıdır. Ölüm karşısında ona cesaret veren ölümü acıyla birlikte düşünmemesinin yanında, yaşadığı hayattan elverişsiz ortam nedeniyle verim alamamasıdır. Yaşamı onun için elverişsiz kılan durumların başında, modernitenin dekore ettiği kent gelir. Özünden saptırıldığını düşündüğü bir yaşam içinde, kaybetmeyi göze aldığı çok az şey vardır. Bu düzen içerisinde onu yaşama bağlayan en değerli şey kadındır. Aslında yaşam için değerli bulunduğu bu faktör de, ölüm korkusunun azalmasında etkilidir. “*Genelde ölümü biyolojik bir olay olarak gören ve bir yokluk olarak değerlendiren, modern insan, cinsellik ve aşk ilişkilerine aşırı derecede önem vererek, ölümü şuurdan uzaklaştırmaya çalışmaktadır.*” (Karaca 2000:72). Uyar için ölüm bir yokluk anlamına gelmese de, onda aşk ve cinselliğin de ölüm korkusunu azaltmada etkili olduğu söylenebilir.

Son şiirlerinde yaşamın sonlarına geliyor olmasının verdiği bir tedirginlikle ölümü daha çok düşünür, var oluşunun ötesini daha çok merak eder. Genel görüntü yine teslimiyetçi bir ruh hali içinde olduğudur:

---

\* Epiküros’un ölüm karşısındaki tavrı şöyledir: “*belaların en korkuncu sayılan ölüm bizim için bir hiçtir: Biz var oldukça o yoktur, o varken de artık biz yoğuz, bunun sonucu olarak da o ne diriler, ne de ölüleri ilgilendirir çünkü birincilerin olduğu yerde o yoktur, ikincilerin de artık kendileri yokturlar*”(Tuğcu 2000: 165).

*“Son bahar geldi hüznün*

*Kış geldi kara hüznün*

*(...)*

*Tarihe gömülen koca koca atlar*

*Tarihe gömülür o kadar” (“Acıyor”, s.547)*

Ümitsizlik, telaş ve isyan belirtileri yoktur. *“Kaç bin tane yaz gitti hey gidi hey”* (*“B.A.S.Ö.Ü.G.”*, s.597) diyerek, yaşamının geçmişte kalanını gereği gibi yaşayamadığı duygusuna kapıldığı izlenimini verirken, gelecekte geri kalanını dolu dolu yaşamak için kendini motive eder: *“sonunda kalkar gideriz.”* (*“B.G.B.Y.”*, s.594) *“Onun için her akşamı iyi yaşamalıyım.”* (*“Tut Ki Ben”*, s.595).

Uyar’ın, şiirinin başından sonuna kadar ölüme olağan, kabul edilebilir bir olay nazarıyla yaklaştığını söylemek yanlış olur. Bir yerde ölüme karşı bir isyan duygusu, Tanrı’ya karşı bir serzenişi, bir yerde de ölümün bir işkence olma ihtimalini düşündüğü görülse de, bunlar şiirindeki genel tutumu içinde istisna olarak kalır. *“Ölüm Yıkanması”* şiirinde şu kullanımlara başvurur:

*“şimdi, nasıl olsa yıkayacaklar biliyorum*

*(...)*

*yıkamak boyun eğdirmektir onlar adına*

*önce Tanrı adına sonra öbürü sonra doğa*

*(...)*

*en azından yıkanmaya hazır olmalıyım*

*nallanmaya hazırlanan at gibi.” (“Ölüm Yıkanması”, s.457)*

Burada ölüm, bir angarya gibi algılanır. Ölümle çeşitli güçlerin insan üzerinde bir güç gösterisi yapmaya çalıştığını ima eder. Hal böyleyken kendisine bahşedilmiş bedenini ölümle tekrar elinden alınıncaya kadar bütün imkânlarıyla kullanılması gerektiğini düşünür ve bunu kendisine telkin eder: *“bedenimi cömertçe kullanmalıyım/ yani ölüme”* (*“Ölüm Yıkanması”*, s.457). Çünkü ölüm boynunun borcu olarak vardır ve buna rağmen karamsarlığa, pasifliğe düşmemelidir. *“şimdi sevgili hüznüm, boynumun borcu / gerçi sensiz düşünemem sanırsın”* (*“Ölüm Yıkanması”*, s.458). Burada ölüme seslendiği

“sensiz düşünemem” sanırsın ifadesinden tersi bir durumu, şairin ölüme rağmen rahat bir ruh hali içinde olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. Ölüme dair olumsuz bir bakış açısı da “*Ölü Yıkayıcılar*” (s.257) şiirinde, “*ölümü tazeleyip bağışladılar*” ifadesinde gizlidir. Ölümün bağışlanması, sanki onun “*hayata karşı istenmeden, irade dışı işlenmiş bir suç*” (Özmen 1999: 43) gibi algılandığı izlenimini verir.

Şairin genel tavrına muhalif bir yaklaşımı, ölümün aniden ve acısız olduğu teziyle ilgilidir. Genelde ölümün aniden ve acısız olacağı tezini dillendirirken bir yerde bu düşüncesinden farklı bir kullanıma başvurur. Son kitabı “*Dün Yok Mu*” nun son şiirlerinden “*Ölümlle Başlayan*” da, ölüm hadisesinin bedene acı verme, ölümün bir işkence gibi hissedilebilme ihtimalini de göz önünde bulundurur. Ömrünün son dönemlerinde vücudunun çeşitli yerlerinde sık sık kırıkların olması, hastalık ve yaşlanıyor olmanın karamsar psikolojisi, muhtemelen şairi daha tereddütlü bir ruh haline sürüklemiş ve ona kötü ihtimalleri de düşündürmeye başlamıştır. Onlardan biri ölümün bir işkence olabilme ihtimalidir:

*“kurşun ip kanser baldıran*

*herkes korkuyor ondan*

*ben de çok korkuyorum*

*(...)*

*ışkence mi*

*belki ölümden de çok korkuyorum ondan”* (“*Ölümlle Başlayan*”, s.609)

Sonuç olarak, bazı istisnalar dışında şairin ölüm karşısında metanetli olduğu ya da böyle kalmayı başardığı söylenebilir. Ona bu gücü veren çeşitli etkenler vardır. Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür: 1- Ölümü yaşamın bir gereği olarak görmesi ve buna inanması, 2-Yaşadığı hayattan verim alamaması, 3-Kaygısının arttığı dönemlerde ölümü yüceltmesi, bazen kadına/cinselliğe sığınması, 4-Ölümün aniden ve acısız olduğunu düşünmesi.

## 11. Yalnızlık

Uyar, sanatçı kişiliğinin de alt yapısını oluşturan hassas bir karakter yapısına sahiptir. Çocukluğundan bahsederken, aşırı alıngan yapısına dikkat çeker. *“Hüzünlü bir çocuktum. Nedense hep ağlamaya hazır.”*(Uyar 1985: 124). Bu karakter yapısının daha sonraki dönemlerinde de çeşitli şekillerde yansımaları olur. En açık dost ve arkadaş çevresinde görülür. Eşi Tomris Uyar, Erhan Altan’la konuşmasında şairin arkadaşlık ve dostluk anlayışı hakkında şunları söyler: *“Turgut Uyar’ın başından itibaren çok fazla dostu yoktu. Çok içine kapanık diyemeyeceğim ama sonuna kadar dost olduğu için, belki yaşamı boyunca en önemli dostu Edip Cansever olmuştur diyebilirim”*(Altan 2005: 17). Tomris Uyar, açıkça söylemese de arkadaş ve dost belirlemede seçici davranmasında, alıngan kişilik yapısının etkili olması kuvvetli bir ihtimaldir. Şair, yerli yersiz birçok şeyi ciddiye aldığı ve çabuk kırıldığı için, insan ilişkilerinden soğur ve kendisine bir sınırlama getirir\*. Nitekim Tomris Uyar’ın *“Birtakım çok garip özellikleri var. Umulmadık noktalarda içerler, umulmadık noktalarda kızar”*(Altan 2005: 81) sözü de, bahsini edilen tedirgin ruh halini doğrular\*. Daha sonra yaşam içerisinde karşılaştığı türlü olumsuzluklar, bu karakter yapısının etkinliği iyice artırır. Bunlar içerisinde ekonomik sıkıntılar, ailevi sorunlar(ilk eşinden boşanması), toplumsal karmaşa(terör, ihtilal vs.), kentin sevimsizliği, son döneminde yaşadığı hastalıklar vs. sayılabilir.

Uyar, yaşamının belli bir döneminden sonra uyumsuz psikolojisinin hesabını kendisine sormaya, kendisine tepki göstermeye başlar. Emekliliğinden sonra evine kapanır ve haftalar boyunca evinden hiç çıkmadığı olur. Bu dönemde içki alışkanlığı, sağlığını tehdit edecek boyutlara tırmanır. Tomris Uyar, Erhan Altan’ın *“Kendisi genelde hep evde mi otururdu?”* sorusuna şu yanıtı verir: *“Hep. Rice minnet sokağa*

---

\* Uyar’ın yaşamındaki en yakın arkadaşı Edip Cansever de onunla benzer bir kişilik yapısına sahiptir. Ü. Nazan Yatkın’ın M. C. Doğan’dan aktardıkları, Edip Cansever’in Uyar’la benzer davranışlar içinde olduğunu gösterir. Doğan’a göre Edip Cansever bayramlarda dahi evinden uzaklaşıp bir otel odasını kiralar ve böylece kalabalıktan uzak durmaya çalışmış(Yatkın 2000: 50). Uyar kendisi gibi yalnızlığa meyilli, kalabalıktan kaçan birisiyle yakın arkadaşlık kurmuştur.

\* Yine Tuncer Uçarol’un aktardığına göre, yakın arkadaşı Cevat Akgönül de, kimi zaman şairin hırçın ve kırıcı olduğunu bildirir(Uçarol 1985: 13-14).

*çıkardı, ancak işte Edip rica edecek, araba tutacak, gelecek, zorlayacak falan.*”(Altan 2005: 57). Şair, bu inzivadan sağ çıkmaz; yalnızlık, karamsarlık, küskünlük gibi duyguların iyice yıprattığı bedenine siroz hastalığının son darbeyi vurur. Turgut Uyar, dışarının uygunsuzluğu ve yaratılışının dayatmasının yanında sanki bilerek yalnızlığı kendisine reva görür. Hal böyleyken onun şiirinde “*yalnızlığın rastlantısal olmadığı*”(Otçu 1999: 224) sonucunu çıkarmak mümkündür. “*Yalnız At*” (s.605) şiirindeki “*yalnız at hep yalnız dolaşır*” dizesi, onun yaşam ve toplum içerisindeki macerası ve konumunu belirlemeye yönelik açıklayıcı bir ifadedir\*. Şimdi şiirlerinde yalnızlık temasının ele alınışına geçelim.

Turgut Uyar’ın ilk şiirlerinde yalnızlık duygusu, daha çok gurbette\* olmanın verdiği yabancılık hissi ve şehirde doğup büyümüş biri olarak taşrada alışmış olduğu imkânları elde edememenin verdiği sıkıntıyla kendini belli eder. Buna “*dağ başı yalnızlığı*” (Uçarol 1988: 7) demek de yanlış olmaz. İlk olarak “*B.S.G.T.*” şiirinde, görevi sebebiyle çıkmış olduğu Anadolu serüveninde bir pişmanlık sinyali verir:

*“Sen olsan ne yapardın Turnam  
Bir sandala atlamış denize açılmışsın  
Yanında ne pusula, ne aş, ne azık  
İşte karşında Dübbü Ekber, solunda Demirkazık  
Salkımsaçak bulutlar, delibozuk dalgalar  
Bütün rahatlıkları sahilde bırakmışsın  
...  
Bir tuzlu sahile ‘Ben Robenson’um’ deyip  
Kemali azametle kadem basmışsın  
...  
Söyle Turnam, insan olsun, köpek olsun, karınca olsun  
Bir dost aramaz mısın?”* (“*B.S.G.T.*”, s.44–45)

\* Muzaffer Uyguner, şairin yaşamının yalnızlık içinde geçtiğini söyler. “*Uyar, yaşamı boyunca yalnız yaşamıştır, sıkıntılı günler ve anlar geçirmiştir, hüznü bir yaşamı sürdürmüştür.*”(Uyguner 1985: 5).

\* Şairin ilk tayininin Kars’ın Posof ilçesine çıkmış, kente geri dönmeden evvel Samsun’un Terme ilçesinde de bir süre görev yapmıştır.

Yabancılık duygusu, bu dönemde kuvvetle hissettiği memleket sevgisini yer yer sekteye uğratar. Şair tabiat övgüsünü bırakıp, kendisini sarmalayan yalnızlık duygusunu alt etmeye çalışır. Tabiat, bu tablo içerisindeki artık vaziyete olumsuz şekillerde müdahil olur ve şair, yukarda olduğu gibi yolunun neden taşraya düştüğünün, kendi kendisine bir sorgulamasını yapmaya başlar.

“K.V.G.D.” (s.60) şiirinde, daha sonra kapsamlı bir bildirisine girişeceği “insan için kaçınılmaz olan” yalnızlık durumuna ilişkin ilk değerlendirmesini yapar: “*Ben zaten bu dünyada tek başınayım, hey/ Bir sevdalı gönül bütün varım*”. Burada şair, yalnızlığına bir çare de bulmuştur. Huzuruna muhalif gördüğü olumsuzluk karşısında teselli edici olarak aşkı, sevgiyi görür.

“*Ayrılıklardan*” (s.61) şiirinde, gurbeti ve yalnızlığı ifade eder: “*Yıllarca sonra bir uzak gurbette bile/ Zulmüne dayanılmazken yalnız saatlerin*”. Şair, gerçekten taşradaki yıllarında büyük bir yalnızlık içerisinde düşer. Tomris Uyar, kumar gibi bir alışkanlığa bu dönemin can sıkıntısının sebep olduğunu söyler. “*Anadolu’da subaylığı sırasında, yapacak başka bir şey, gidecek başka bir yer olmadığı için son derece iyi kumar oynadığını(...) söylerdi*”(Altan 2005: 127). “*Kan Uyku*” (s.121) şiirinde, yalnızlık karşısında yine bir bunalım durumunu dile getirir ve bu defa cinselliği bir sığınma unsuru olarak görür: “*Bir korkuyorum yalnız kalmaktan bir korkuyorum/ Gündüzleri delice çalışıyorum geceleri kadınlarla/ yatıyorum*”. Burada yalnızlık duygusundan kaçmanın yöntemi olarak bütün vaktin değerlendirilmesi, insanın kendisiyle baş başa kalacağı ve sorguya girişeceği boş bir anın bırakılmaması öngörülür.

Şairin “D.E.G.A.” kitabıyla birlikte değişen şiir ve dünya görüşü, “yalnızlık” için daha farklı yorumlar getirmesine sebep olur. “Var oluş” sorunsalına eğilmesi ve insanın bu dünyadaki varlığını, varoluşçu bir tesirle “terk edilmişlik” şeklinde tanımlamasından sonra “yalnızlık”, kişinin kaderi olarak görülmeye başlanır. Bu kendini ve ötekini daha baştan itibaren büyük bir sorunun tam ortasında görmektir.

“Denizin Yanları” (s.601) şiirinde, insanın kendi kara yalnızlığı içerisinde terk edilmişliğine açık bir göndermede bulunur: “denize atılan yaralı balık/ çırpındı durdu yarasıyla”. Sorun temelden olunca, yani insan daha baştan noksan, hata ve kötüye meyilli olunca, çok geçmeden şartları kendi aleyhine daha kötü hale getirecektir. Şair, insanın kendi aleyhine yaptığı girişimlerin en önemlisi olarak uygarlığı gösterir. Ona göre bilimsel ve teknolojik atılımlar, insana dışardan cennet gibi görünen esas itibarıyla cehennemden farksız bir dünya getirir. İnsan, kendi neslini kırlardan, dağlardan, ovalardan, ormanlardan toplayıp bu düzenin içinde yaşamaya, kente çağırır. İşte bu yerleşke içerisinde, insan artık tam bir uyumsuzluk tablosuna dönüşür. Bunun içindir ki Akçaburgazlı Yekta’nın “yalnızlığı kente sığmaz” (“T.Ç.H.”,s.167). Şair, bu son girişimiyle konumunu iyice belirleyen insanın durumundan artık daha emindir. “H.İ.A.B.U.(Y.)A.B.G.” (s.326) şiirinin başlığında bir tespit yapar: “Her İki Adımda Bir Uygunsuzluğunu(Yalnızlığımı) Algılayan Birisi”. Bu, onun yalnızlık duygusuyla ne kadar baş başa olduğunu gösterir.

Yozlaşmış hayat dışında, şairin bunalımını tetikleyerek içe kapanmasına etki eden faktörlerden biri, yasal ve toplumsal normlardır. Bunlar büyük mutsuzluğu ve mağduriyeti karşısında insanın cinsellik gibi insani bir değere sığınma imkânını da elinden aldığı için sorun teşkil eder. Şaire göre, birçok mazereti varken insana bu reva görülmemelidir.

Yaşamı yalnızlığın ortasında bulan şairin ruh dengesinin biraz da siyasi darbelerin ve onları hazırlayan koşulların tesiri altında şekillendiği(Oktay 1999: 137) açıktır. Bu olumsuzluklar, şairin yaşam içindeki moral ve motivasyonunun azalmasına sebep olur\*.

---

\* Dönem/Güncel Toplum konusunda siyasi baskı ve terör olaylarının şiirinde sık olarak bahse konu olduğunu ve şairi üzdüğünü örneklerle ortaya koymuştuk. Yine türlü vesilelerle yaşadığı kopuşların, şairi türlü sığınma davranışlarına sürüklediğine daha öncesinde değinmiştik. Şüphesiz bu sebeplerden biri de yalnızlıktır.

Sonuç olarak Uyar'ın karakter yapısının yalnızlığa yatkın olduğu ve yaşam içerisinde yaşadığı olumsuzlukların içe kapanmasını tetiklediği söylenebilir. Özellikle de İkinci Yeni döneminden itibaren yalnızlığın insanın kaderi olduğuna kendini inandırması, bu duyguyu daha sık yaşamasına sebep olur.

## 12. Din, Düşünce ve Felsefe

### 12. 1. Din

Uyar, dini metinlerle sıkı bir münasebet içerisindeydir. Şiirine yansıyan kutsal kitap üslubu da bunun bir ispatı gibidir\*. Öte yandan 23.10.1961 tarihli bir günlük notunda yaşamla ilgili bir hadis karşısında etkilenimini şöyle dillendirir: “ *Kıyamet kopsa, elinde bir hurma fidanı bulunuyorsa, hemen dik*. Bu hadis'i her ne olursa olsun bir ağaç dik anlamında değil, her ne olursa olsun hayatı sürdür anlamında buluyorum ve güzelliği beni ürpertiyor.”(Uyar 1962: 619). Tomris Uyar, Erhan Altan'la söyleşisinde Altan'ın “*Bir de siz söylemişsiniz, İncil ile Tevrat'ı çok okurdu diye*” sorusuna karşılık, “*İncil değil de Tevrat'ı çok okurdu.*”(Altan 2005: 125) cevabını verir. Görülen o ki şair, sanatsal altyapısına mistik öğeleri de katmak istemiş ve bunun için veri toplamaya girişmiş ya da gerçekten bu konudaki merakını gidermek istemiştir. Bu çabası sonucunda şiirinde çeşitli uygulamalara girişir. Bu uygulamalara ilişkin çeşitli görüşler öne sürülür. Öncelikle onlara bakalım.

Nermin Menemencioğlu, cinselliğin suçluluk duygusu sonucu doğurması ve Uyar'ın “yıkama” kelimesinin anlamsal boyutuyla ilgilenmesinin, onu dinin alanına taşıdığını söyler. Menemencioğlu, bunun dışında da dinle ilgili bazı sorunları kurcaladığı kanısındadır. “*Yıkanmak, yıkamak dinsel bir törendir, namazdan önce yapılan, en eski dinlerde yapılması gereken bir eylem. Bir bakıma Uyar'ı kurcalayan sorunlar dinlerin sorunlarıdır, yaşamının anlamı, kişinin varlığı, sorumluluğu, iyilik ve*

---

\* Bu üslup özelliği, “Dil ve Üslup” konusunda ayrı bir başlık altında ele alınacaktır.

*kötülük.*”(Menemencioğlu 1999: 55–56). Menemencioğlu, Uyar’ın teknokratik şehirleri insanın cehennemi gibi düşünmesini de yine dini kaynaktan bir esinlenme olarak görür.

Oben Güney, Uyar’da biraz din bilimci bir imge aramak gerektir, diyerek Uyar’ın bu yönüne dikkat çeker. “*Sayın UYAR’da biraz dinbilimci(Metafizikçi) bir ozan imgelemi aramak gerektir. Yalnız UYAR’ın dinbilimciliği, onu çözümlenmiş sorunları ele alması için zorlamaz. Daha çok çözümcü olabilmek için yazar.*”(Güney 1965: 12). Güney’in de dikkat çektiği gibi Uyar, dinlerin çözümleyici, sorun giderici özelliğinden etkilenir.

Uyar, gizem unsurunu seven bir şairdir; fakat diniyle bütünleşmiş bir kişi profili çizmez. Yeri gelir, kendisini Tanrı’ya hesap soracak serbestlikte ve özgürlükte bulur. Bu itirazlarından en önemlisi, yaratılış konusunda, varoluşçu felsefenin de iddia ettiği “insanın dünyaya atılmışlığına” ilişkindir. Mesela, “*Ay Ölür Yılgınlıktan*” şiirinde, Tanrı’nın insanı, yarattığı en önemli varlık görmesine karşın-onun dünyada kendi cehennemini oluşturmasına engel olmamasını bir koz gibi görüp şöyle bir itirazda bulunur:

*“En gerekli yapısı tanrıların, Ben  
Nem varsa sanadır! yıkılmış birlikler, kırılmış bardaklar  
ölen kadınlar  
kan”* (“*Ay Ölür Yılgınlıktan*”, s.217)

Gerçekten de kutsal metinlerde insanın Tanrı katındaki değeri açık şekilde vurgulanır. Sözelimi, İslam’da insanın en güzel şekilde(ahsen-i takvim, Araf–11) yaratıldığı ve yeryüzünde Allah’ın halifesi olduğu söylenir. Öte yandan “*İnsanoğlu kavramı Tevrat’ın [da] gizemli bir kavramıdır. İnsanoğlu Tanrısal güçlere sahiptir ve tüm uluslara egemen olacaktır; bütün uluslar, herkes ona kulluk edecektir; onun krallığı sonsuza değin sürecektir*”(Tuğcu 2002: 65). İncil ise egemen olacak gücün Hz. İsa olduğunu söyler. Yukarıdaki dizelerde şair, insanın yaşadıklarının kutsal metinlerde belirtilen bu değerleriyle uyuşmamasından şikâyetçidir.

İlk şiirlerinden biri olan “*Arz-ı Hal*”, tekke edebiyatı nazım türlerinden biri olan “şathiye” tarzında kaleme alınmış, Tanrı’yla senli-benli konuşmaların görüldüğü bir şiirdir. Şiirin uyandırdığı ilk intiba, kutsalın alaya alındığı şeklindedir:

*“Bir ‘kulhuvallahi’ bilirim dualardan  
Bir de ‘Yarabbi şükür’ demeyi doyunca  
Bir kere oruç tutmam ramazan boyunca  
Ama çekmediğim kalmadı sevdalardan”* (“*Arz-ı Hal*”, s.16)

Yine şu ifadeler, dini bakış açısına göre günah unsuru ihtiva eden sözlerdir:

*“Sana bir şey soracağım, affet Allahum!  
Beş vakit kızlar doluyor camilerine  
Beyaz yaşmaklı, beyaz tenli, masum kızlar  
Benim bir defa görüşte yüreğim sızlar;  
Sen tutulmadın mı, içlerinden birine?”* (s.16)

Bu dizelerde Tanrı insan gibi düşünülmüştür. Özellikle İslam dini Tanrı’nın bu tür tasvirlerine karşı sert bir şekilde karşı çıkar ve bunu büyük bir günah olarak niteler\*. Uyar şiirinde yukarıdakiler gibi, kutsala dokundurmalar ihtiva eden başka dizelere de rastlanır: “*Allah gelene kadar sen olursun şiirlerimde bu bir*” (“Üçyüzbin”, s.128), “*Bu karanlık böyle iyi aferin tanrıya*” (“*Göge Bakma Durağı*”, s.133), “*ve çalışmışsam o gün, dürüst ve İslam kalmışsam/ bu iyi bir başlangıçtır derim aşk yapmaya*” (“*M.A.İ.B.K.*”, s.304). Yukarıda belirtilen bir hadis karşısındaki saygılı hatta hayran tavrının, daha sonraki dönemine ait olduğunu söylemekte yarar var. Şiirlerindeki alaycı bakış açısının sonraki döneminde değişebildiği ya da biraz yumuşadığı ihtimali üzerinde durulabilir. Kaldı ki daha sonra değineceğimiz üzere maneviyata yer yer müspet yaklaşımları da olur. Fakat kutsala karşı sert görünen itirazlarından birini yine son şiirlerinden biri olan “*Hiçsizliğe*” de yapar:

---

\* Burada şunu belirtmekte de fayda var. O da şiirde terimlerden de anlaşıldığı üzere İslam dini muhatap alındığı için, biz de sadece bu din çerçevesinden Uyar’ın sözlerinin ne anlama gelebileceğine değindik. Fakat yukarıda da söylediğimiz gibi şiir, ilk anda “kutsalı alaya alma” şiiri gibi görünse de bu tür şiirlerde(şathiye) olması muhtemel tasavvufi derinliği de göz ardı etmemek gerekir. Bundan sonra vereceğimiz “kutsala dokundurma” mahiyetindeki sözlerinin de böylesi bir derinliğin dışında, yüzeysel anlamlandırmalar olduğunu söylemekte yarar var.

*“Tanrı sen ne kadar güzelsin*

*bir hiç olarak\**

...

*en katı yoklukları koyarak insanın içine*

*akşamüstlerinde biraz gaddarsın*

*sular ve zamanlar kararırken*

*ne yapalım*

*bari bağışlayalım birbirimizi”* (“Hiçsizliğe”, s.600)

Bu dizelerde alay ve isyan iç içedir. İnsana yine var oluşsal çerçevede bir mağduriyet atfedilir. Tanrı'nın “çok bağışlayıcı olduğu” söylemi sanki alaya alınır. Mağduriyet karşısındaki büyük tepkisini, dini çerçevede büyük bir günaha girişerek, Tanrı'yı inkâr etmeye yeltenerek göstermeye çalışır. Belli ki bunlar, mutsuzluğun travmatik ruh hali içerisinde söylenmiş sözlerdir. Zira “yaratıcı düşünceyi inkâr” Uyar şiirinde sistemli şekilde savunulan bir düşünce değildir. Buradakinin dışında, şiirinde “nihilist” bir eğilimden söz edilemez.

Şairin metafizik yönelişleri de vardır. Muzaffer Uyguner, “A.Y.Y.K.T.T.K.S.M.” (s.170) şiirini, insanın bütün kötülöklere rağmen, pişmanlığı nedeniyle manevi değörlere sarıldığı anlardan biri olarak görür. Ona göre “*Bütün kötü düşüncelere kötü işlere karşılık, yine de insanın manevi değörlere inandığı ve kendi kendine bile tapınaklar yaptığı pişmanlık anları vardır. Turgut Uyar bu anları da şiirlerinde işlemiştir.*” (Uyguner 1959: 14). Öte yandan “*Toplandılar*” kitabında bilgece söz söylemeye yeltenen şair, bazen mistiklerinkine benzer bir tefekkür ve ondan mütevellit hayranlık duygusuna kapılır. Kendisine dersler çıkarır. “*Ölüm Yıkanması*” (s.456) şiirinde şu kullanım bu doğrultudadır: “*dayanısız duvarları düşünüyorum/ 62 santim toplara dayanıp/ bir yabancı incire dayanamayan*”. Burada, “kayayı delen incir”, sanki incirin yumuşacık kökleriyle doğanın en katı maddelerinden biri olan kayayı delme

---

\* Bu iki dize “Tanrı'nın duyularla algılanamayışından dolayı bir hiç olduğu” düşüncesine yakın durur. Fakat daha sonra gelen alay ve serzeniş havası taşıyan dizeler, asıl amacın böyle bir mesaj vermek olmadığını gösterir.

başarısı karşısında Allah'a yönelmiş, metafizik bir hayranlık duygusuna kapılmış bir kişi sözü mahiyetindedir. Uyar'ın *"Yaşamı anlamsız bulduğum zamanlar oldu ama hiç solgun bulmadım. Ayrıca solgun ve anlamsız olan dirimin kendisi değil, yaşam içinde, yaşamı belirleyen yaşama parçalarıdır. Yaşamı anlamsız bulsaydım 'Kayayı Delen İncir' adını vermezdim kitabıma"*(Uçarol 1985: 82) sözü de, aslında bu kullanımın tesadüfi olmadığı, bazı şeylere gönderme(metafizik yönelme) olduğu savını destekler.

Uyar şiirinde göze çarpan diğer dini göndermeler şunlardır: Öncelikle bazı şiir adlarında- *"A.Y.M.K.A.S.M."* (s.134), *"A.Y.Y.K.T.T.K.S.M."* (s.170)- karşımıza çıkan "mezmur" kelimesi, dinle ilgili bir terimdir. *"1. Kavalla söylenen ilâhi 2. Hz. Davud'a inen 'Zebûr' sûrelerinden her biri"*(Develioğlu 2000: 641) anlamlarına gelir. Kaldı ki *"A.Y.Y.K.T.T.K.S.M."* şiirinde "mezmur" kelimesinin yanı sıra Hz. Davut'a da gönderme vardır, Yekta kendisini onunla kıyaslar: *"Biz küçük adamlarız. Davut'la ben. Şiirler okuruz/ Âşık olmuşluğumuz vardır. Sapıtılmışlara/ peygamber olduğumuz"*. Burada, aynı zamanda Hz. Davut'un sanatçı yönü de vurgulanmaktadır\*. Aynı şiirde kutsal kitaplarda geçen toplu helâklere ve bağışlanmalara gönderme yapılır: *"O kalabalıkların toptan günahkâr olduğu yahut/ bağışlandığı/ ... / O hep birden sayılmanın erinci döneminde"*. *"Ahd-i Atik"* (s.243) şiirinde, Hıristiyanlara göre İbranilerde Hz. İsa'dan önce gelmiş beş kitabın(Ahd-i Atik) adını, şiirinin alt bölümlerine başlık olarak seçer. Bahsi edilen şiirde beş altbaşlık Tevrat'ın ilk beş bölümü gibi "tekvin, göç, levililer, sayılar ve tesniye" adlarını taşır.

*"Ölü Yıkayıcılar"* şiirinde, İslâm dinine göre ölü gömme ritüeli, öncesi ve sonrasıyla anlatılır. Törene yıkanma gibi dini zorunluluğun dışında "ölünün karnına bıçak koyma, kara saplı arama" gibi daha çok geleneklerle ilgili gibi duran bazı durumlar da eklenir:

---

\* İsrail kral ve peygamberlerinden olan Hz. Davut, bir söylentiye göre harp çalma ve şarkı söyleme hüneriyle İsrail sarayına girer. Kur'an'da ise Bakara(251/252) suresinde "Zebur, güzel ses" ona öğretildi denilir. Yine halk arasında ve divan edebiyatında sesi gür ve tok olan erkekler için "davudi sesli" tabiri kullanılır(Larousse s.2911).

*“Geldiler. Büyük ocaklarını kurdular*

*...*

*Ölünün çenesini bağlamışlardı, uzattılar*

*Karnına bıçak koydular, kara saplı aradılar*

*Apış aralarını sildiler, temizlediler.*

*Karnını oğdular, yine sildiler*

*Ayak başparmaklarını bağladılar*

*Kefenini biçip giydirdiler”* (“Ölü Yıkayıcılar”, s.257)

Gömülme sırasındaki uygulamalara da değinir:

*“Ölüyü yıkadılar. Direnmedi. Anısı sürdü*

*Tabuta koydular. Direnmedi.*

*İmam yakardı, el kaldırdık*

*Sordu. İyidir, dedik”* (s.261)

“terleyen’e” (s.370) şiirindeyse, İslâm tarihinde yer etmiş “Kerbela Olayı”na gönderme yapılır: “hüseyinin hasanın ateşini bir humma gibi duyup/ bir çöl susuzluğunu ve aşkı anar gibi terleyen”. “susuzluk’a” (s.371) şiiri de, bu olay etrafında kaleme alınır. Hasan ve Hüseyin, İslâm peygamberi Hz. Muhammed’in torunlarıdır ve bunlardan Hüseyin, Kerbela’da şehit edilir. Bu, İslâm tarihinde kara bir olay olarak hatırlanır. “Hüseyin’in bu sahrada çok acıklı bir şekilde ve susuz bırakılarak şehîd edilmesini anlatan birçok eserler yazılmıştır.(Pala 2004:267). Uyar da bir gelenek esinlenmesi olan “Divan” kitabında, Divan şiirinin bu yaygın telmihine değinmeden geçmemiştir.

## 12. 2. Düşünce ve Felsefe

Uyar şiirinde dinî kaynaklardan esinlenmelere değindikten sonra, bu ve şiirinde ön plana çıkan diğer düşüncelerin ne gibi teorilere, felsefi akımlarla örtüştüğüne bakalım.

Uyar düşünce yapısında ve dolayısıyla da şiirinde belirgin bir varoluşçu tesir ya da etkilenmişlikten söz edilebilir. Öncelikle bu felsefi akımın ana ilkelerine değinelim. Bu kuramın öncülerinden J. P. Sartre, “Varoluşçuluğun Savunulması” adlı yazısında bu

kuramın savunduğu konuları özetler. Öncelikle “özün varoluştan önce gerçekleştiği” genel inanışına “varoluşun özden önce geldiği” teziyle karşı olduklarını belirtir ve şu şekilde bir açılım getirir: *“İnsanoğlu ilkin vardır, sonra şu ya da budur. Kısacası, insanoğlu kendi özünü eliyle yaratmak zorundadır; kişiliğini, dünya sahnesine, atılarak, acı çekerek, kavga ederek yavaş yavaş belirler ve tanımlama sonuna dek açıktır; insanoğlu ölmeden, insanlık yok olmadan ne oldukları söylenemez.”* (Sartre 1981: 322).

Sartre, varoluşçuluğun insanı eylemle tanımladığını söyler. Bu eylemin içeriği olmuş bitmiş bir varlık olmaması, sürekli kendini oluşturması ve kişiliğini oluştururken de bütün insan soyunun sorumluluğunu üstlenmesidir. Hal böyleyken kaygı ve üzüntü, insan için mukadder olur. Zira insana daha başından verilmiş bir kolaylık bulunmadığından her yeni durumda hiçbir yere yaslanmadan, kılavuzsuz hareket etmek zorundadır. Ve daha da önemlisi insanlık adına karar vermek zorunda kalışı, sonuçların vahametini büyütebilir. Sartre, bu durum için “herkesin herkese karşı sorumlu olmasının verdiği ağır duygu” tanımlamasını getirir. Öte yandan elverişsiz ortam nedeniyle umuda kapılmak, kendini kandırmak gibi bir şey kabul edilir. Ve umut, aynı zamanda eylemi köstekleyen bir durum olarak görülür. Asıl olan yazgısının farkına varmaktır ki bu, umudu değil, umutsuzluğu; coşkuyu değil, bunalımı gerekli kılar. Varoluşçulukta hem kendisinden hem diğer insanlardan sorumlu olduğu için, insan kilit bir rol üstlenir. Güven sadece kendisinedir. Sartre, insanın önemine şu şekilde dikkat çeker. *“İnsanoğlu, her şeyden önce salt kendisine güvenmesi gerektiğini, şu yeryüzüne sorumluluklarının ortasına, kendi saptayacağı ereği dışında bir ereğe sahip olmaksızın, kendi eliyle yazacağı yazgının dışında bir alinyazısı ummaksızın, yardımsız yardımcısız bırakıldığını, yapayalnız olduğunu anlarsa bir şeyler umabilir, isteyebilir.”* (Sartre 1981: 323). Son olarak varoluşçuluğun bireye geniş bir özgürlük alanı istediğine değinelim. Öyle ki yazgısına boyun eğmekte bile özgür bırakılması gerektiğini savunur. İsteddiği ise, insanın mutsuzluğuna sebep bütün düzenlerle mücadelenin altyapısını hazırlamaktır.

Sartre’ın tanıklığında varoluşçuluğun bazı özelliklerine değindikten sonra, bunların Uyar’la örtüşen ya da benzer yanlarına bakalım. Öncelikle Uyar’ın “atılmışlık” şeklindeki yaratılış yorumu, varoluşçu felsefeyle aynıdır. Varoluş konusunda ikna edilemez itirazcı, münakaşacı tutumunun, bu konuda Tanrı’ya isyan etme ve insana mağduriyet yükleme anlayışının varoluşçu çizgide olduğunu söyleyebiliriz. Daha önce birçok yerde söylendiği gibi, Uyar, insanın dünyada kara yalnızlığı ve büyük kötülüğüyle baş başa bırakılmasına içerler ve yer yer Tanrı’ya serzenişte bulunur. “Denizin Yanları” (s.601) şiirinde, atılmışlık durumunu şu şekilde ifade eder: “denize atılan yaralı balık/ çırpındı durdu yarasıyla”. “B.K.M.İ.İ.” (s.143) şiirinde ise, “karasız insanlığım” tabirini kullanır.

Uyar, tıpkı Sartre gibi yaşamda asıl olanın mutsuzluk olduğu iddiasındadır, özellikle de kendi dönemi için: “Bunaltı, çağımıza çok uygun bir duygu. Belki bütün koşullar düşünülürse çağımıza en yakışan duygu(Uyar[A.Turgut]\* 1963: 22–23). Başka bir yerde “Asıl olan mutsuzluktur. İnsanın mutsuzluğunu söylemeyen bütün şairleri, bütün yazarları silmeli”(Uyar 1985: 130), der. Bu doğrultuda “Hasan Mutluluğu” şiirinde, mevcut ortam içinde kendisini mutlu zanneden Hasan’ı dürüst davranmadığı için hain ilan eder:

“sen hainsin hasan, hasan sen  
ölüler evlerden morga  
morgdan mezarlara giderken  
hasan kendini mavi sanıp  
...  
büyük gürültünün tam ortasında  
(...)  
açların kanı pompalarla çekilirken” (“Mutluluğu”, s.494)

---

\* Köşeli parantez içerisinde geçen ifade, alıntı yapılan yazının A. Turgut(Ahmet Turgut) adıyla yazıldığını göstermeye yöneliktir. Şair, birçok yazısını bu isimle kaleme almıştır.

Burada “kendini mavi sanmak” ifadesinde geçen “mavi” kelimesi, “mutlu” kelimesinin yerine kullanılmış gibidir. Hasan kendini mavi(mutlu) sanmakla büyük bir aldanma/aldatma içindedir.

Şairin, umut ve umutsuzluk yorumu da Sartre’inkinden pek farklı değildir. “Niçin umutlu olayım! Çünkü umutsuzluğun, insanı Umut’tan daha güçlü bir iten, bir şeyler yapmaya zorlayan bir duygu olduğuna inanıyorum.(Sezer 1985: 112). Benzer şekilde, şiirinde de birçok yerde olumsuzluğu yüceltir: “kutsal acı beslegen acı sütünü emiyoruz” (“Acının Coğrafyası”, s.425). Burada şiir adı da ayrıca bir atılmışlık vurgusudur. Dünya, acının coğrafyası gibi düşünülmüştür. Başka bir yerde “bana hüznün ver beni kucakla beni hep tazele/ ey üzünç artık nasılsa bir seni almışlar içeri” (“içeri giren’e”, s.352), der. Burada tam da yukarda kendisi ve Sartre’ın iddia ettiği gibi olumsuzun motive edici özelliği vurgulanır. “Acıyor” (s.456) şiirinde “mükemmel mutsuzluk” kullanımı da bunu verir. Öte yandan, Uyar’ın “Çıkmazın Güzelliği, Efendimiz Acemilik, Muamma’ya Saygı” vs. gibi yazı başlıkları da ilk anda bir olumsuzluk övgüsü bildirisi üstlenmişlerdir.

Başka bir Uyar-varoluşçuluk uyumu, insanın sorumluluğu konusunda açığa çıkar. Uyar da varoluşçular gibi her şeyin insana bağlı olduğunun ve işin onda biteceğinin farkındadır. Birçok yerde, insanın teknolojik imkânlarla kendisine kent diye bir mezar kazdığı, fakat istese bunun üstesinden de gelebileceği, kendisine daha iyi ve yeni imkânlar sağlayabileceği iddiasında bulunur. “Büyük Ev Ablukada” şiirinde, böyle bir gönderme vardır:

*“Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan  
Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi  
Bu yapıları on iki kat yapmak bizim aklımızdı  
Biz kurduk istersek umursamayız ya”* (“Büyük Ev Ablukada”, s.187)

İnsana olan güvenine istinaden, mücadeleyi destekler. Birçok yerde anarşist düzeyde olmasa da karşı koyar ve ötekini de başkaldırıya çağırır. Devrimin toplu halde hareket etmekle gerçekleştirebileceği fikrindedir\*.

Uyar, kendini gerçekleştirme mücadelesinde varoluşçular gibi insana geniş bir özgürlük sahası tahsis edilmesini gerektiğini savunur. “Uyumsuzluk ve Yabancılaşma” konusunda anlatılan insan özgürlüğüne engel; din, töre, ahlak ve yasalarla çatışması, bu anlayışına örnek verilebilir. En güçlü itirazı da bu sistemlerin “cinselliğe” sınırlama getirmesi ve bazı durumlara suç ve günah yaftasını yapıştırmasına olur. O, insanı bütün baskılardan özgürleştirmeye çalışır ve başta aşk ve cinsellik olmak üzere insani değerlere yönlendirir.

Uyar şiirinin düşünsel arka planının ağırlıklı olarak varoluşçulağa dayandığı söylenebilir. Bu yaklaşıma benzer görüşlere rastlamak mümkündür. Hüseyin Cöntürk, “Turgut Uyar” incelemesinde varoluşçu tesire dikkat çeker. *“Uyar’ın şiirindeki yaşantılar arasında bağlar kurmayışı onu bir soy existentialist şair durumuna sokuyor. Bilindiği gibi, existentialism insanların hür olduğunu savunur. Hür olması ise onun ‘tanımlanmaz’ olması demektir. Uyar’da da işte böyle bir ‘tanımlanmazlık’ var.”*(Cöntürk 1961: 42). Zübeyde Şenderin *“Turgut Uyar’ın özellikle üzerinde durduğu, açıklama ihtiyacı duyduğu yegâne kuram varoluşçuluktur.”*(Şenderin 2003: 70), der.

Uyar şiirinde dil ve üslup alanında ise ağırlıklı olarak gerçeküstü tesirden söz edilebilir. Cevat Akkanat’ın “Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri” adlı çalışmasında İkinci Yeni şiirinin Batı şiiriyle ilişkisine değin tanıklığına yer verdiği kişilerin tamamına yakını, İkinci Yeni’de başta Gerçeküstücülük olmak üzere Dada ve Letrizm izlerine az çok rastladığını söyler\*. Bunlardan Mehmet H. Doğan, İkinci Yeni şiirinde Gerçeküstücülüğün ancak kendini imgeyle belli ettiğini, öbür özelliklerinin Ece Ayhan

---

\* Mücadelesinin ayrıntılarına “Karşı Koyma/Direnme” konusunda yer verilmiştir.

\* Enis Batur, İkinci Yeni-gerçeküstücülük ilişkisine daha farklı bir yorum getirir: *“II. Yeni, gerçeküstücülüğün bir sonucu değildir. Türk şairi sınırlardan taşmayı öğrenmiş, bir çağdaşlık örneği vererek genişliği ve derinliği algılayarak gerçeküstücülükten de yararlanmayı bilmiştir”*(Batur 1979: 3).

dışında diğer şairlere yansımadığını söyler. *“İkinci Yeni’nin varsa, gerçeküstücü yanı yalnızca şiir diliyle, ‘imge’ ile sınırlı kalmıştır. Gerçeküstücülerin neredeyse anarşizme varan başkaldırıcı, yıkıcı, yerleşik düzene ve kurallara karşı yanı- belki bir tek Ece Ayhan dışında- İkinci Yeni’de hiç olmayan şeylerdir.”*(Akkanat 2002: 85). Şiirinin bütün fonksiyonlarında uçlara kaçmayan Uyar, Doğan’ın söylediği kadar da sadece imgeyle yetinmemiştir. Protest tavrı belirgindir, fakat Doğan’ın belirttiği gibi onda yıkıcılık pek yoktur. Belki de tavrının pek belli olmamasının sebebi de anarşizme kaçmamasıdır. Özetle Uyar şiirinde belli dönemlerde ön plana çıkan otomatik söyleme yakın söyleyişleri, alışılmadık bağdaştırmalarla kurulan imge yapılarını, söz ve sözdizimi deformasyonlarını gerçeküstücü tesire bağlayabiliriz.

Uyar’ın, şiirinde gerek dil kullanımları, gerek açıklama ile yansıttığı ve gerçek yaşamda da böyle olduğunu savunduğu kaotik ortam, postmodernist felsefeyle de örtüşür. Zira postmodern sanatkar için *“İçinde yaşadığı modern hayat(...) açık bir kaostur. Bu sebeple o, önce modern hayata ve değerlerine karşı sorgulayıcı ve reddedici bir tavır takınır.”*(Çetişli 2001: 145). Uyar’ın modernizmin yozlaştırdığı yaşam karşısındaki tepkisi ve acısı büyüktür. Bu konudaki söylemi *“insani niteliklerini ve değerlerini yeniden kendi egemenliği altına almak ve ‘kendisi olma’ yolunda yeniden başarılı olmak isteyen bir insanın kendini ve kendisi gibi çıkmazlar içinde boğulanları harekete geçirmek için söylediği bir kurtuluş nidası gibidir.”*(Eliuz 2001: 152).

*“T.Ç.H.”* (s.153) şiirinde, Akçaburgazlı Yekta’nın *“— Şimdi kimi acıyor kimi kınıyor beni hangileri haklı/ hangileri iyi ama iyiyi haklıyı aramak her zaman gerekli mi, ya benim yaşamam”* ifadeleri, postmodernizmin *“gerçeğin tek ve tartışmasız bir açıklaması olamaz”*(Çetişli 2001: 146) şeklindeki göreceli gerçeklik yorumuyla benzerlik gösterir. Yekta da sanki iyi ve kötünün göreceli bir kavramlar olduğu ve duruma daha esnek yaklaşmak gerektiği mesajını vermek ister.

Postmodernizmde sanatçı, aynı ya da farklı türlerden alıntılarla(metinlerarasılık), yapıtına karışık/çok yönlü bir görüntü verme çabası içerisinde. Uyar’ın özellikle *“D.E.G.A.”* kitabında ortaya koyduğu şiirlerin, şekil olarak nazım-nesir ayrımındaki

belirsizliği ve dağınıklığı, postmodernist sanatkarın “*kaosun biçimini; daha doğrusu biçimsizliğini yansıtmaya*”(Çetişli 2001: 148) amacıyla aynı doğrultudadır. Bir sonuç benzerliği söz konusudur. Ayrıca metinlerarasılık(inter-textuality), daha sonraki şiiirlerinin de yaygın bir özelliktir. Sözelimi “*Alıntılarla*” (s.570) şiiirinde, farklı şairlerden alıntılarla bir şiiir denemesinde bulunduğu görülür.

Turgut Uyar, şiiirde bilgece söz söylemeye, düşünceye karşıdır. “Şiiirdekiler II” adlı yazısında, Necip Fazıl şiiiri üzerinde söz söylerken bunu sezdirir. Şu ana kadar şiiirinden çıkarılan düşünce ve teorilere bu açıdan bakıldığı zaman, fikirlerin öyle tepeden iner gibi sunulmadığı görülür. Çoğu zaman şiiirindeki genel tavrından, söz konusu çıkarımlar yapılabilir. Yani Uyar; düşüncesini, varsa tezini mümkün olduğu derecede söylemeye değil, göstermeye; kavratmaya değil, sezdirmeye çalışır. Buna karşın, aksi davranışları da yok değildir. Mesela “*Toplandılar*” kitabında yer yer bilgece söz söyleme, bazı kavramlara orijinal tanımlamalar getirme davranışına girişir: “*oysa gece tam yarısıdır bir günün/ ve daha güçlüdür gündüzden*” (“*Acının Tarihi*”, s.423), “*mutsuzluğun harcını pekiştiren/ çaresizliğin gözyaşına/ ... / taşınmaz hiçbir şeyimi tutma/ aldığıın soluk verdiğiın kadar olsun*” (“*Şaşıyorum Gözyaşına*”, s.459–460). Aynı kitapta “*Ölüm Yıkanması*” (s.456) şiiirinde, “*incir köklerinin kayayla mücadelesine*” metafiziksel bir pencereden bakar. Nitekim sekizinci kitabına verdiği “*Kayayı Delen İncir*” ismi, buradaki mistik arka plandan gelir. Ayrıca şiiirinden çıkarılan şu söylemlere de derin anlamlar yüklenmiş gibidir: “*Umman öyle ister, kavga öyle ister/ Biz varız diye her şey bir şey ister*” (“*Ağıtlar Toplamı*”, s.311), “*şu. hiç kimse durmazsa her şey yürür, bu aşk demektir/ her şey kullanılmazsa dirim bir ihanettir ölüme*” (“*baharı bekleyen’e*”, s.364), “*ben bir gün giderim ki neyim kalır/ eksik bıraktığıın her şeyim kalır*” (“*i.b.s.*”, s.348). Oben Güney, buradaki gibi, Uyar şiiirinde sık görülen kural kesinliğinde, genellemeli dizelerin, onu felsefenin alanına taşıdığıını söyler. “*Sayın UYAR’ın şiiirlerinde çok sık görülen bir özellikte (...) kural kesinliğinde*

*yazdığı genellemeli dizelerdir. Bu dizeler ister-istemez ozanı, felsefeye götürür. Felsefe, çağdaş ozanın gereksinme duyduğu gereçlerdendir.*(Güney 1965: 12).

Şairin din ve felsefe konusundaki yorumlarından/tutumundan şu sonuçları çıkarmak mümkündür. O, kutsal metinlere büyük bir merak duymuş, din ile ilgili değinmelerle, şiirine yeni çağrışım imkânları açmak istemiş ve bunu başarmış bir şairdir.

Şiirinde yansıttığı ya da benzerlik gösterdiği felsefi kuramların başında varoluşçuluk(egzistansiyalizm) gelir. İnsanın var oluşu(dünyaya atılmışlık), dünyanın hali(kaos), mutsuzluk, umut-umutsuzluk vs. yorumları varoluşçulukla aynıdır. Öte yandan yaşamı kaos olarak görmesi, moderniteye cephe alması ve şiirde metinlerarası ilişkiden fazlaca istifade etmesi, şiirini postmodernist çizgiye de yaklaştırmıştır.

Dil ve üslûp alanındaki birçok uygulaması(otomatizm, imge, deformasyon vs.) ise, gerçeküstücülük(sürrealizm) le örtüşür.

### **13. Zaman ve Mekân Algılaması**

#### **13. 1. Mekân Algılaması**

Uyar'ın ilk şiirlerinde ön plana çıkan fiziksel mekân, taşradır. Bu şiirlerde “köy, kasaba, ova, dağ, göl vs.” isimleri, büyük bir yoğunluk teşkil eder. “*D.E.G.A.*” kitabıyla yüzünü şehre dönünce, daha çok şehir adları göze çarpmaya başlar. Şiirlerinden çıkarılan yer adları listesi, bu konuda açıklayıcı bir rol üstlenebilir:

| Kitap Adı     | Yer Adı  |
|---------------|--|
| Arz-ı Hal     | Haliç, Sapanca, Haydarpaşa, Sultan Selim, İstanbul, Florya, Adalar, Raman, Sübhan, Nemrut, Cin dağları, Gergisüban köyü  |
| Türkiyem      | Kars, Edirne, Zonguldak, Akdeniz, Koçhisar, Sille, Sürmene, Adana, Kırkpınar, Erzurum, Ardahan, Konya, Palandöken, Eskişehir, İşkodra, Yemen, Selanik, Geyve Boğazı, Sivas, Tuzgölü, Arsiyan dağları, Banarhev köyü, Ankara, Sakaltutan, Dağdeviren, Pasinler, Kantar Köprü, Zile, Toy, Aladağ, Madenli, Yolüstü, Söğütlü kazık, Van, Muş, Demir kazık, Dübbü Ekber, Siirt, Beyobat, Kayseri, Kadırga, Gülhane parkı, Merkez Efendi, Terme, Terme köprüsü, Saplı'nın hanı, Kandilli, Yenikapı, Manastır Meyhanesi, Kapalı çarşı, Mahmut paşa, Feriköy, Eyüp, |
| D.E.G.A.      | Meksika, Çin, Hint, İtalya, Norveç, Meymenet Sokağı, Akçaburgaz, Flaman, Şam, Arabistan, Horasan, Küçük Deniz Sokağı, Bursa, Malta, Ceneviz, İznik   |
| Her Pazartesi | Harlech Castle, İskenderiye, Japon denizi, Yeşil Ördek meyhanesi, Almanya, Venezuela, Iutgölü, rumeli, Marsilya, Oran, Cezayir, Paris, Lyon, Büyük Britanya, Fatih, Celalî dağları, Cerbe, Amasya, Çukurova, Kurtuba, İspanya, Erenköy, Iğdır, Orta Anadolu, Malatya, Kahta kasabası, Söğüt, Antep, Ege adaları  |
| Divan         | Muş-Tatvan yolu, Kürdistan, Arabistan, Kütahya, uzakdoğu, İllirya, Pers, Avrupa, baharat yolu, Bizans, Mezopotamya, Roma, Şattülarap, Orta-doğu, Bakırçay, Marmara, Haliç, tahmis çarşısı, İngiltere, Hindistan, Kilikya, Hint denizi, sâdâbâd, Muş, isviçre, lozan, yeniköy, yıldız, dömeke, Mısır  |
| Toplandılar   | izmir, erzincan, roma, asya, amerika, mekong köyleri, hong kong, iskenderiye, uzak asya, lût, girit, nevşehir, urfa, alpler, niğde, aksaray, salıpaazarı, kocamustapaşa, galata, beyrut, paris, topkapı, vietnam, mecidyeköyü, zürih, münşen, kölün, şutgard, rize, Şili   |
| K.D.İ.        | Taksim, Samatya, Üsküdar, Kınlar köyü, kuzey buzdenizi, Afrika, Alanya, Serez, Berlin, ağırı, divriği, Kars, Ordu, Perşembe, Hollanda,   |
| Dün Yok Mu    | Kırşehir, Kapadokya, Meksika, Kıbrıs, Mersin, Mardin, İskenderun, Beyoğlu, Şişli, Taşlıtarla, Atina, Azapkapı, nızip, Yeşil Bursa, Afyonkarahisar,   |

**Tablo: 1- Şiirlerinde Geçen Yer Adları**

“D.E.G.A.” kitabıyla başlayan yeni dönemde, ulusal sınırlar dışına çıkar. Artık dünyanın birçok yerinden ülke ve şehir adları şiire girmeye başlar. Bazen tarihin derinliklerine yolculuklar yaparak, kendisine zaman sınırlaması da getirmez: “İllirya, Pers, Bizans, Roma vs.” Bu dönemde, gönderme yapılan yerli yabancı yer adlarının anlatımla daha bütünleştiği söylenebilir. İlk şiirlerinde milli hassasiyeti dile getirmenin ötesinde derinliği olmayan yer adları listesi, ikinci dönemde çağrışım değerleriyle, şiire zenginlik katan bir işlev kazanır. Sözelimi İstanbul’dan bahsederken Bizans’ı ve

Cenevizlileri; “Divan” kitabında bir Osmanlı panoraması resmederken, Baharat Yolu’nu ve Sâdâbâd’ı anımsamadan geçmez.

Birçok şiirde yerli ve yabancı yer adları, kıyas yapmak için yan yanadır. “Güneşi Bol Ülke” şiirinde, yerli ve yabancıyı yan yana getiren ortak fikir başkaldırısıdır:

*“başkaldırması alexandrinlerin*

*Denizler kıyısında, Marsilyanın kıyısında*

....

*Yarımadalara götüren sancak. Oran’la Cezayir arasında*

*Paris’le Lyon arasında*

*Sivas’la İstanbul arasında”* (“Güneşi Bol Ülke”, s.283)

Buradaki gibi, sıklıkla birbirine uzak düşen iki mekânın birlikte zikredildiği görülür. Bu, bazen ülkenin en doğusu ile en batısı, bazen tarihtekiyle güncel, bazen de yerliyle yabancıyı yan yana getirilmesi şeklindedir: “münihle nizip arasında” (“Baharda”, s.632). Bunun, divan şiiri esinlenmesi olan “Divan” kitabında da devam etmesi, daha çok dikkat çeker: “bahar hep bir anı sanılır nerde olsa gerçektir aslında/ İstanbul mesirelerinde ve Muş’ta aynıdır tadı” (“sâdâbâd’a kaside”, s.383). Burada, İstanbul ve Muş gibi iki mekânın yan yana getirilmesi, “Bir Divan şiirinde rastlanmayacak bir coğrafya beraberliği”(Hızlan 1997: 86) dir. Uyar’ın şiiri yaşam ve insanın izinde görmesinin, ona şiirde geniş bir coğrafyadan istifade etme imkânı sağladığı söylenebilir(Doğan 1997: 96). Hal böyleyken dikkat çekici/şaşırtıcı beraberlikleri, şairin dünyaya/insana bütüncül bakış açısının bir sonucu olarak görmek mümkündür.

İlk dönem ürünlerinde mekân, daha çok milli bir hassasiyetle\* gezip görme davranışının sonucu olarak, betimlemeler şeklinde şiire aksettirilir. İdealize edilerek anlatılan doğal güzellikler, çoğu zaman hayranlık uyandırır:

*“Şimdi Palandöken’de çoban Ahmet’in*

*Tabanlarının üç metre altında,*

*Sessiz bir bahar başlamaktadır.*

---

\* Bu hassasiyetini “vatanseverlik” şeklinde tanımlayabiliriz.

*Yol bulmuş da, kar suları toprağa  
İnce bir sevda gibi işlemektedir.  
Böcekler tohumlar kıvır kıvır  
Akdeniz'de, meyve bahçelerinde  
Çocuklar erikleri taşlamaktadır.”* (“B.B.D.”, S.37)

Bu dönem ürünlerinde yerler, çoğu zaman bölgeye özgü yanları, özellikleriyle hatırlanır:

*“Lületaşından gerdanlığa gücüm yetmemiş,  
Sana Sapanca'dan bir sepet elma almışım”*  
 (“B.G.S.S.”, s.17)

*Çift kulaklı Sürmene bıçağı belimde  
Varmışım çiğ köfte yemeye Adana'ya  
...  
Durmuşum da yorgunluk çıkarmışım,/ (...)/  
Dört bardak kırlama çayla Erzurum'da”* (“Türkiyem”, s. 35)

Kır yaşantısının içerisinde köy ve kasabalar, hemen hemen tabii dokuyla aynı özellikleri taşır. Fakat bunlar, her zaman bozulmamışlığıyla yâd edilen mekânlar değildir. Coğrafyaya sinmiş olan “yoksulluk” da dikkat çekici bir mekân vasfıdır. “G.A.D.” (s.24) şiirinde, Anadolu coğrafyasında hüküm süren şey fakirliktir. Dağlar bu zor koşullarda, ekonomik getiri sağladıkları için övgüye layık görülür: “İyi kalpli, anlayışlı gösterişsiz,/ Fakir köylerimi beslersiniz”. Şiirde beş defa geçen “Anadolu” kelimesi, dört defa “garip”, bir defa “fakir” sıfatıyla nitelenir. “Bir Anadolu Vardır” şiirinde yine fakirlik ön plandadır. Koşulları olumsuzlayan ise, zor iklim şartlarıdır:

*“Gelgelelim yağmursuz yazlar gelince,  
Bir dert herkesi dilsiz eder/ (...)/  
Kış da kötü bastı mıydı üstüne  
Açlıktan sığırlar bile ölür”* (“Bir Anadolu Vardır”, s.30)

Taşra, şehirde doğup büyümüş biri olarak şaire, bazen yabancılik ve gurbet duygusunu bazen de şehir imkânlarından mahrum olmanın olumsuzluğu ve mutsuzluğunu yükler:

*“Ağlamak istersin, ağlayamazsın  
Gülmek, gülemezsin.  
Kasaba küçük, bir karanlık gün sonbaharda  
Kararmış gönlünü eyliyemezsin  
Ne kağıt, ne kalem, ne kitap”* (“K.K.S.”, s.78)

Şehir imkânlarından mahrumiyet, kasabaya sevimsiz bir görüntü verir. Bu yabancılık ve yokluk hissi, ona geçmişin kent maceralarını anımsatır. “B.G.S.S.” şiirinde, özlemle eski mutlu günlerin dekorunu hatırlar:

*“Ver elini Haydarpaşa demişiz  
Vapur rıhtımdadır pırıl pırıl,  
Hava hafiften soğuk  
Deniz katran ve balık kokulu”* (“B.G.S.S.” (s.18)

“Doğayı seyretmek ve şehri özlemek” şeklindeki iki mekân yorumu, şairin tekrar şehre gelmesi ve şiir anlayışının değişmesiyle farklı bir boyut kazanır. Bu dönem ürünlerinin yar aldığı “D.E.G.A.” kitabıyla, modernizme ve kente cephe alırken, bu defa tabiata dönüşü kendi özlemi olarak büyütür. Kent, yaşam imkânlarını yozlaştığı bir yer olarak tasvir edilir. Bu davranışını, “*insan ilişkilerinin karmaşıklaştığı, doğallığını yitirdiği bir ortamda insan kalmanın zorluğunu vermek kaygısı[na]*”(Doğan 1997: 96) da bağlayabiliriz. “*Büyük Ev Ablukada*” (s.186) şiirinde, insanın büyük bir aldatılmaya maruz kaldığının vurgusunu yapar: “*Bizi tutkulara çağırdı otobüse sosise buzdolabına/ Telefona sinemalara radyolara bir sürü kancık sevdalara*”.

“D.E.G.A.” kitabıyla başlayan yeni döneminde tabiat, doğallığı ve güzelliğiyle; kent, yapaylık ve mutsuzluk üreten yanıyla, şiirin dokusunda varlığını paralel olarak devam ettirir. Bu iki mekâna özgü malzemenin şiire birlikte serpiştirilmesiyle oluşan görüntüye ilişkin “Tabiat ve Kent Örgüsü” konusunda yapılan veri çalışması, aydınlatıcı rol oynar. “*Acının Coğrafyası*” şiirinde, “dağlar” ve “saat kulesi”, bu iki mekânın temsilcileri olarak birlikte yer etmişlerdir. Şair iki mekân ögesini kıyaslar ve bir sonuca varır:

*“ve her köşe bir tuzaktır  
birer darağacıdır her meydan saati  
öğle vaktini kesinlikle gösteren  
oysa hep güçlü dağları görmenin zamanıdır”* (“Acının Coğrafyası”, s.425)

“Acının coğrafyası” gibi de düşünülen kent yaşamın bir parçası “saat kulesi” ve tabiatın bir parçası olan “dağlar” ın şekil ve işlev bakımından tesadüfi olmayan bir benzerlikleri söz konusudur. İkisi de yükseklikleri nedeniyle buldukları ortamda ilk göze çarpan yapılarıdır. Bu özellikleri nedeniyle de, günlük hayatta, gerek kent içinde gerek doğada yön tayininde kolaylık sağlarlar. Sözelimi yeryüzü hep düzlüklerden, kent de hep aynı yükseklikteki binalardan oluşmuş olsaydı, insanın kendi konumunu/yönünü belirlemesi oldukça güç olurdu.

Uyar, bazı şiirlerin anlatım sürecinde, açık ve kapalı dekorların psikolojik tesirlerini göz önünde bulundurur. Kapalı dekor, bazen “şehvet anında” yoğunlaşmayı sağlayıcı bir ayrıntı olarak düşünülür. “Üçyüzbin” şiirinde, “odalar” ın cinsellikte arzuyu arttırıcı yanıyla tasviri ve cinsellikle birlikte sonsuzluğu hazırlaması, bu doğrultudadır:

*“Soyunur dökünür odalarda konuşuruz/ (...)/  
Odalara kapanmak odalarda konuşmak odalarda ölmek  
Canımız çekerse de sevişiriz kalk gidelim”* (“Üçyüzbin”, s.127)

Yoğunlaşma ve konsantrasyonda odaların işlevine yönelik bir ipucu da “Göge Bakma Durağı” (s.133) şiirinde görülür: “*Seni aldım bu sunturlu yere getirdim/ Sayısız penceren vardı bir bir kapattım/ Bana dönesin diye bir bir kapattım*”. Şehveti tetikleyen kapalı dekor unsurunun izlerine, Yekta’nın Gülbeyaz’la olan gönül ilişkisinin anlatıldığı “A.Y.M.K.A.S.M.” (s.134) şiirinde de rastlamak mümkündür. “*Bekar Yekta bu mahrem hayattan çok hoşlanır, bilhassa kendisinde cinsi arzular tahrik eden kapalı dekoru sever*” (Kaplan 2001: 275). “Kapalı mekanın” psikolojik süreç üzerindeki belirgin bir tesiri, “K.K.S.” (s.78) şiirinde görülür: “*Kasaba küçük, bir karanlık gün sonbaharda/ Kararmış gönlünü eyliyemezsin*”. Göğün kapalı olması, şairin moralini ve yaşama

odaklanmasını olumsuz etkiler. Aynı şiirde dış dünyaya bakış tarzı da bu kapalı dekorun olumsuz tesiri altında şekillenir: “*Gün kapanık, insanlar, atlar, arabalar*”.

Açık mekân, sevimsiz kent dekorunun ruhu daraltan ve bunaltan fonksiyonuyla şairi öteki uca, açıklığa/genişliğe sürüklemesiyle devreye girer. Bu yönlendirme “açık mekân tutkusu” na dönüşür. “*T.Ç.H.*” şiirinde Yekta’nın kent yerleşimini şikâyet etmesi ve Akçaburgaz’la kıyaslayıp Akçaburgaz’ın üstünlüğünü ortaya koyması bu nedenledir:

*“Kalktım bu büyük kente geldim  
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/ (...)/  
Bir oraya bir buraya bir ormana”* (“*T.Ç.H.*”, s.167)

Şehrin sevimsizliğinin bir sebebi de, burada olduğu gibi yaşamı abluka etmesidir. Şair, büyük binalar arasında yeşil ve maviyi, gök ve denizi göremez. Karşısında, bakınca sonsuzluk hissine kapıldığı gök, deniz ve yeşil olmadığı için, ruhunda biriken sıkıntıları ve meşgalelerini dağıtamaz. Şehrin ablukası içinde, bütün endişeleri beton bloklara çarpıp tekrar üstüne çullanır gibidir. Bu nedenle “açık mekân” özlemini büyütür. Bu tesir altında imrendiği, açık ve mutlu bir dünya olarak tasavvur ettiği unsurlardan biri “gökyüzü” dür:

*“Bir beyaz iki beyaz elli iki beyaz  
Bir iyi bir güzeldi gökyüzünde  
Gökyüzünde tralalla  
Duramaz oldum durduğum yerde”* (“*Ö.B.O.*”, s.117)

Burada gökyüzü, bir neşe tablosu içerisinde heyecanı arttırıcı bir unsur olarak belirtilir. Açık mekân övgüsü en bariz şekilde “*bir oda güneşi’ne*”(s.336) şiirinde yapılır: “*ey büyük mavi. ey gök müsün nesin/ ey açıklık seninle kim yaraşır*”.

“*Ölü Yıkayıcılar*” (s.257) şiirinde, hem açık hem de kapalı mekânın işlevsel kullanımı söz konusudur. Şiirin başında, ölü gömülmeden önce mekânın genişliği ya da açıklığı belirgindir: “*Perdeleri kaldırdık. Ölüm/ (...) / Camları açtık, öyle kaldı artık*”. Ölünün gömülmesinden sonra mekânın daraldığı görülür: “*Perdeleri kapadık. Öyle kaldı artık.*” Kapalı mekândan açık mekâna doğru amaçlı bir geçiş de yolculuk sırasında olur. “*Trende-kapalı bir uzamda- yaşanan(gözlenen, duyulan, düşlenen) şeyler, sık sık suya ve denize taşınarak uzam değiştirilir*” (Özmen 1999: 47).

İlk dönem şiirlerinde taşraya özgü, “*D.E.G.A.*” kitabıyla başlayan yeni dönemde ise, kente özgü fiziksel mekânlar şiirinde yoğunluk teşkil etmiştir. Bu dönemden sonra kent, abluka ederek şairde bir kapalı yer sendromu yaratmıştır. Tabiat ise, açık mekân olarak şairi sürekli kendisine çekmiştir. Öte yandan mekânın bazı işlevsel kullanımına tesadüf edilir. Mesela “*odalar*” cinsellikte yoğunlaşmayı arttırıcı bir ayrıntı olarak düşünülür. Yine ölüm olayını daha etkileyici anlatmak için açık ve kapalı mekânların sembolik kullanımına başvurmuş ve bunu başarmıştır.

### 13. 2. Zaman Algılaması

Turgut Uyar’ın şiiri, kendi dönemi ve toplumu içerisinden çıkar. “*Hâl(şimdiki zaman)*” in durumundan hoşnut olmasa da şiiri günceli yakalama çabası içerisindedir. Bunun en açık göstergesi şiirini kent protestosuna tahsis etmesi\* ve bazen toplumsal gelişmelere(ihtilal, terör vs.) göre düzenlemesidir. Yeri gelir şimdiki zamanın hoşnutsuzluğundan farklı boyutların sığınağına\* kaçar; fakat bu şiirinde tali kalır.

\* Uyar, modernizm ve kent kültürünün insanı mutsuzlaştırmasını yeni ve güncel bir sorun olarak görür.

\* Bundan “*Sığınma*” konusunda bahsettiğimiz, zaman ve mekan sınırlamasının olmadığı “*ütopik*” alemleri kast ediyoruz. Bu konuda, bu sığınma davranışlarını, geleceğe doğru bir yöneliş olarak ele alacağız

“G.K.O.E.” (s.130) şiirinde sembolik bir kavramla(“güneş” imgesi) iki farklı zaman ve mekan algısına işaret edilir. Biri şimdiki zaman, diğeri geçmiş zamandır. Şimdiki zaman istenmeyendir: “O benim bildiğim sevdiğim güneş diye bellediğim güneş/ değildi odanın içindeki”. Birlikte var olunan gerçekliğin üzerine sinmiş yozlaşma, bu gerçeklik ve içinde bulunduğu zamanla samimiyeti bitirir. Geçmiş zaman, bu niteliksiz ilişki karşısında daha cazip görünür ve hasretle mazi hatırlanır:

*“Eski zaman adamlarını eski zaman kadınlarını eski zamanları  
düşünürüm*

*Ağır kumaşlardan sultanî elbiseler içinde kimbilir nasıl bu  
soğuk güneşler gibi soğuk sevişirlerdi”*

(“G.K.O.E.”, s.130)

“Kar Altında, Evde”(s.403) şiirinde, geçmiş zamana dönüşün önerildiği üç dizenin, şiirde üç defa tekrarı da bu doğrultuda bir kararlılığa işaret eder: “*toplanıp bir denizin/ en güzel geçmişine/ dünyayı ısıtalım*”. Bazı şiirlerinde tarihle ilgili anımsamaları, geçmiş zamanlara yönelik göndermeleri de bu yönüne bağlanabilir.

Şimdiki zamandan memnuniyetsizlik, geçmiş zamanın yanı sıra bir değişim hayalini, dolayısıyla gelecek zamanı da cazip kılar. Şiirinde ön plana çıkan “ütopik” alemler, hayal ürünleri de olsa gelecek için yapılmış tasarılar olarak değerlendirilebilir. Şair kendisi için bir cennet hazırlamak ister. Tasarladığı cennet örneklerinin dikkat çekici özelliği, zaman ve mekân üstü olmalarıdır. “K.B.K.” (s.206) şiirinde, şiir adının(“Kurtarmak Bütün Kaygıları”) ve şiirde hiç çekimli fiil kullanılmamasının sembolik değeri, bahsi edilen sonsuzluk vurgusu içindir. Zamansızlık hali nedeniyle bu şiire, “Ölü bir dünyanın ya da var olmayan bir dünyanın şiiri” (Turan 1985: 7)tanımlaması da getirilebilir. Bu yaklaşım, şairin kendine cennet kurma girişimi içinde olduğu tezini destekler. Çünkü “cennet”, insanın mevcut duyularıyla kavranamadığı için, var olmayan, ölü bir dünyadır. Ayrıca şiirde tabiatın övülmesi, tasarlanan âlemin, kutsal kitaplarda tasvir edilen tabiat güzellikleriyle dolu cennetler gibi düşünüldüğünü gösterir.

“Ölü Yıkayıcılar” (s.257) şiirinde zamanın işlevsel kullanımını dikkat çeker. Bu şiirde, “ölüm” ün yaşanılan anın algısını ağırlaştırması söz konusudur. Bu nedenle şiirde birçok şey tesadüf olmayacak sayıda “uzun” dur. Her şeyden önce şiir uzundur. Cenaze törenine katılmak için yola çıkan kişinin yolculuğu uzundur. Yolculuğunun bir kısmını vapur, bir kısmını trenle yapmaktadır. Bu vasıtalarından tren de ilk anda uzunluğa çağrışım yapar. Zaman, adeta lokomotiften çıkıp en sondaki vagona kadar büyük bir esneme yapmıştır(Özmen 1999: 45). Öte yandan şiirde her şeyin uzunluğunu bağırان üç dize, tam on defa tekrar edilir: *“İyi ki geldiniz, burada bulundunuz/ Her şey öyle uzun, biz soğukuz ve/ Öyle solgunuz”*. Bunun dışında “uzun” kelimesinin birçok dizede daha tekrar edildiği görülür: *“Uzungar’lar, uzunavlular, uzunsessiz”, “Uzun sessiz ölüyü yıkadılar”, “Deniz uzar, bir sıcaklık sunarım kendime”, “Bütün uzun boylu adamların öldüğü bir akşam”, “Tren durmadan uzuyor, geç kalıyoruz”*.

Şair hiçbir zaman hâl’den memnun olmamıştır. Buna rağmen şiirde dönemi, dolayısıyla da yaşanılan zaman dilimiyle irtibatını koparmak istememiştir. Fakat yer yer bunalımın travmasıyla, geçmişe; bazen de ütöpic alemler tasarlayarak geleceğe sığınır. Ayrıca mekân gibi, zamana da şiirin anlatım yoğunluğunu arttırmak için işlevsel olarak başarılı bir şekilde başvurduğu söylenebilir.

## 14. Kişi Kadrosu, Sorun ve Serüvenleri

### 14. 1. Kişi Kadrosu ve Sorunları

Uyar şiirinin geniş bir insan kadrosu vardır. İsim sıralama merakının yanı sıra, özellikle ilk üç kitabı *“Arz-ı Hal”*, *“Türkiyem”* ve *“D.E.G.A.”* kitaplarında yoğun öyküsellik, kişi isimlerinin yoğunluğunun artmasında etkili olur. İlk iki kitabında kişiler daha çok taşradan seçilirken, *“D.E.G.A.”* kitabıyla birlikte yoğunluk şehre kayar. Şiirlerinden çıkarılan kişi adları listesi, bu konuya açıklık getirir niteliktedir:

| Kitap Adı     | Kişi Adı  |
|---------------|---|
| Arz- 1 Hal    | Bektaş, Yasin Efendi, Hüsnü Efendi, Narhanımcık, Mihrali, Ali, Memiş, Satılmış  |
| Türkiyem      | Dadaloğlu, çoban Ahmet, Ali Efendi, Gölebertli Mustafa, Hasan Ağa, Bekir Efendi, Benli Döne, Aşık İkrâmî, Mahmut, Elif, Köroğlu, Şahsenem, Emrah, Karacoğlan, Robenson, Hamdi bey, Yeter, Gülperi, Sefer, Hacer Hanım, Nemika, İffet Hanım, Rıfat Bey, Mustafa Kemal Paşa, Dürdane, Fatma hanım, Hürmüz hanım, İkbâl, Virginie, Zehra, Lokman   |
| D.E.G.A.      | Yezdan, Necla, Hurşit Bey, Zekeriya Bey, Süheyla Doğrusöz, Ali Özaçar, Temiziş Kolacısı Süleyman, Tel Cambazı, Akçaburgazlı Yekta, Gülbeyaz, Sinan, Nasıra'lı İsa, Hümeýra, Azra, Mihriban, Halim, Alişan, Zübeyr, Sadık, Arşidük Franz, Faliha, Rüksan, Necla, Şermin, Adile, Erhan, Yayabölüklü Emin, Suzan Hanım, Mehlika Hanım, Davut, Degas, Meryem Oğlu İsa, Van Gogh, Carmen         |
| Her Pazartesi | Shakespeare, Mondrian, Matisse, Miro, Tayyar Bey, Ceylan, Lady Montague, Aguinolu Thomas, Hacı Bektaş, Mustafa Kemal, Federico Garcia Lorca, Romeo, Kerem, cemel, edip, naci, tomris, Malatyalı Abdo  |
| Divan         | Mustafa, cahil beşir, hasan, Hüseyin, rüstem paşa, şair nedim, deli rüştü paşa, hamit, bahriye nazırı Tevfik paşa, hafız burhan, tomris uyar, canterbury piskoposu  |
| Toplandılar   | Abdullah çocuk, hatice çocuk, spartaküs, yunus kazım, acımasız nemrut, hayri bey, salıpazarlı kerim, zeynelabidin, Müşerref, leyla, cemile, tayfun, nihat, Yusuf, Sinan, Kemal bey, Battal, Mehmet, feride, meyla cabirî, Marie, faysaloğlu, harun, hüsam, Süleyman, Dursun Ali, Seyfettin, Muzaffer, Mümtaz, Behice, Arif, Seçkin, Mevlüt, Yusuf, Murat, Sadun, Behiç, Mahir, enver, ethem |
| K.D.İ.        | Hayri çocuk, Edip, Mefharet, Ali, feyyaz, hüsnü, yakup, tekin, lale, mustafa, kayhan, tayfun, salim, eczacı kerim, ahmet, suphi, ekrem, overlokçu ibrahim, taci, hilmi, deniz, İsfahanlı Mustafa, marjinal hasan, binali, cengiz, ömer, lütfü, nuran, polat, sezer, John Gordon Davies, Metin Eloğlu, Lucretius, Zeynep, abdurrahman,   |
| Dün Yok Mu    | Mehmet, Feyyaz, Oktay, Ahmet, hacır'anım, Jale, Erdal, Hüseyin, memedali, komser muavini Rahmi  |

**Tablo: 2- Şiirlerinde Geçen Kişi Adları**

“Yalağuz” (s.19) şiirinde serüveni anlatılan, Bektaş isminde bir çobandır. Bektaş, yalnızlıktan şikâyetçidir. “Yasin Efendi” (s.20) şiirinde Yasin Efendi, dingin ruh haline sahip bir şehir insanıdır. İsyân duygusu yoktur, teslimiyetçidir. “Mersiye” (s.22) şiirinde Hüsnü Efendi, Garip şiirinin bulduğuyla yetinen “küçük adamı”dır. “Memur Karısı” (s.23) şiirinde karısı elde ettikleriyle yetinen, sabırlı ve özveriliyken şair, ona daha

iyisini yaşatmadığı için kendine kızan bir koca rolündedir. “*Bir Anadolu Vardır*” şiirinde Mihrali, doğayla mücadelenin sıkıntısı/zorlukları içindedir:

“*Bir Mihrali marangoz vardır*

...

*Bütün ömründe aşağı yukarı*

*Sacta pişmiş mayasız yufka ekmeği yer*

*Arpa yetiştirir sel alır gider*

*Bir yar sever, onu da el alır gider.”* (“*Bir Anadolu Vardır*”, s.30–31)

Zor tabiat koşulları Anadolu insanını fakir düşürmesine rağmen, onlara sağlam bir irade yapısı da kazandırır.

“*H.H.H.*” (s.74) şiirinde Nemika, bir çocukluk aşkı olarak hatırlanır. “*Yalnız Dürdanecik*” (s.88) şiirinde Dürdane, kocası tarafından sevgi ve cinsellik yönünden ihmal edilmiş bir kadındır: “*Pencerelerde sardunyalara gibi yalnız/ kocası kahvede o evde/ Alışmışlardı*”.

“*D.E.G.A.*” kitabında Akçaburgazlı Yekta’nın serüvenleri etrafında bir çok şiir kaleme alınır: “*A.Y.M.K.A.S.M.*” (s.134), “*İ.D.K.A.Y.Ş.A.Y.S.M.*” (s.141), “*B.K.M.İ.İ.*” (s.143), “*T.Ç.H.*” (s.153). Bu serüvenlerde ön plana çıkan Yekta karakteri, Akçaburgaz kasabasında büyüyen; şehre geldiği zaman, taşrada büyümüş biri olarak kentin beton örgüsüne alışamayan; tabiatı özleyen; aynı zamanda düşünce ve eylem olarak toplumsal değerler ve yasalarla çatışan; aşk ve cinsellik yönünden insana bir kısıtlama getirilmemesi gerektiğini savunan bir kişidir. Arkadaşı Sinan’ın karısı Gülbeyaz’la gönül ilişkisi vardır ve ilişkileri açığa çıkınca da mahkemede yargılanır. “*B.K.M.İ.İ.*” (s.143) şiirinde bu defa, Yekta’nın toplumsal statüsü değişir ve kasabasına belediye başkanı olur.

“*T.Ç.H.*” (s.153) şiirinde, Yekta’nın serüveni etrafında Adile, Rüksan, Necla, Şermin, Faliha, Mehlika, Suzan, Erhan, Yayabözlüklü Emin kişileri ortaya çıkar. Adile, Rüksan ve Erhan zihniyet olarak Yekta’yla uyuşurken, diğerleri ahlakçı ve törecidir. Bunlardan Yayabözlüklü Emin, aldatılmanın trajedisini yaşar: “*Birden bir avuntu denizi*

/ kuşatıveriyordu bunalmış yüreğini. Kendisinin kıyıldığı/ geceler kıyıldığı yataklar gelince”. Emin, karısından ve aşığından intikam alma girişiminde bulunur.

#### 14. 2. Kişilerin Serüvenleri

İlk şiirlerinden “Yalağuz” (s.19), “Yasin Efendi” (s.20), “Mersiye” (s.22), “Şehitler” (s.27), “Bir Anadolu Vardır” (s.30) da hikâye unsurunun ucundan tutmaya, olanaklarını yakalamaya başlar. Bu şiirlerde, kişilerin kısa serüvenlerine değinir, ayrıntıya girmez. “O.K.Y.K.R.” (s.39) şiirinde, şair bir köydeki misafirlik hatırasını nakleder. Arsiyan dağlarında atı yorulup yağmur bastırınca, bir köye sığınır. O gece muhtarın evinde kalır ve gayet iyi ağırlanır. “K.K.D.” (s.53) şiirinde, Kantar Köprü diye bir yerin köprü olması dışında, değirmenleriyle köylüler için hayati bir önem taşıması anlatılır. “H.H.H.” şiirinde bir aşk olayıyla alakalı olarak, Hacer Hanım’ın kızı Nemika’dan bahsedilir. Hacer Hanım, bir hamam işletmecisidir. Nemika, onun kıvırcık saçlı, esmer, tombul kızıdır.

“Müstehcen Şiir” (s.80) de İffet Hanım ve Rıfat Bey adlı bir çiftin cinsel yaşamından bahsedilir. “Yalnız Dürdanecik” (s.88) şiirinde, Dürdane adlı genç bir kadının evlilik hayatı ve mutsuzluğu anlatılır. Kadın kocasından ilgi görmemekten ve yalnız bırakılmaktan muzdariptir.

“D.E.G.A.” kitabına gelindiğinde Akçaburgazlı Yekta’nın serüvenleri ön plana çıkar. “A.Y.M.K.A.S.M.” (s.134) Yekta, arkadaşı ve patronu Sinan’ın evine sık sık gidip gelmektedir. Zamanla Sinan’ın karısı Gülbeyaz’la yakınlaşır ve bu bir ilişkiye dönüşür. Artık, Yekta, Sinan’ın evde olmadığı zamanları kollamakta ve zamanının çoğunu onun evinde geçirmektedir. Bir süre sonra vicdan azabına kapılır ve durumu Sinan’a anlatmaya karar verir. Bunun üzerine Sinan, onu mahkemeye verir. İlişkisi herkes tarafından duyulur ve Yekta kınanmanın büyük sıkıntısını çeker.

“B.K.M.İ.İ.” (s.143) şiirinde başkişinin yine Yekta olduğu, başka bir serüven vardır. Yekta, karısı Hümeysra’nın kız kardeşi Azra’ya tutulur. Durumu Azra’ya

bildirince olumsuz karşılık alır, fakat onun peşini bırakmayı düşünmez. Azra'yı böyle bir ilişkinin suç olamayacağına inandırmaya çalışır ve sonunda bunu başarır. Azra kendisini Yekta'ya teslim etmesine rağmen, Yekta onu kabul etmez. Çünkü işin başında tek amacını Azra'yı inandırmak olarak belirlemiştir\*.

“*T.Ç.H.*” (s.153) şiiri de Yekta'nın serüveninden teşkildir. Yekta'nın bu defa Adile adında bir kadını vardır; fakat Adile, Erhan adında genç bir delikanlıyla onu aldatmaktadır. Yekta, bunun farkında olmasına rağmen, daha öncesinde yaptığı gibi, duruma bir suç ya da günah nazarıyla bakmaz. Karısı Adile'den ya da sevgilisinden bir intikam alma girişiminde bulunmaz. Buraya kadarki üç serüvenin de anlatıcısı Yekta'dır. Sadece sonuncusunda(“*T.Ç.H.*”) diyaloglarla okuyucunun olaylardan haberdar edildiği farklı bir bölüm yer alır.

“*D.E.G.A.*” kitabında yoğun bir serüven anlatımına girişen şair, bu kitaptan sonra hikâyenin şiirdeki tesirini oldukça azaltır. Bir vaka zincirinin takip edilebildiği şiirlere, bundan sonra nadiren rastlanır. “*Her Pazartesi*” kitabında geçen “*M.A.İ.B.K.*” (s.304) şiiri, nadir örneklerden biridir. Bu şiirde Malatya'nın Kahta kasabasından olan Abdo'nun hasta kızını doktora getirmesinden bahsedilir. Şair, yer yer Abdo'nun dağlı görünüşüne yorumlar da getirir. “*Toplandılar*” kitabında, “*Hayri Bey*” (s.439) şiirinde bir serüven anlatımına girişir; fakat ötekilerine nazaran olay zinciri siliktir. Hikâye, Osmanlıda kolağası olan babası Hayri Bey'in serüveni olmaya yakındır. Son olarak “*K.D.İ.*” kitabında “*Yaptı*” (s.533) şiirinde bir serüvenin izlerine rastlanır. Hayri adlı bir çocuğun, bir bina yapımında izlenimleri ve bunları çocuk aklıyla yorumlaması hikâyenin içeriğini oluşturur.

Uyar şiirinde hikâye alışkanlığı ve isim sıralama merakı, şiirinde kişi isimlerini çoğaltmıştır. Bunların bazıları, şiirlerde kendi serüvenleri ve sorunlarıyla yer eder. En önemlisi ise Yekta'dır.

---

\* Bize göre Yekta'nın Azra'ya el sürmemesinin asıl nedeni, Gülbeyaz'la olan önceki ilişkisinin ifşa olmasından dolayı yaşadığı sıkıntı ve bundan çıkardığı derstir.

### 15. Vatan/ Millet Sevgisi

Milli konular ve hassasiyetler, “*Arz-ı Hal*” ve “*Türkiyem*” kitaplarında görülür. “*Türkiyem*” kitap adı, daha baştan itibaren vatan sevgisine çağrışım yapar. Söz konusu kitap adının alındığı “*Türkiyem*” şiirinde şair, memleket övgüsüne girer ve kendi katındaki değerini hatırlatır:

*“Seni boydan boya sevmişim  
Ta Kars’a kadar Edirne’den  
Toprağını, taşını, dağlarını  
Fırsat buldukça övmüşüm”* (“*Türkiyem*”, s.35)

“*Şehitler*” (s.27) şiirinde vatani “*sevmeye degecek kadar güzel*” bir şey sayar. “*T.B.G.B.*” (s.42) şiirinde, aşk ve vatan sevgisini kıyaslanmaması gereken iki önemli unsur olarak görür: “*Vatanım tuz biber gibi kalbimde ama/ Bu sevda başka sevda*”. “*T.B.D.Ç.F.*” (s.46) şiirinde, önce yurt sevgisini dile getirir: “*Bu memleket bir dilim ekmek, boylu boyunca/ Yemekle doyulmaz*”. Sonra vatani adına daha iyisi için Tanrı’dan temennide bulunur:

*“Dilerim ki, Tanrıdan yurdumun  
Cümle çiçekleri açsın, kırmızı, mavi  
Yeşermedik yer kalmasın  
Kuru ağaç kalmasın  
Cennet misali”* (“*T.B.D.Ç.F.*”, s.46)

Şairin Atatürk sevgisi de vatan ve millet sevgisiyle birlikte düşünülebilir. Zira Atatürk’ün şahsı etrafında şiirde hissedilen, vatan ve millet sevgisinden başka bir şey değildir\*. “*Nutuk*” şiiriyle Atatürk konulu şiirlere başlar. Şiirde Anadolu’yu kişileştirerek, Atatürk’ün bağımsızlık mücadelesini onun ağzından nakleder. Anadolu, önce içinde bulunduğu vahim durumu resmeder:

---

\* Şair, bir yazısında, “Atatürk” konusunun şiirde layığıyla ele alınmadığından şikâyet eder. “*Atatürk’ü bir yurt kurtarmış, bir yeni yurt kurmuş, bir ulusa kendini yeniden tanıtır sevdirmiş, bir yüce insan olarak değil, yitirilmiş bir sevgili gibi, ardından çoğu zaman ciddiye alınamayacak ağıtlar yakarak seviyor, anıyoruz.*” (Uyar 1958: 12).

*“Ben neler çektim bilemezsin  
Denizlerim, kırlarım, dağlarımla  
Haritada birkaç kulaç memleket  
İnim, inim yollardan, sulardan  
Körpecik başaklarımla  
Pul pul düş içinde ağlarım”* (“Nutuk”, s.81)

Anadolu, Türk egemenliğinden çıkmış olmanın hüznü içindedir. Sonrasında bir kurtarıcının zuhur etmesi, durumu değiştirir:

*“Sonram bir paşa geldi “Kalk” dedi.  
Kalktım karşısında selâm durdum  
Dağlar taşlar selâma durdu  
Aldı beni arkasına götürdü”* (s.81)

Esaretten egemenliğe doğru yol alan Anadolu, bu defa sevinç havaları içindedir: *“Bozkırım bozkır gibi, düzüm düz gibi/ Şıkır şıkır gecelerde gündüz gibi”*. Anlatılmak istenen I. Dünya Savaşı’nda işgal edilen Anadolu topraklarının Atatürk’ün önderliğinde düşman işgalinden kurtarılmasıdır.

“G.M.K.P.” (s.82) şiirinde, Anadolu’nun tekrar bağımsızlığına vesile olmuş ve bu şekliyle vatani kendi nesline teslim etmiş Atatürk’e karşı duyduğu minnet duygusunu coşkulu bir şekilde dile getirir. Onsuz olmanın ve ona layık olamamanın acısını duyar: *“Derdini bilemedik/ Dermanın olamadık Gazi Paşa/ Sana hasretimiz canü yürekten”*. Atatürk’ün hatırasını bir vatan, mücadelesini ise bir destan olarak görür. *“Bir sen kaldın, bir vatan kaldı, bir koşu/ Bir macera kaldı dillere destan”*. Bağımsızlık uğruna giriştiği yolun başındaki ve sonundaki durumunu şu benzetmelerle verir ki vurgulamak istediği başarının büyüklüğüdür: *“Temmuzda bir serçe kalkar Sakaryadan/ Ağustosta kartal döner”*. Gerçekten de zayıf halk ayaklanmalarıyla, düzensiz birliklerle başlayan mücadele, katlanarak büyümüş ve düzenli birliklerle büyük başarıya (bağımsızlığa) ulaşılmıştır. Şair bu mücadele sonunda milletine bir ülke hediye etmek gibi büyük bir faydası dokunmuş bir komutanı yeterince tanıyıp ona doyamamanın ızdırabını yaşar: *“Ankaradan gelir geçer trenim/ Birgün olur elbet ben de binerim/ Varır toprağına*

*yüzüm sürerim*". 1927 doğumlu şairin, Atatürk'ün son dönemine çocukluk yılları denk geldiği için, muhtemelen görmüş olsa bile yeterince hatırlayamamıştır. "G.P.A." (s.84) şiirinde yaşamının onun yaşamıyla çakışmamasına hayıflanır: "*Çocuk idim bilemedim kadrini/ Şimdi ben ağlamayım da kimler ağlasın*"

Görüldüğü üzere şair, ilk şiirlerinde yer yer vatan millet sevgisini dile getirmiş ve bu doğrultuda Atatürk'e karşı büyük bir hayranlık duygusu beslemiştir.

## 16. Mevsimler

Uyar, Aralık 1976 tarihli bir günlük notunda, kendisinin böyle bir seçimi olmamasına rağmen insanın bir ayı, kendi mizacıyla örtüştürmesi ve o ayı tutması gerektiğini söyler. "*Hiçbir ayı hatırlamıyorum. Ne bir Ağustos, ne Ocak, Şubat, Eylülü. Oysa insan bir ayı hatırlamalı, hep aklında tutmalıdır, ömründe*"(Uyar 1985: 134). Böyle söylese de şiirinde üç ayın("haziran, temmuz, ağustos") çok sık olarak bahse konu edildiği görülür. Çünkü yaz, şairi, kendi ifadesiyle sürekli "*baygın dalgınlığına*" ("*Güverteden Biri*", s.419) çağırır. O da sıklıkla bu davetkâr güce kulak verir ve bu mevsimin günleri ve ayları arasında gezmekten haz alır\*. Ayrıca Uyar'ın "yaz tutkusunda", kesin olmamakla birlikte bir Yahya Kemal tesiri sezinlenir. "*Büyük Gurbetçi*" (s.301) şiirinde giriştiği Yahya Kemal övgüsü ve onu haziranla birlikte anımsaması bu ihtimali biraz kuvvetlendirir.

Şairin "*Yaz Yadırgaması*" (s.449) şiirinde sarf ettiği "*saniyorum bu gelen hüznü bir yaz olacak*" dizesi, onun yaz mevsimini genelde mutlu günlerin zamanı olarak yaşadığı ve gördüğünün ipucunu verir. Zaten şiir adı da bir anormalliğe dikkat çekecek şekilde "*Yaz Yadırgaması*" dır. "*H.G.K.*" (s.330) şiirinde, zaman olarak yine "haziran" seçilir: "*Bir Haziran uygulayacak/ Kimse bölemeyecek ve kalbimiz/ Hızla gelişecek*". "*Biraz Daha*" (s.334) da "*Ve bizim bir haziranımız/ Bir yıl kadar yetecektir dünyaya*" der. "*Sonsuz Girişim*" (s.523) şiirinde, bu defa "temmuz" övgüsü yapar:

---

\* Tuncer Uçarol, Uyar'da yaz tutkusunun gizemini, "öyle ki toparlar hayatın kalbini" dizesinde bulduğunu söyler(Uçarol 1992: 25).

“bütün görkemiyle/ temmuz geliyor”. Aynı şiirde “*hazirandan kalma çiçekler*” ifadesi de bir beğeni ifade eder.

Şair, “*K.D.İ.*” kitabında övgünün yoğunluğunu arttırır. Haziran, temmuz, ağustos ayları hakkında sık sık beğenisini dile getirir: “*en sevdiğim temmuzdu aylardan/ hazirana benzediği için biraz*” (“*Söylenir*”, s.528). “*Kan Yazmak*” (s.525) şiirinde bu defa “*yaz gökleri*” karşısındaki duygulanmasını/etkilenmesini anlatır: “*beyaz bulutludur derindir/ bir yerden bir yere gider durmadan/ yaz gökleri*”. Şair, “*yaz göklerini*”, “*yaşamaya yumuşak bir giriş*” olarak niteler. Maviliği ve beyaz bulutları içermesi, göğe şehvî bir görüntü kazandırır:

“*yaz gökleri*  
*güneyde daha çok mavi*  
*aslı daha da çok mavi*  
*ne kadar uzun ve görkemli*  
*ne kadar dişi*” (“*Kan Yazmak*”, s.526)

“*Bir Yazı Anlamak*” şiiri de bir yaz övgüsüne sahne olur:

“*bir yazı anlamak*  
 ...  
*en saygın işidir bir kişinin*  
*çünkü güneş ve kalın mavi*  
*insana hiçbir şey hatırlatmaz*  
*öyle ki toparlar hayatın kalbini*” (“*Bir Yazı Anlamak*”, s.550)

“*Parlak ve Kara*” (s.527) şiirinde ağustos över, onu dünyaya pek yakıştırır: “*oh dünya dünya/ biliyor musun/ ağustos çok yakışıyor sana*”

Uyar şiirinde, yaz dışında ön plana çıkan diğer mevsimler sonbahar ve kıştır. İkisi de yaz’ın aksine, bir olumsuzluk tablosunun hüküm sürdüğü zaman dilimleri olarak algılanır ve gösterilir\*. “Soğuk” ve “üşümek” sözcükleri de olumsuz bir anlam

---

\* Zübeyde Şenderin, tezinde “bahar ve kış” ın direnmeyi, yeni başlangıçları haber verdiğini, “güz” ün yalnızlık ve ölüme dair çağrışımlarla kullanıldığını söyler. Şenderin’in, “kışın direnme ve zaferin habercisi olduğu” şeklindeki yorumu, Uyar’ın “olumsuzluğun olumluyu hazırladığı” şeklindeki anlayışıyla örtüşür.

ilgisiyle bu mevsimlerle bağlantılı olarak kullanılır. “*Acıyor*” (s.546) şiirindeki kış ve sonbahar yorumu, tam da şairin bu mevsimler hakkındaki bakış açısını özetler: “*Sonbahar geldi hüznün/ Kış geldi kara hüznün*”

Uyar şiirinde bazı istisnalar dışında “yaz” ve bu mevsimin ihtiva ettiği başta haziran olmak üzere temmuz ve ağustos ayları, sürekli bir mutlu zaman dilimini temsil etmiştir. Sonbahar ve kış ise, daha çok olumsuzluk/ mutsuzluk zamanı olarak hatırlanmıştır.

### 3. BÖLÜM: ŞİİRLERİNİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

#### 1. Nazım Birimi ve Şekli

Turgut Uyar, ilk iki kitabında söyleyiş özelliği ve şekil olarak halk şiirine yakın durur ve şiirlerinde nazım birimi olarak dörtlük dışında 5’li, 6’lı, 7’li, 8’li bent düzenine sahip yapılar görülür. Üçüncü kitabı “*D.E.G.A.*” dan sonra farklı bir şiir arkına, İkinci Yeni’ye geçerken artık şekil endişesi gözetmemeye başlar ve nesir özelliklerinden yararlanarak düzyazıya yaklaşan uzun şiirler kaleme alır. Bazı şiirlerinin içinde geçen farklı şiir parçacıkları ve birkaç şiiri dışında, “*Divan*” kitabına kadar düzenli şekillere rastlanmaz.

“*Divan*” kitabı, adından anlaşılacağı üzere söyleyiş ve şekil olarak bir divan şiiri esinlemesidir. Şair, beyit birimini esas alır; fakat ortaya koyduğu yapıları sanki bilinçli bir şekilde gazel, kaside, mesnevi gibi referans aldığı şekillerin özgün yapılarından uzaklaştırmaya çalışır.

“*Divan*” kitabından sonra, serbest ortama geri döner. Yer yer beyit ve dörtlük biriminin esas alındığı şiirlere rastlanırsa da bu, şiirin geneli içinde kayda değer bir

yoğunluk teşkil etmez. “*Divan*” sonrası şiirlerinin tamamına yakını, serbest tarzda kaleme alır.

Özetle düzenli şekiller, ilk iki kitabı “*Arz-ı Hal*” ve “*Türkiyem*” ile altıncı kitabı “*Divan*” da; serbest şekiller ise geri kalan altı kitabında ön plana çıkar. Düzenli yapılarda “*Arz-ı Hal*” ve “*Türkiyem*” de 3’lü, 4’lü, 5’li, 6’lı, 7’li ve 8’li yapılar, “*Divan*” da ise beyit birimi esas alınır. Kitaplarındaki dize kümelenmeleri şu şekilde şematize edilebilir:

| Kitap Adı         | 2 Dizeli<br>Bentlerden<br>Oluşan<br>Şiir<br>Sayısı | 3<br>" | 4<br>" | 5<br>" | 6<br>" | 7<br>" | 8<br>" | 9<br>" | Düz<br>Yazı | Karışık<br>Bent<br>Düzeni | Blok | Sone |
|-------------------|--|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|-------------|---------------------------|------|------|
| Arz-ı Hal         |  | 1      | 2      | 1      | 1      |        |        |        |             | 6                         | 1    | 1    |
| Türkiyem          | 2  | 1      | 4      | 1      | 1      | 1      | 1      |        |             | 44                        | 1    |      |
| D.E.G.A.          |  |        |        |        |        |        |        |        | 10          | 21                        | 2    | 2    |
| Tütünler<br>Islak |  |        |        |        |        |        |        |        | 4           | 5                         |      |      |
| Her<br>Pazartesi  | 1  |        |        |        |        | 1      |        |        | 2           | 25                        |      |      |
| Divan             | 42   |        | 6      |        |        |        |        |        |             |                           |      |      |
| Toplandılar       | 1  |        |        |        |        |        |        |        |             | 48                        | 3    |      |
| K.D.İ.            | 1  |        |        |        |        |        |        |        |             | 43                        | 6    |      |
| Dün Yok<br>Mu     |  |        |        |        |        |        |        |        |             | 25                        | 1    |      |
| Son Şiirleri      |  |        | 1      |        |        |        |        |        |             | 9                         | 1    |      |
| Toplam=           | 47   | 2      | 13     | 2      | 2      | 2      | 1      |        | 16          | 226                       | 15   | 3    |

**Tablo: 3- Bentlerin Dize Dağılımı**

Karışık bent düzenine sahip yapılar büyük bir yoğunluk(%68) teşkil eder. Beyit birimiyle yazılan şiir sayısı da önemli bir yoğunluktadır(%14). Daha sonra düzyazı şiirler(%4), blok yapılar(%4) ve dörtlük biriminin esas alındığı şiirler(%3) gelir.

Uyar şiirinde nazım şekillerinin kitaplara göre dağılımını ise şu şekilde tablolaştırmak mümkündür:

| Kitap Adı      | Koşma     | Gazel     | Kaside   | Mesnevi | Rubai   | Müstezat | Yeni Nazım Şekli | Düzyazı Şiir | Serbest Nazım | Sone    |
|----------------|-----------|-----------|----------|---------|---------|----------|------------------|--------------|---------------|---------|
| Arz-ı Hal      |           |           |          |         |         |          | 4                |              | 8             | 1       |
| Türkiyem       | 1         | 2         |          |         |         |          | 9                |              | 42            |         |
| D.E.G.A.       |           |           |          |         |         |          | 1                | 10           | 22            | 2       |
| Tütünler Islak |           |           |          | 1       |         |          |                  | 4            | 6             |         |
| Her Pazartesi  |           |           |          | 1       |         |          | 3                | 2            | 23            |         |
| Divan          |           | 32        | 7        | 4       | 5       |          |                  |              |               |         |
| Toplandılar    |           | 1         |          |         |         | 4        | 2                |              | 45            |         |
| K.D.İ.         |           | 1         |          |         |         |          | 2                |              | 47            |         |
| Dün Yok Mu     |           |           |          |         |         | 1        |                  |              | 25            |         |
| Son Şiirleri   |           |           |          |         | 1       |          |                  |              | 10            |         |
| Toplam=        | 1<br>%0.3 | 36<br>%11 | 7<br>% 2 | 6<br>%2 | 6<br>%2 | 5<br>%2  | 21<br>%6         | 16<br>%4     | 228<br>%69    | 3<br>%1 |

**Tablo: 4- Nazım Şekilleri**

Tabloda sayıları verilen düzenli şekillerin aslında çok azı özgün şekliyle örtüşür. Hemen hemen tamamı deforme edilir. Deformasyon ile asıl şekli arasında ikinciyeye daha yakın duranların adlarına yer verilmiştir. Düzyazı şiir adıyla verilen yapılar da tam düzyazı hususiyetleri göstermemesine rağmen, nazım nesir ayırımında nesre daha yakın durdukları için düzyazı şiir başlığı adı altında değerlendirilmişlerdir. Yeni nazım şekilleri başlığı altında ise 3, 5, 6, 7, 8 dizeli yapıların istatistiği çıkarılmıştır. Bunlarla ilgili ayrıntılara ve şekillerdeki deformasyona, ilgili konu başlıklarıyla ayrıca değinilecektir.

### 1. 1. Halk Edebiyatı Nazım Şekilleri

Uyar'ın ilk iki kitabı “*Arz-ı Hal*” ve “*Türkiyem*” de, halk şiiri tesiri yoğundur. Bu tesir altında söyleyişler, bazen kuru bir taklitten öteye gitmez. Şekil planında ise halk

şiiyle tam bir uyumun olduğu şiir sayısı birdir. Fakat birçok şiirde şekil olarak halk şiirine yaklaştığı söylenebilir.

İlk iki şiiri “*Yad*” (s.15) ve “*Arz-ı Hal*” (s.16) de, bent düzenleri uyuşmasa da türkü nazım şekli görüntüsü vardır. Bent başındaki dizeler, nakarat olarak bent sonunda tekrar edilir. “*G.A.D.*” (s.24) şiirinde, iki dizenin nakarat şeklinde üç defa tekrarı söz konusudur. Zaten şiirin adı da ilk anda tabiatın insan gibi düşünüldüğü doğa türkülerini anımsatır. Nitekim şiirde dağlar kişileştirilerek verilir. İlk iki kitabında yer alan birçok şiirde, benzer şekilde övgü içerikli tabiat anlatımlarına rastlamak mümkündür.

“*Türkiyem*” şiirinde geçen bir dördlük, kafiye için yan yana getirilmiş, birbiriyle anlamsal ilgileri zayıf, kolay halk söyleyişlerini anımsatır:

*“Ardahan’a varmışım yollar uzamış  
Bel vermiş yol vermemiş dağlar  
-Yüce Tanrı dört yanını bezemiş  
Beni yakan bir Konyalı kızımış”* (“*Türkiyem*”, s.36)

Özellikle son iki dize söylendiği gibi, kontekste kırılmaya sebep olan dizelerdir.

Uyar, halk şiirinde görülen ağız hususiyetlerinden, lirik söyleyişe kadar birçok unsuru yansıtmak ister: “*Senin’çin hayra yordum*”(s.51), “*Tepsi gibi m’olur*”(s.49), “*Isıcacık gün içinde*”(s.49), “*Kantar Köprü dedikleri,/ Kekliğim aman/ İki direk üç tahta*”(s.51). Halk şiirinin tabiat esinlemeli sevgili hitapları/adlandırmalarını da örnek alır. Bazı sevgili adlandırmaları şöyledir: “*kekliğim, leylim, serçekuşu, telli turnam, elagözlüm, sürmelim*”.

Şair, “*Rüzgar*” şiirinde, halk şiirinde sık kullanılan cinaslı söyleyişi dener:

*“Yeter artık rüzgâr, yakamı bırak  
Ürpertiyorsun içimi  
Şöyle dinlenelim biraz, hiç olmazsa  
Bir sigara içimi”* (“*Rüzgar*”, s.57)

Halk şiirinde sıklıkla kullanılan, “misali” edatlı benzetme kalıplarına da başvurur: “*Yaz yağmuru misali yıllarca*”(s.60), “*Turnalar misali uçmalı*”(s.58)”.

Uyar, “*Gecelerde*” şiirini, koşma kafiye düzeniyle kaleme alır. İlk şiirleri arasında özgün şekliyle örtüşen tek düzenli halk şiiri şeklindedir. 11’li heceyle yazılan şiirde, ölüm-yaşam temaları bilindik halk şiiri imajlarıyla verir:

*“Ağlamak, sızlamak kaç para eder  
Bir şarkı söylenir, bir şarkı biter.  
Ömür dedikleri gitti gider.  
Bir avuç su gibi parmaklarından.”* (“*Gecelerde*”, s.63)

“*G.P.A*” (s.84) şiirinde, beş dizeli bentlerin arasında ikili parçalar nakarat gibi beş defa tekrar edilir. 11’li heceyle yazılan şiir, bir kahramanlık türküsü havasındadır: “*Yiğit paşam; şanlı Paşam, genç Paşam/ Hasretine, dayanması güç paşam*”. Uyar, “*D.E.G.A.*” kitabıyla başlayan yeni döneminde şekil ve söyleyiş olarak halk şiirinden çok az faydalanır. Nitekim uzun bir aradan (beş kitap) sonra “*Toplandılar*” kitabında, ilk ciddi anımsamayı yapar. “*Elli İki Hane*” (s.445) şiirinde, söyleyiş ve şekil olarak halk şiirini referans alır. Nakaratlar zaten bir türküden mülhemdir: *oy farfara farfara/ ateş düşer çarşılara*”. Şiir 7’li hece ölçüsüyle yazılmasına karşın, tam olarak bir bent düzeninden söz edilemez. Bentlerin dize dağılımı “6/4/2/4/2/4/2/4/2/7” şeklindedir. Halk şiirine dönüş yapan şair, ilişkisini aynı kitapta “*Yanık Tarlalar’a*” ve “*Feride’ye Ninni*” şiirlerinde devam ettirir. “*Yanık Tarlalar’a*” şiirinde beyit birimiyle halk şiiri söyleyişini birleştirir:

*“Kim koparır bu üzümleri bağlardan  
Ah tarlalar tarlalar tarlalar  
  
Şehirden biraz uzakta ve eski hanlardan  
Ah tarlalar tarlalar tarlalar”* (“*Yanık Tarlalar’a*”, s.447)

“*Feride’ye Ninni*” şiirinde de buradaki gibi türküyü anımsatan nakarat kısımlar dikkat çeker:

*“feridenin simidini aldılar  
ninni de feridem ninni  
feridemi gül dalında buldular*

*ninni de feridem ninni*” (“*Feride’ye Ninni*”, s.475)

Şiir adlarında geçen bazı ifadeler de, halk şiir geleneğine bir göndermedir. “*Ağtılar Toplamı*” (s.311), “*B.A.V.O.K.Ö.A.*” (s.444), “*Feride’ye Ninni*” (s.475), “*B.A.S.Ö.Ü.G.*” (s.597) şiirlerinde, şiir adlarında geçen “ağıt, ninni, güzelleme” bu türden kullanımlardır. Güzelleme ve ağıt, âşık edebiyatı nazım türlerindedir. Güzelleme; at, kadın, doğa vs. övgüsünün yapıldığı şiirlerken, ağıt bir ölünün arkasından söylenen şiirlerdir. Ninni ise konu bakımından bir türkü çeşididir.

## 1. 2. Divan Edebiyatı Nazım Şekilleri

Uyar şiirinde, divan edebiyatı nazım şekilleri “*Divan*” kitabından yoğunluk kazanırsa da, bu kitaptan önce ve sonra da çeşitli örneklere rastlanır. “*Mersiye*” (s.22) şiir adı, ilk anda divan şiiri nazım türlerinden mersiyeyi çağrıştırır. Şekil olarak düzenli bir yapı göstermese de içerik olarak bir ölüm hadisesinin konu edilmesi, mersiyeye uygundur. Fakat şiirde acı ve üzüntüden çok, mizah havası uyandırılmak istenir. Şiirde kendisinden bahsedilen “Hüsnu Efendi”, Orhan Veli’nin “Süleyman Efendi” sine benzer.

“*G.M.K.P.*” şiirinde ilk defa müstezat nazım şeklinde görülen ziyadelendirilmiş dize kullanımına girer. Fakat düzenli bir yapıdan söz edilemez. Şair, ziyadelendirilmiş dize kullanımını daha sonra büyük bir yoğunlukla kullanır:

*“Tarlalarımız ekili kaldı,  
yiyemedik  
Urbamız dikili kaldı,  
giyemedik”* (“*G.M.K.P.*”, s.83)

“*Sevda Üstüne*” şiirinde ikili kafiyelendirilmiş dizeler, ilk defa beyit çağrışımı yapar:

*“Küçük pencerem bahçeye bakar  
Bademler, erikler geceye bakar  
(...)  
Filizler susmuş, tohumlar uyumuş  
Bir an durmuş, genişlemiş, büyümüş”* (“*Sevda Üstüne*”, s.107)

“G.K.O.E.” (s.130), müstezat şekline yakın bir şiiirdir. Ziyadelendirilmiş mısralar, şiirin geneline yayılır. “T.İ.L.O.” (s.183) şiiri de benzer bir görüntü içerisindedir.

“*Tütünler Islak*” kitabının ilk şiiri “Çok ÜşümeK” (s.203) te, beyit birimiyle mesnevi tipi kafiye denenir: “*Bir Kalır uzun resimlerde anısı sakallarımızın/ Urban içinde Üşüyüp Üşüyüp kaldığımızın*”. Beyit düzeni ve kafiye örgüsü, şiirin tamamına hâkim değildir. “*Divan*” öncesi son kitabı “*Her Pazartesi*” de de “*Divan*” daki şekilleri haber veren kullanımlara rastlanır. “*Ahd-i Atik*” (s.243) şiirinin “*tekvin*” altbaşlıklı bölümünde, beyitler göze çarpar. “*Hemofili*” (s.293) şiirinde karışık bent düzeni içerisine üç beyit yerleştirilir. “*M.A.İ.B.K.*” (s.304) şiirinde mesnevi tipi kafiyeyle yazılmış beyitler vardır. Öte yandan “*Her Pazartesi*” kitabının, en düzenli yapı özelliği gösteren şiiri “*H.İ.A.B.U.(Y.)A.B.G.*” (s.326) dir. Gazel şekline yakın duruyorsa da özgün şekle aykırılıklar oldukça fazladır. “*Y.O.S.B.H.G.*” (s.328) şiirinde de beyitlere rastlanır. Bu son iki şiirin adında geçen “gazel” ifadesi, zaten divan şiiri geleneğine bir göndermedir. Bu şekilde “*Her Pazartesi*” kitabının sonlarına doğru yoğunlaşan gelenek anımsamaları, “*Divan*” ın ipuçlarını verir.

“*Divan*” kitabına gelindiğinde, şairin, daha kitabın adından itibaren çağrıştırmaya başladığı geleneğe uygun şekilde, kitabına münacat ve naat nazım türleriyle giriş yaptığını görmekteyiz\*. Bu, klasik divan tertibine gönderme yapan bir yaklaşımdır. Zira divan şairleri, kutsal konuları ele aldıkları bu şiir türlerini, divanların en başına koymuşlardır. Bu nazım türlerinden münacat, Tanrı’ya yapılan yalvarış ve yakarışları ihtiva eden şiir türüyken, naat peygamber(Hz. Muhammed) övgüsünün yapıldığı şiirlerdir. Bu iki şiiri- “*münacat*” (s.341) ve “*naat*” (s.343)- nin şekil

---

\* Ayhan Can, “Divana Karşı Bir Divancı” adlı yazısında, önceleri divan şiirini eleştirirken daha sonra bu şiir geleneğinin kalıplarını kullanarak bir kitap oluşturmasını yadırgatıcı bulur(Can 1970: 11). Çetin Güney, bu kitabı “*hep arayan ve bir şeyler bulup gelen bir ozan*” (Güney 1970: 250) olması sonucuna bağlar. Kemal Tahir, “*Divan*” ı şairin geleneğe dönüşünün, onun üstünlüğünü kabul edişinin habercisi sayar. Sevinç içinde şairi ve kitabını selamlar: “*Ben, güçlü TURGUT UYAR’ın DİVAN adlı büyük kitabını işte bu, epeyce geç kalmış dönüşün çok önemli belirtilerinden biri sayarak selamlıyorum.*”(Tahir 1985: 26). Sonuç olarak “*Divan*”, farklı kesimlerden çok farklı tepkiler almış bir kitap olur.

özellikleri, geleneğe uygun olmasına rağmen muhtevada farklılık göze çarpar. Zira şiirlerde Tanrı ve Peygamber övgüsünden söz edilmez. İkisinde de seslenen ve övülen unsur, “halk” tır.

Şair, “*Divan*” da faydalandığı klasik şekillerin hemen hemen tamamı üzerinde oynamalar yaparak, alışılmış düzenlerini bozar. Bu şekilde redif ve kafiyenin tekdüzeliğini kırmanın dışında, şekillere kendi damgasını da vurmaya ister. Uyar’ın “*Divan*” da kafiye ve redif düzenini bozduğu şiirler şunlardır:

**Kasideler:** “*münacat*” (s.341), “*sâdâbâd’a kaside*” (s.382), “*s.n.s.h.*” (s.385), “*b.b.s.f.*” (s.397).

**Gazeller:** “*çağrılmış’a*” (s.344), “*tükenen’e*” (s.353), “*su yorumcuları’na I*” (s.355), “*su yorumcuları’na II*” (s.356), “*a.p.ç.*” (s.357), “*cahil beşir’e*” (s.360), “*düzenbozan’a*” (s.361), “*ürkek ırmaklar’a*” (s.362), “*ıslak çeltikler’e*” (s.365), “*meclis-i mebusa’na*” (s.384), “*gemi, gemi*” (s.395).

**Rubailer:** “*rubai*” (s.375), “*rubai*” (s.376).

**Mesnevi:** “*ş.b.h.*” (s.347), “*baharat yolu*” (s.377), “*t.u.i.b.ş.k.ç.*” (s.393).

“*Divan*” kitabında şekillerin özgün yapısında tahrifat, ya kafiye düzeninin ya da beyit düzeninin kırılmasıyla meydana gelir. Sözgelimi “*çağrılmış’a*” (s.344) şiirinde redifle oluşturulan gazelin kafiye düzeni, bir yerde ihlal edilerek, araya farklı bir yapı sıkıştırılır: “*Konyalı bir çocuk gibi, Konyalı bir/ ergen gibi, Konyalı bir adam*”. Her beyitte geçen “çağrılmış” redifi, görüldüğü üzere yukarıdaki beyitte ihmal edilmiştir. Mesnevi kafiye düzeniyle (“aa/bb/cc...”) yazılan “*baharat yolu*” (s.377) şiirinde, iki yerde kafiye düzeni sekteye uğratılır: “*Bir değişmezlik sanırsın çoktan beri her şeyi oysa/ bir vakitler güneyde öyle kötü kullanılmış ki*”.

Bazı şiirlerde beyit birimi terk edilerek, araya ya da şiirin sonuna, tek dizeler konulur. “*su yorumcuları’na I*” (s.355) şiiri, “2/2/2/2/2/2/1” şeklinde bir dize örgütlemesiyle teşkil edilir. Bazen müstezatlarda görülen ziyadelendirilmiş mısralar,

gazel şekliyle birleştirilir. “tükenen’e” şiirinde, sonda bir beyit diğerlerinden farklı olarak ziyade mısralarla gösterilir:

*“ben yavru bir ayıydım, halılarda yürüdüm, öğrendim  
ölmemeyi  
öğrendim ki limanlarda savaşlarda gemilerde değiş tokuş  
tükenir”* (“tükenen’e”, s.353)

“a.p.ç.” şiirinde, ziyade kısımlar başa alınarak dördü yapılar oluşturulur:

*“artık biliyoruz bir gün doğduğumuzu biz de  
altıyla beşle  
neden bunca doğum sancısını böyle çekeriz  
altıyla beşle”* (“a.p.ç.”, s.357)

Bazı gazel ve kasidelerde, birbiriyle kafiyeli olan ilk beytin(matla) yeri üzerinde oynamalar göze çarpar. Bazı şiirlerde, aslına uygun şekilde baştır ve birden fazla tekrarlanır. Bazılarında başta değildir. Bazılarında ise, matla beytine rastlanmaz. Sözelimi “biten bir yaz’a” (349) şiirinde matla beyti başta değil, en sonda verilir. “i.b.s.” (s.348) şiirinde baştır. “b.g.h.” (s.350) şiirinde yoktur. “tükenen’e” (s.353) şiirinde ortadadır. “düzenbozan’a” (s.361) şiirinde ise hem başta hem ortada olmak üzere iki matla beytine rastlanır.

Beyit birimiyle yazılan şekiller dışında, dördü birimle yazılan rubai şeklinde de farklılıklar göze çarpar. Divan’da yer alan beş rubaiden ikisi- ikinci ve beşinci “rubailer” (s.375, 376)- alışılmış kafiye düzeninde(“aaxa”) değildir.

Yeterli uzunluklarda olmamalarına rağmen, bazı şiirlerini kaside şekliyle adlandırdık. Bunlar, 31 ile 99 arasında değişen beyit sayılarına sahip kasideden kısa olmalarına rağmen, başka özellikleri bu nazım şekliyle örtüştüğü için, bunlara kaside demeyi uygun bulduk. On beyit ve tek dizeden oluşan “baharı bekleyen’e” (s.364) şiirinin şiir adı ve içeriği, nesib bölümünde baharın anlatıldığı kasideleri(bahariye) anımsatır. Aynı şekilde “kışındır” (s.391) şiiri, şitaiyelerle benzerlik gösterir. “b.b.s.f.” (s.397) şiir adı- “bomboş bir sayfaya fahriye”-, ilk anda kasidenin bölümlerinden

“fahriye” ye çağrışım yapar. On iki beyitlik bu şiirin içeriği de bu tür kasidelere uygundur. “*Divan*” kitabında beyit sayısı olarak kasideye en çok yaklaşan şiir, “*s.n.s.h.*” (s.358) dir. On dokuz beyitten oluşur.

Sonuç itibariyle şair, “*Divan*” da beyit birimi ve klasik şekiller arasında, yer yer söyleyiş özelliklerini de benimseyerek şiirine farklı bir açılım getirir. Arada bir Osmanlıca sözcük ve tamlamalarla geçmiş dilin havasını da yakalamaya çalışsa da asıl dil ve kültür malzemesi, kendi döneminden şiire taşındığı için ortaya geleneksel olandan çok daha farklı bir yapı çıkar\*. Her şeyden önce iki farklı malzemenin(eski ve yeni) yeni bir terkip yapmayı daha baştan kafasına koyduğu için taklit tehlikesi azalır. Şairin bu denemeye, gelenekle ilgili nasıl bir mesaj vermek istediğine gelince, iki türlü yaklaşım sergilendiği söylenebilir. Her şeyden önce şiirin kuru bir taklide düşebilme ihtimalini göze alarak geleneksel birikimden istifade etmeye ve özgün bir yapıt ortaya koymaya çalışır. Bu, geleneği ciddiye aldığını ve faydalanılabilir bir birikim olarak gördüğünü gösterir. Fakat bu yaklaşımın kalıcı bir pratiğini düşünmez. Nitekim “*Divan*” sonrasında bu yoğun ilhamı keser. Öte yandan “*Divan*” içinde eleştirel tavrını gözlemlemek, bazı durumlardan dolayı da olsa olumsuz bir yaklaşım çıkarmak da mümkündür. Bu ise, geleneğe olumsuz ya da eleştirel bakış açısının ürünleri olarak değerlendirilebilir. Mesela Osmanlı panoramasına bakışı pek müspet değildir. Bunu, “*s.n.s.h.*” (s.385) şiirinde gözlemlemek mümkündür\*. Bazen ilham aldığı şiirsel birikime de dokundurmalar yapar. “*biten bir yaz'a*” (349) şiirinde “ben anamı isterim” redifini seçerek, sanki duruma alaycı bir gözle baktığını sezdirme ister.

“*Divan*” daki kuvvetli gelenek esintisi, bir sonraki “*Toplandılar*” kitabına da biraz sızar. Şair, “*Güverteden Biri*” (s.419), “*Şehirden Biri*” (s.421) şiirlerinde müstezat şekline oldukça yaklaşır. “*Bazilika*” (s.436) şiirinin karışık bent düzeni içinde

---

\* Doğan Hızlan Uyar’ın gelenekten aldığı somut bir malzemenin olmadığını, bazı kavramları çağrıştırmaya adımı, şiirin imgesinin start’ı olarak kullandığını ifade eder(Hızlan 1985: 29).

\* Sebahattin Teoman, “*s.n.s.h.*” şiirinde Uyar’ın tenkitçi bir düşünceden hareket etmediğini söyler. Kanıt olarak ise “*Saffet Hanımefendi*” nin sevinecek bir şekilde tanıtılmasını gösterir(Teoman 1970: 7).

“-den kısaltıldı” redifi dikkat çeker. Söz konusu redif, her bölümün sonundaki dizeye eklenir. Son divan şiiri esinlemelerinden biri “*Yanık Tarlalar’a*” (s.447) şiiridir. Burada, beyit birimiyle halk şiiri söyleyiş tarzı birleştirilir. Şiirdeki altı beyitten biri şöyledir: “*Kim koparır bu üzümleri bağlardan/ Ah tarlalar tarlalar tarlalar*”. İkinci dize nakarat gibi birçok defa tekrar edilir.

### 1. 3. Yeni Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri

#### 1. 3. 1. Sone

Uyarın şiirinde yer verdiği tek batılı nazım şekli sone’dır. İlk kitabı “*Arz-ı Hal*” de yer alan “*Sonnet*” (s.21) şiiri, bu nazım şekliyle kaleme alınır. Bu şiirin uyak düzeni, “abab/cdcd/eff/egg” şeklinde olup asıl sone düzeninden-“abba/abba/ccd/ede(eed)”- farklıdır. “*D.E.G.A.*” kitabında yer alan “*Büyük Kavrulmuş*” şiiri, ziyadelendirilmiş mısralarla sone tarzında yazılmıştır:

*“Büyük, kavrulmuş soy kırlar gelir aklıma hep, hep  
tükenince insan dayanıklıgım  
Ağır bakır kalkanlarımızla, demir kargılarımızla döğüşüp  
döğüşüp geri çekilince  
Yorgun kollarımın en genç bir yerlerinde bir kan şeritleri  
akmaya ince ince  
Başlar yeni sulara kadar, hızla zamana, körlüğe, kötülüğe kutsal  
tutsaklıgım”* (“*Büyük Kavrulmuş*”, s.152)

Ziyade mısralardaki uyuma baktığımızda “abba/cddc/efe/ghg” şeklinde bir uyak düzeni ortaya çıkmaktadır. Bu, yukarıdakinin aksine asıl sone uyak düzenine daha yakındır. “*Yorgundum Yoktum*” (s.188) şiiri de “*Büyük Kavrulmuş*” şiiri gibi ziyadelendirilmiş mısralarla teşkil edilir. Bu sonenin uyak düzeni ise, yukarda bahsini ettiğimiz “*Sonnet*” şiirinin uyak düzeniyle aynıdır.

### 1. 3. 2. Serbest Düzenli Şekiller\*

Yeni Türk edebiyatında görülen serbest düzenli nazım şekilleri şu özellikleri taşır: *“var olan biçimler dışında, şairin kendi beğenisine ve şiir anlayışına göre yarattığı, ya da Batı ve Türk edebiyatındaki kimi nazım biçimlerini küçük değişiklikler yaparak yeniden düzenlediği biçimlerdir. Bunlar, dize kümelenişi, uyak düzenleri açısından çok değişik görünüştedir. Bundan dolayı bu biçimleri kesin sınırlar içine almak ve kesin kurallara bağlamak zordur.(...) Bu biçimleri oluşturan bentlerin sayısı sınırlı değildir, gerektiğinde az ve çok olabilir.”*(Dilçin 2005: 375). Serbest düzenli nazım biçimleri; a)Eşit Düzenli Biçimler, b)Karışık Düzenli Biçimler, c) Serbest Nazım olarak üç ana başlık altında ele alınabilir. Bunlar içerisinde eşit düzenli biçimlerin en sık görülen kalıpları üçlüler, dörtlüler, beşliler, altılılar, yedililer, sekizliler şeklindedir. Bu tasnif göz önünde bulundurularak, Uyar şiirinde bir şekil taraması yapılmıştır. Nazım şekilleri tablosunda da görüldüğü gibi eşit ve karışık düzenli biçimle uyuşan 21, serbest nazımla uyuşan 228 şiir vardır. Bunlar, ayrı başlıklar altında ele alınarak değerlendirilecektir.

#### 1. 3. 2. 1. Eşit ve Karışık Düzenli Şekiller

Çoğunluğu eşit düzenli olmak üzere, Uyar şiirinde 21 tane eşit ve karışık düzenli nazım şekli görülür. Bunların yarısından fazlası ilk iki kitabı *“Arz-ı Hal”* ve *“Türkiyem”* de karşımıza çıkar. Bunları, tablo halinde şu şekilde gösterebiliriz:

---

\* Bu bölümde Cem Dilçin’in *“Örneklerle Türk Şiir Bilgisi”* adlı eserinde, yeni Türk edebiyatı nazım şekilleriyle ilgili tasnifinden faydalanılmıştır.

| Kitap Adı     | Şiir Adı           | Sayfa Numarası | Dize Dağılımı       | Dize Sayısı | Nazım Şekli                   |
|---------------|--------------------|----------------|---------------------|-------------|-------------------------------|
| Arz-1 Hal     | Yâd                | 15             | 5/5/5/5/5           | 25          | Eşit Düzenli Şekil= Beşliler  |
| " "           | Arz-1 Hal          | 16             | 6/6/6/6/6           | 30          | " " " =Altılılar              |
| " "           | Yasin Efendi       | 20             | 4/4/4/4/4/4         | 24          | " " " = Dörtlüler             |
| " "           | Memur Karısı       | 23             | 3/3/3/3/3/3         | 21          | " " " = Üçlüler               |
| Türkiyem      | B.B.D.             | 37             | 8/8/8/8/8/8         | 56          | " " " =Sekizliler             |
| " "           | K.V.G.D            | 60             | 5/5/5/5/5           | 25          | " " " = Beşliler              |
| " "           | B.G.Ö.D.           | 62             | 3/3/3/3/3/3         | 21          | " " " = Üçlüler               |
| " "           | Yeşilimsi          | 71             | 6/6/6               | 18          | " " " = Altılılar             |
| " "           | H.H.H.             | 74             | 4/4/4/4/4/4/4/4     | 36          | " " " = Dörtlüler             |
| " "           | Ş.B.R.G.           | 77             | 7/7/7/7             | 28          | " " " = Yedililer             |
| " "           | G.P.A.             | 84             | 5/2/5/2/5/2/5/2/8/2 | 38          | Karışık Düzenli Şekil         |
| " "           | Bitmemiş ŞiirlerI  | 91             | 4/4/4/5             | 26          | " " " "                       |
| " "           | İthaf 1            | 101            | 4/4/4/4/4           | 20          | Eşit Düzenli Şekil= Dörtlüler |
| D.E.G.A.      | Kankentleri        | 189            | 6/6/6/7             | 25          | Karışık Düzenli Şekil         |
| Her Pazartesi | Son Su             | 238            | 7/7                 | 14          | Eşit Düzenli Şekil= Yedililer |
| " "           | Ahd-i Atik         | 243            | (uzun şiir)         | 110         | Karışık Düzenli Şekil         |
| " "           | B.İ.A.Ü.S.         | 320            | 7/7/7/7/7/6/4       | 45          | " " " "                       |
| Toplandılar   | K.Ç.D.             | 438            | 5/5/6/5             | 21          | " " " "                       |
| " "           | Elli İki Hane      | 445            | 6/4/2/4/2/4/2/4/2/7 | 37          | " " " "                       |
| K.D.İ.        | Kırlardan Geldiler | 566            | 5/5/5/5/3           | 23          | " " " "                       |
| " "           | Odon               | 582            | 3/3/3/3/3/2         | 17          | " " " "                       |

**Tablo: 5- Eşit ve Karışık Düzenli Nazım Şekilleri**

Uyar şiirinde 9 karışık düzenli şekil ve 12 tane de eşit düzenli şekil söz konusudur. Eşit düzenli şekillerden iki tanesi 3'lü, üç tanesi 4'lü, iki tanesi 5'li, iki tanesi 6'lı, iki tanesi 7'li ve bir tanesi 8'lidir. Bu yapıların ilk iki kitabında yoğunluk teşkil etmesi, söz konusu kitaplara derli toplu bir görüntü verir. Ayrıca redif ve kafiyenin etkisini artırır.

### 1. 3. 2. 2. Serbest Nazım

Bu çalışmada referans alınan, kitaplarına girmeyip dergilerde kalmış şiirlerinin de yer aldığı toplu basımda, altbaşlıklar hariç 329 şiir vardır. Bunların 228 tanesi(%69) bir şekil endişesi gözetilmeden, serbest tarzda kaleme alınmış şiirlerdir. Bu sayıya düz yazıya yaklaşan şiirlerini de eklediğimiz zaman, sayı 244'e ulaşır ki bu, genel toplam içerisinde serbest nazım oranını %74 çıkarır. Bu da şairin, şiir yazımında kendisine çok az sınırlama getirdiğini, yazdığı her dört şiirden üçünü serbest tarzda, sadece birini şekil endişesi gözeterek kaleme aldığını gösterir. Öte yandan düzenli şekillerin büyük kısmının da ilk iki kitabı "*Arz-ı Hal*" ve "*Türkiyem*" ile altıncı kitabı "*Divan*" da toplanmış olması, diğer kitaplarında serbest nazım oranının çok yüksek olduğunu gösterir. 329 şiir içerisinde tespit edilen 85 düzenli şeklin 65'i, sadece bu üç kitapta toplanırken, geriye kalan altı kitabında görülen düzenli şekillerin toplamı 20'yi geçmez.

Büyük çoğunluğu kapsayan serbest şiirlerin dağınık yapıları içerisinde çeşitli özellikler ön plana çıkar. "*Müstehcen Şiir*" (s.80) ile bent sıralamasında ilk defa dikey hizanın bozulduğu görülür. Bu daha sonraki şiirlerinde, aynı bent içerisinde yer alan dizelerin de dikey hizasının bozulmasıyla genişlik kazanır. "*G.M.K.P.*" (s.82) şiirinde ilk defa ziyadelendirilmiş dizelere rastlanır ki bu, daha sonraları çok yoğun bir kullanım değerine ulaşır. "*Bitmemiş Şiirler I*" (s.91) ile dizeler parantez içerisinde gösterilmeye başlanır. "*D.E.G.A.*" kitabıyla başlayan dönemde, bunlar ve şiire sokulan yeni özelliklerle birlikte çok dağınık yapılar gözlenmeye başlanır.

Dize uzunluk ve kısalıkları, serbest şiirin görüntüsü üzerinde etkili faktörlerden biridir. "*Bitmemiş Şiirler VII*" (s.103) de iki uzun dize arasında tek kelimedenden oluşan kısa dize, ilk anda göze çarpar: "*Gel, eski günlerin içinden, rüzgârla/ Gel,/ Kurumuş kirpiklerime bir yağmur gibi dökül*". "*B.B.K.H.*" şiirinde uzun ve kısa dizeler bir aradadır:

*"Bir çocuk ölür. Bir kadın hastalanır. Odalar  
Bulutlanır  
Su içmekten. Uzak. Bir köfte kokusundan*

*İnsan*

*uzak*” (“B.B.K.H.”, s.291)

Dize uzunluğunun kısa olduğu şiirlerden biri “*Yeşil Geçit*” (s.322) tir. Genel tutumunun aksine şairin, dize uzunluğunu kısa tuttuğu bir şiirdir. Dizeler ortalama dört sözcükle yazılmıştır. 7’li hece ölçüsüyle yazılan “*Kar Altında Evde*” (s.403) şiirinde ise dizeler, ortalama üç sözcükten oluşur. Bu şekliye Uyar şiirinde dize uzunluğunun en kısa olduğu şiirlerdendir.

Uyar şiirinde dize uzunluk-kısalıklarıyla ilgili bir istatistik çalışmasına girilerek, her kitabın başından ve sonundan alınan bir şiirin dizelerinin sözcük sayıları belirlenmiştir. Dizelerin uzunluklarıyla ilgili bilgi verebilecek çalışmanın sonuçları şöyledir:

| Kitap Adı       | 1 sözcüklü<br>dize sayısı | 2   | 3   | 4   | 5   | 6   | 7   | 8   | 9   | 10  |
|-----------------|---------------------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
|                 |                           | " " | " " | " " | " " | " " | " " | " " | " " | " " |
| Arz- Hal        |                           | 2   | 14  | 11  | 13  | 13  | 3   | 2   | 1   |     |
| Türkiyem        |                           | 1   | 13  | 14  | 14  | 1   | 1   |     | 1   |     |
| D.E.G.A.        |                           | 1   | 8   | 13  | 6   | 8   | 3   | 5   | 1   |     |
| Tütünler Islak  | 2                         | 4   | 5   | 9   | 12  | 9   | 8   |     | 3   | 1   |
| Her Pazartesi   |                           | 2   | 4   | 9   | 14  | 9   | 9   |     | 1   |     |
| Divan           |                           |     |     |     | 2   | 5   | 15  | 10  | 3   | 1   |
| Toplandılar     | 1                         |     | 2   | 5   | 12  | 11  | 10  | 2   |     |     |
| K.D.İ.          | 3                         | 3   | 13  | 20  | 13  |     |     |     |     |     |
| Dün Yok Mu      |                           | 4   | 4   | 10  | 7   | 3   | 1   | 1   |     |     |
| Son Şiirleri    | 1                         | 5   | 12  | 8   | 6   | 7   | 2   | 2   |     |     |
| Genel<br>Toplam | 7                         | 22  | 75  | 99  | 99  | 62  | 52  | 22  | 10  | 2   |

**Tablo: 6- Dizelerin Sözcük Sayıları**

Dizelerin büyük çoğunluğunun uzunlukları, üç ile yedi sözcük arasında değişir. En çok dört ve beş sözcüklü dizelere rastlanır. Aynı zamanda bir ve iki sözcükten oluşan kısa dizeler ile sekiz ve dokuz sözcükten oluşan uzun dizeler de görülür. Bu arada düzyazıya

yaklaşan şiirlerin çok olduğu “D.E.G.A.” kitabında, uzun dizelerin büyük bir yoğunluk teşkil ettiği söylenebilir.

Uyar şiirinde serbest yapı içerisinde gözlemlenen diğer bazı özellikler şunlardır. “Her Pazartesi” kitabının ilk şiirinin adı, kitap tertibine bir gönderme niteliğinde “Öndeyiş” (s.231) tir. “Son Üçü Beş” şiirinde şair, dize tertibinde kelime ve kelime grupları arasına kısa çizgiler koyarak ilginç bir şiir görüntüsü elde eder:

*“Oturum nehirlerden konuşularak bitti-üçte-evet-belki-  
üçü beş geçe-belki üçü beş geçe-  
radyolar yazmadı-gazeteler söylemedi-  
evlerde-üçte-kalktılar-”* (“Son Üçü Beş”, s.236)

“Ahd-i Atik” (s.243) şiirinde ilginç bir girişimde daha bulunarak şiir adı ve altbaşlıklarını Tevrat’tan alır. Tevrat’ın “Ahd-i Atik” adını taşıyan ilk beş bölümü- “tekvin, göç, levililer, sayılar, tesniye”- nü, şiirinin altbaşlıkları olarak kullanır. Bu altbaşlıklardan “levililer” (s.246) de, farklı bir uygulamaya daha girişerek dizelerin başında ve sonunda üç nokta kullanır: “...ve bir gün yalnız kalındı bütün ilişkilerde/ ve kim bilirdi aşk nerde oteller nerde?...”. “Gazete I” (s.447), “Gazete II” (s.483) ve “Gazete III” (s.487) şiirlerinde, bu defa gazete üslûp ve tertibini şiirine referans alır, söyleyiş ve şekil olarak bu yayın türünü yansıtmaya çalışır.

Şair, bazen dağınıklığın tekdüzeliğinden sıkılır, serbest şekil içerisinde simetrik yapılar oluşturur. “Beni” şiirinde şu yapı bu doğrultudadır:

*“ey en güzel mavi  
değil  
ey en güzel sarı  
değil  
ey en güzel bakış  
değil”* (“Beni”, s.504)

“Şiir İçinde Şiir” başlığı altında değerlendirilecek, dağınık yapı içerisinde görülen bu türden düzenli yapıları, düzensizliğin uyandırdığı yeknesaklığı kırma girişimleri olarak değerlendirebiliriz.

Şiir şeklinde alabildiğine rahat bir tavır içerisinde olan şair, “*Adı*” (s.633) şiirinde dizeleri noktalarla gösterir ve bu kısma dipnot düşerek şiir metnini aşağıya taşır: “...../ ...../ .....

Sonuç olarak Uyar şiirinde serbest şiirin büyük bir yoğunluk teşkil ettiği ve şairin bu tarzı kendi şiiri için daha verimli gördüğü söylenebilir.

#### 1. 4. Düzyazı Şiir

Uyar özellikle de “*D.E.G.A.*” kitabında düzyazının etkinliğini iyice artırır. Çoğu bu kitapta olmak üzere 16 şiiri, düzyazı kategorisindedir. Bunlar “*D.E.G.A.*” kitabında: “*K.Y.Y.*” (s.123), “*A.Y.M.K.A.S.M.*” (s.134), “*İ.D.K.A.Y.Ş.A.Y.S.M.*” (s.141), “*B.K.M.İ.İ.*” (s.143), “*T.Ç.H.*” (s.153), “*A.Y.Y.K.T.T.K.S.M.*” (s.170), “*Athkarınca*” (s.172), “*Y.B.K.*” (s.174), “*Ö.Y.H.Ç.*” (s.177), “*K.M.İ.U.B.*” (s.194); “*Tütünler Islak*” kitabında: “*Akabakan*” (s.207), “*Ellerimde Bir Çalgı*” (s.209), “*I.T.S.*” (s.210), “*Terziler Geldiler*” (s.223); “*Her Pazartesi*” kitabında: “*Büyük Saat*” (s.288), “*M.A.İ.B.K.*” (s.304) şiirleridir. Bu şiirler tam olarak mensur şiir özelliği göstermez. Buna rağmen nazım-nesir ayrımında nesre daha yakın durdukları için, düzyazı şiir kategorisinde değerlendirilmişlerdir. Söz konusu şiirler, başta tahkiye olmak üzere dipnot, arasöz gibi nesir unsurlarıyla düzyazıya yaklaştırılır. Bazıları, nazım-nesir karışık görüntüleriyle, destanları anımsatır.

İlk iki kitabında bir hikâyeye dayanıyor olmak ya da şiir örgüsünden bir hikâye çıkarabilmek çok yaygın bir durumken, dizelerin kâğıt üzerine yayılışı çoğu zaman düzenli nazım şekilleriyle olur; bu nedenle bir düzyazı şiir görüntüsü oluşmaz. Bu şiirlerde, bir düzyazı hususiyeti olarak arasözün, açıklayıcı fonksiyonuyla yoğun bir kullanım değerine sahip olması da durumu değiştirmez. “*D.E.G.A.*” kitabı ve yeni şiir anlayışıyla birlikte, şiirde görüntü düzyazıya yaklaşmaya başlar. Söz konusu kitapta “*K.Y.Y.*” şiirinin bir bölümü paragraf görünümündedir:

*“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. Bir keresinde böyle saatlerin birinde bir şarkı duymuştum da işimi gücümü koyup sokak sokak bir kadın aramaya çıkmıştım. Sonra bulamamıştım. Bir öğrenmiştim nedense, gidip bir köşede kusmuştum” (“K.Y.Y.”, s.123)*

Cümlelerin vaka yüküyle tıpkı bir düzyazı metinde olduğu gibi sıralanışı, cümleler arasındaki noktalama işaretleri, cümlelerin yapıları ve nihayetinde oluşan paragraf görüntüsü dikkat çekici özelliklerdir.

“A.Y.M.K.A.S.M.” şiirinde, düzyazının şiir üzerindeki tahakkümü belirgin bir sonuç verir:

*“Ne o beni kandırmıştı  
Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimizde bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik. Bir noksanlığı vardı sanıyorduk bütün olanların belki. Ama aslında bütünlüklerimize bahaneydik.”* (“A.Y.M.K.A.S.M.”, s.136)

Burada satır sonuna sığmayan sözcüklerin, tıpkı düzyazıdaki gibi bölünüp bir alt satıra taşınması söz konusudur. Tanrısal bakış açısı ve hikâye birleşik zaman eki(dı-di), tahkiyenin dikkat çeken unsurlarıdır.

Başta hikâye olmak üzere diğer nesir unsurları, cümlelerin hacmiyle birlikte şiirinin soluğunu da uzatır. Bir önceki paragrafta bahsini ettiğimiz şiir, 167 dizeden oluşur. “İ.D.K.A.Y.Ş.A.Y.S.M.” şiirinde, birçok sıfatla belirgin kılınan durum anlatımı, uzun bir roman cümlesini andırır:

*“Sessiz çığlıklı upuzun kervanların kan içinde taşıyıp getirdiği  
uygunsuz maceramızın gelip geçtiği yerleri çan sesleriyle  
ürkütüp uyandıran doygunluğu”* (“İ.D.K.A.Y.Ş.A.Y.S.M.”, s.141)

“B.K.M.İ.İ.” (s.143) şiirinde de benzeri bir kullanım vardır:

*“Sürek avında ürkek ince dört ayaklılar sürer gibi onda kendini yenecek dizüstü aşka getirecek kendinde bulup deli deli bir*

*yerlerine gizlediği bir duyguyu kovalıyordum*” (“B.K.M.İ.İ.”, s.144)

Aynı şiirin anlatımında, bir düzyazı hususiyeti olan dipnot da denir. Şiir başlığında geçen “İncil” kelimesine not düşerek “*I Müjde anlamında değildir*” der. Dipnot tekniğiyle, şiirde asıl yapının yanında paralel, başka bir anlatım daha gerçekleştirir. Bunu da özellikle dördüncü dipnottaki hikaye anlatımıyla sağlar.

“Ö.Y.H.Ç.” (s.177) şiirinde dipnot kullanımına benzer şekilde, bu defa parantez açıklayıcı bir unsur olarak kullanılır: “*Bu adamın(benim yani) aklında dumanı tüten çabalar vardı*”. Benzeri kullanımlar başka şiirlerinde de görülür: “*çaresizlik değil yenilgi(sonradan övülecek)*” (“Yenilgi Günlüğü”, s.277).

“b.b.s.f.” (s.397) şiirinde açıklama yapılacak durumda iki nokta kullanımına başvurur: “*hatırlanırsa eğer şuralarda buralarda şöyle dedim:*”. Benzer bir kullanım “K.İ.B.Y.” (s.407) şiirinde görülür: “*epeski bir yorum: sıcak bir eylül değişmesidir bir/ eşkiya yatağının en uzun günleri*”.

“Ö.Y.H.Ç.” (s.177) şiirinde nazım-nesir karışık destansı yapı göze çarpar. Nazım parçacıkları nesir parçalarının arasında italik yazı tipiyle vurgulanır. Şiirdeki olağanüstülükler de destansı havayı tamamlar. Bulut ve lamba, bir cinayete tanık olmakta ve polise ifade vermektedir. “D.E.G.A.” kitabıyla giriştiği bu şekilde nazım-nesir karışık şiir yapısını, daha sonraki şiirlerinde de yer yer devam ettirir. Bu şiirlerde, nazım ya da nesir alanına tam bir geçiş yapmayarak, ikisinin de az çok bulunduğu bir terkiple, şiirini hem uzatma hem de ona destansı bir görüntü kazandırma imkânını elde eder.

## 1. 5. Diğer Şekil Özellikleri

### 1. 5. 1. Altbaşlık

Uyar şiirinde, şekil planında göze çarpan önemli bir özellik, şiirin altbaşlıklara ayrılmasıdır. Bu yöntemle, tek başlık altında farklı adlarla adlandırılmış şiir bölümleri oluşturulur. Söz konusu yapılar, bölümlendirilmiş bir düzyazı metnini andırır.

Bölümlendirilmiş şiirler, bölüm sayıları ve sınıflandırma şekilleri şu şekilde bir tabloyla göstermek mümkündür:

| Kitap Adı      | Şiir Adı        | Sayfa Numarası | Altbaşlık(Bölüm) Sayısı | Tasnif Şekli    |
|----------------|-----------------|----------------|-------------------------|-----------------|
| Türkiyem       | Kimbilir        | 76             | 2                       | Romen rakamıyla |
| D.E.G.A.       | T.Ç.H           | 153            | 7                       | Farklı Adlarla  |
| " "            | Y.B.K.          | 174            | 5                       | " "             |
| " "            | Ö.Y.H.Ç.        | 177            | 6                       | " "             |
| Tütünler Islak | Akabakan        | 207            | 2                       | " "             |
| Her Pazartesi  | Ahd-i Atik      | 243            | 5                       | " "             |
| " "            | Kadırga         | 253            | 5                       | " "             |
| " "            | Ölü Yıkayıcılar | 257            | 10                      | " "             |
| " "            | Yenilgi Günlüğü | 272            | 7                       | " "             |
| " "            | Açıklamalar     | 285            | 4                       | Romen rakamıyla |
| " "            | F.G.L.İ.Ü.Ş.    | 299            | 3                       | Farklı Adlarla  |
| " "            | Ağıtlar Toplamı | 311            | 5                       | " "             |
| Toplandılar    | Sunak           | 432            | 3                       | Romen rakamıyla |
| " "            | B.Ö.İ.R.        | 471            | 2                       | " "             |
| " "            | Gazete I        | 477            | 11                      | Farklı Adlarla  |
| " "            | Gazete II       | 483            | 6                       | " "             |
| " "            | Gazete III      | 487            | 13                      | " "             |
| " "            | Uzunuzak        | 500            | 1                       | " "             |

**Tablo: 7- Altbaşlıklı Şiirler**

Bu çalışmada referans alınan toplu basımdaki 329 şiirin 18 tanesi, çeşitli sayılarda altbaşlıklara ayrılmıştır. Bu altbaşlıkların toplamı 97'dir. Bunları da müstakil şiir saydığımızda şiirlerinin toplam sayısı 426 olur. Fakat bu çalışmada, altbaşlıklı şiirler tek bir şiir olarak kabul edilmiş ve şiirlerden örnekler verilirken altbaşlıklar dikkate alınmamıştır.

Sonuç olarak altbaşlıklar şiirini uzatmış, şaire bir şiir başlığı altında farklı konulardan bahsetme imkânı tanımış ve şiiri düzyazıya yaklaştırmıştır(bölümlendirme yönünden).

### 1. 5. 2. İthaf

Uyar şiirinde şekil planında göze çarpan özelliklerinden biri ithaf'tır. Kitaplarındaki ithafli şiirleri şu şekilde bir tabloyla göstermek mümkündür:

| Kitap Adı      | Şiir Adı ve Sayfa Numarası | Yapılan İthaf  |
|----------------|----------------------------|--|
| Arz-ı Hal      | Sonnet(s.21)               | Yalnızlık için*  |
| " "            | Memur Karısı(s.23)         | Karıma   |
| Türkiyem       | G.P.A.(s.84)               | Sana ağıt değil destan yaraşır   |
| D.E.G.A.       | Kesiksiz Övgü(s.120)       | Bu Yezdan için*  |
| " "            | Atlıkarınca(s.172)         | Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardıyordu işi. Ama olmuyordu kendisi vardı. |
| Tütünler Islak | (İthaf kitap adındadır.)   | Bütün mümkünlerin kıyısında  |
| Her Pazartesi  | Büyük Gurbetçi(s.301)      | Senin adın bir deftere yazıldı/<br>Eskimez bir mavi deftere/ Adın/<br>yazıldı  |
| K.D.İ.         | Yapı(s.533)                | H.Turgut Uyar'a  |
| " "            | İhbar(2)(s. 568)           | (ihbar(1)'i defterine çekip bana imzalatan adını bilmediğim genç kıza ve Sinan'a)                                    |
| Son Şiirleri   | Çorba(s.623)               | Şehriban Kama için, en içten saygıyla  |

**Tablo: 8- İthafli Şiirler**

\* Bu ithafalara şiirlerinin toplu basımında yer vermemiştir.

Şair, ithafı, güncel olanı, yaşamı verdiği için tercih etmiştir. Bazı şiirlerini yaşamındaki realitelere gönderme yapacak nitelikte ailesine, arkadaş ve tanıdıklarına ithaf emesi bu amacı gerçekleştirmeye yöneliktir.

### 1. 5. 3. Şiir İçinde Şiir

Şiirde dize örgüsü içinde kimi yapılar şekil, söyleyiş ve bazen de yazı tipi olarak içinde buldukları yapılardan farklılık arz eder. Şair, bu parçaları belirtilen şekillerde genel yapıdan farklı kılarak, onlara dikkat çekmeye çalışır. Bu yapıların bir kısmı alıntı gibi durur. Belki de şairin bu metinleri farklı kılmasının sebebi alıntı olduklarını vurgulamaktır. Fakat hepsi için bunu söylemek yanlış olur. Zira Uyar, şiir terkinde çeşitliliği seven bir şairdir. Nazım ve nesre ait özellikleri karıştırarak karma metinler oluşturur. Nitekim daha önce de söylendiği gibi bazı şiirleri destansı bir görünüm taşır.

İlk defa “*Müstehcen Şiir*” (s.80) de genel tertipten farklı bir yapı göze çarpar. Üç dize tırnak içinde, diğer parçalardan farklı bir hizada, dikkat çekecek şekilde yerleştirilir. “*Geyikli Gece*” (s.111) şiirinde dize örgüsü içerisine genelden farklı üç ara parça sıkıştırılır. “*İ.D.K.A.Y.Ş.A.Y.S.M.*” (s.141) şiirinde altı dizelik bir kısım, tırnak içerisinde italik yazı tipiyle gösterilir. “*Hayri Bey*” şiirinde yine italik yazı tipiyle şekil ve söyleyiş özelliği bakımından dört dörtlük, şiirin genel görüntüsünden farklı kılınmıştır. Faruk Nafiz’in “*Han Duvarları*” nı anımsatan bu şiir tertibi, şairin, ara parçalarla giriştiği önemli bir kullanımdır. Ara parçalar türkü formuna yakındır:

*“Bre ağalar bre beyler paşalar  
Şöyle dağlar kimlerin dağlarıdır  
Ölenler ulu Tanrının kulları  
Kalanlar bu dünyanın sağlarıdır.”* (“*Hayri Bey*”, s.439)

Bu şekilde şiir içinde farklı parçacıklar görüntüye çeşitlilik getirmiş ve şiire yeni çağrışım imkânları açmıştır.

### 1. 6. Uzun ve Kısa Boyutlu Şiirler

Turgut Uyar’ın şiirinde, şiir hacmi üzerinde etkili olan en önemli faktör, hikâyedir. Bir yazısında, hikâyenin bu işlevine kendisi de dikkat çeker: “*Şiirde*

*uzunluğu omurgalı tutabilmek sıkça başarılamayan bir iştir. Bu ya bir çeşit öyküyü, ya da hiç değilse bir hava'yı(atmosfer) gerektirir.”*(Uyar 1969: 378). İlk şiirlerinde de tahkiye etme yönelimi ön planda olmasına rağmen, şiirlerin uzun olmamasının sebebi şekil endişesidir. Şiirinin başında olmasının getirdiği birikim eksikliği ve atılım yapma/yenilik getirme anlayışının henüz oturmaması da belki sözü edilebilecek etkenler arasındadır. Nitekim “*D.E.G.A.*” kitabında yeni bir şiir tarzının kapısını aralaması ve sanatsal alt yapısını daha da güçlendirmesi, şiirinin bütün unsurlarıyla birlikte hacmini de etkilemeye başlar. Bu kitapta hikâye örgüsüyle donanmış yapılar, şekil endişesi gözetilmeden art arda sayfalara dökülür. Başta hikâye olmak üzere söyleyiş kolaylığı(otomatizme yaklaşan ve kural gözetmeyen seri üretim) ve sanatsal birikim, poetik verimliliğini arttıran ve şiirini alabildiğine uzatan etkenlerdir.

Şiirinin en uzun yapıları, “*D.E.G.A.*” kitabında görülür. “*A.Y.M.K.A.S.M.*” (s.134), “*B.K.M.İ.İ.*” (s.143), “*T.Ç.H.*” (s.153), “*Ö.Y.H.Ç.*” (s.177) şiirleri, söz konusu kitapta göze çarpan uzun yapılar olarak değerlendirilebilir. İlk üç şiirde hikaye, ayrıca “*B.K.M.İ.İ.*” şiirinde dipnot ve son ikisinde altbaşlıklar, şiirin hacmi üzerinde etkili olur. Çünkü gerek dipnot, gerekse de altbaşlıklar, aynı şiir içinde yeni bir poetik üretim için açılan pencereler olarak, bağlı oldukları şiirleri alabildiğine uzatır. Yukarıda bahsi edilen şiirlerin dize sayıları şöyledir:

| Şiir Adı       | Dize Sayısı |
|----------------|-------------|
| A.Y.M.K.A.S.M. | 167         |
| B.K.M.İ.İ.     | 300         |
| T.Ç.H.         | 442         |
| Ö.Y.H.Ç.       | 162         |

**Tablo: 9- Bazı Uzun Şiirlerin Dize Sayısı \***

\* Söz konusu şiirler düzyazıya yakın oldukları için, dize yerine “satır sayısı” ifadesini kullanmak da yanlış olmaz.

En uzun şiirleri “*D.E.G.A.*” kitabında yer alırken, en kısa boyutlu şiirlerine düzenli şekillerin yer aldığı “*Divan*” kitabı ve son şiirlerinde rastlanır. “*Divan*” daki şekil sınırlayıcılığını saymazsak, son şiirlerinde, poetik verimlilikte yoğun bir düşünüş gözlenir. Belki de yaşlanıyor olmanın ya da geniş sanatsal birikimin getirdiği, daha seçici olma psikolojisi ve anlayışı devrededir. Nitekim son kitabı “*Dün Yok Mu*” da artık kısa boyutlu şiirler çoğunluktadır. “*Divan*”, “*K.D.İ.*” ve “*Dün Yok Mu*” kitaplarında tespit edilen kısa şiirler ve dize sayıları şöyledir:

| Kitap Adı  | Şiir Adı ve Sayfa Numarası | Dize Sayısı |
|------------|----------------------------|-------------|
| Divan      | Naat(s.343)                | 10          |
| " "        | i.b.s.(s.348)              | 10          |
| " "        | b.b.y.(s.349)              | 10          |
| K.D.İ.     | Denizi Anlatıyor(s.519)    | 9           |
| " "        | Nedense(s.539)             | 7           |
| " "        | Günler Geceler(s.556)      | 6           |
| " "        | Basınç(s.584)              | 3           |
| " "        | Kırmızı, Yuvarlak(s.585)   | 7           |
| Dün Yok Mu | Tut Ki Ben(s.595)          | 8           |
| " "        | Gecenin Şarkısı(s.614)     | 13          |
| " "        | İlkyaz Mı(s.616)           | 12          |

**Tablo: 10- Bazı Kısa Şiirlerin Dize Sayısı**

Sonuç olarak tahkiye, dipnot ve altbaşlık gibi nesir özellikleriyle\* otomatik söylem ve serbest şekil ortamı, Uyar şiirin uzunluğu üzerinde etkili olmuştur. Bu araçlardan faydalanarak “*D.E.G.A.*” kitabında çok uzun şiirler kaleme alır. Öte yandan son şiirlerinde daha seçici davrandığı ve şiirlerinin boylarını oldukça kısalttığı söylenebilir.

\* Bunlara etkisi daha az olan bilinç akışı ve arasöz kullanımlarını da eklemek yanlış olmaz.

## 2. Vezin, Kafiye ve Redif

### 2. 1. Vezin

Turgut Uyar, şiirde ölçüye pek rağbet etmez. Hece vezniyle kaleme aldığı 9 şiiri vardır. Bunları şöyle şematize edebiliriz:

| Kitap Adı   | Şiir Adı ve Sayfa Numarası | Hece Sayısı |
|-------------|----------------------------|-------------|
| Arz-1 Hal   | Yad(s.15)                  | 14          |
| " "         | Arz-1 Hal(s.16)            | 13          |
| " "         | Sonnet(s.21)               | 14          |
| Türkiyem    | Gecelerde(s.63)            | 11          |
| Divan       | i.b.s.(s.348)              | 11          |
| " "         | b.g.h.(s.350)              | 11          |
| Toplandılar | Kar Altında Evde(s.403)    | 7           |
| " "         | K.Ç.D.(s.438)              | 15          |
| " "         | Elli İki Hane(s.445)       | 7           |

**Tablo: 11- Hece Vezniyle Yazılan Şiirler**

Bazı şiirlerde nakarat olarak tekrar edilen parçaların da ölçülü olduğu görülür. “B.B.K.T.B.B.A.” (s.212) şiirinde beş defa tekrar edilen “*ben koşarım aşığlara, koşarım/ yıkanacak boğulacak su bulsam*” dizeleri, 11’li heceyle yazılmıştır. Şair, şiir tertibinde, bunları dağınık yapının içerisinde, dikkat çekecek şekilde konumlandırarak, zaten bir farklılığa işaret eder. “Hayri Bey” (s.439) şiirinde dörtlükler şeklindeki ara parçalar da 11’li heceyle kaleme alınmıştır.

## 2. 2. Kafiye ve Redif

İlk şiirlerinde görülen eşit düzenli şekillerden bazılarının kafiye düzenleri şöyledir:

1. ababa/ cdcdc/ efefe....
2. abccba/ deffed/ghiihg...
3. xaxa/xbxb/xcx...
4. abab/ cccb/dddb

1.Bent:

- |        |         |                      |
|--------|---------|----------------------|
| a————— | ıslanan | “an”= Tam kafiye     |
| b————— | dopdolu | “olu”= Zengin kafiye |
| a————— | zaman   | (“Yad”, s.15)        |
| b————— | yolu    |                      |

1. Bent:

- |        |             |                            |
|--------|-------------|----------------------------|
| a————— | Allahım     | “Allahım”= Nakarat         |
| b————— | dualardan   | “lardan” ve “unca” = Redif |
| c————— | doyunca     | “a”= Yarım kafiye          |
| c————— | boyunca     | “oy”= Tam kafiye           |
| b————— | sevdalardan | (“Arz-ı Hal”, s.16)        |
| a————— | Allahım     |                            |

1.Bent:

- |        |         |                          |
|--------|---------|--------------------------|
| a————— | başka   | “ecek”= Redif            |
| b————— | geçecek | “a” ve “ç”= Yarım kafiye |
| a————— | akraba  | (“Sonnet”, s.21)         |
| b————— | içecek  |                          |

1.Bent:

- |        |         |                                       |
|--------|---------|---------------------------------------|
| x————— | doğrusu | Birinci ve üçüncü dizeler serbesttir. |
| a————— | değildi | “di”= Redif                           |

x————mermerden                      “il”= Tam kafiye  
a————yeşildi                              (“H.H.H.”, s.74)

“D.E.G.A.” kitabı sonrasında, yineleme yoğunluğuyla beraber kafiye, çok daha az hatırlanan bir ahenk unsuru olur. Ahenk yükünü yinelemeler taşır. Kafiye, bu dönemde çoğunlukla serbest yapı içerisinde tesadüfî birlikteliklerde karşımıza çıkar. Düzensiz şekiller içinde kimi uyumlar ise, zorlama gibi görünür:

*“Anlat ellerin sıcak sıcak sokul  
Buna hazırız eskidikçe değişmez oluyor kabul”*

(“İ.D.K.A.Y.Ş.A.Y.S.M.”, s.142)

Bu dizelerde “ul” sesleri tam kafiye oluşturmakla birlikte, ikinci dize, devrik cümle yapısıyla kafiyeye zorlanmış gibidir. “*Ahd-i Atik*” (s.243) şiirindeki cinas örneği de metnin genel havasına pek uymaz: “*övmemi bekleyin ve kalın/ eller ve ayaklar ve kıllar kalın*”. Burada yazılış ve söyleyiş olarak aynı, fakat anlamları farklı olan “kalın” sözcükleri cinas oluşturmaktadır. Tespit edilen şu kullanımlar da, Uyar’ın genel tavrıyla uyuşmayan, kolay yapılmış izlenimi veren kafiye çeşitlerine örnek verilebilir:

*ertesi gün yazdı              kış geldi kara hüznün              sen ben ömer  
artık ne demeli              ey en akıllı kişisi dünyanın              lütfüye nuran polat sezer  
Hayri duramazdı              bazen yaz ortasında gündüzün              (“İhbar(2)”, s.568)  
 (“Yapı”, s.535)                      (“Acıyor”, s.547)*

Şiirinde tunç kafiye denemelerine de rastlanır. Bu da şiirinin serbest düzeniyle uyuşmayan bir girişimdir. Aşağıda verdiğimiz örneklerde, kelimelerden biri diğerinin içinde aynen tekrar edilerek bu kafiye türü oluşturulur:

——ama                              ——açlıktan                              ——elbiseni  
—— odama                              ——ağaçlıktan                              ——seni  
 (“Yenilgi Günlüğü”, s.273)              (“gemi,gemi”, s.395)              (“baharat yolu”, s.379)



#### 4. BÖLÜM: ŞİİRLERİNİN DİL VE ÜSLÛP BAKIMINDAN İNCELENMESİ

##### 1. Dil

Dil, şairin maharetinin ölçülebildiği önemli bir yetkinlik alanıdır. Turgut Uyar bunun bilincinde olarak “*Sanat yapmağa kalkan kişi ilkin dilini, dilinin taşıdığını bilmeli, sonra yargılara varmalıdır*”(Uyar 1968: 221), der. Bu doğrultuda şiir dili üzerinde çeşitli tasarruflarda bulunur. Dil konusunda ön plana çıkan uygulamaları çeşitli başlıklar altında değerlendirilecektir.

##### 1. 1. Sözcük Serveti

Uyar sözcük repertuarı geniş olan bir şairdir. Şiirinde kullanılan sözcüklerin köken olarak tasnifine geçmeden, öncelikle türleri üzerinde durulacaktır. Şiirinde sözcük türlerinin dağılımını tespit etmek için, her kitabın başından ve sonundan seçilen birer şiirde sözcük türü incelemesi yapılmıştır. Elde edilen sonuçlar şöyledir:

| Kitap Adı      | İsim | Fiil | Sıfat | Zarf | Edat | Ünlem | Bağlaç | Zamir |
|----------------|------|------|-------|------|------|-------|--------|-------|
| Arz-ı Hal      | 105  | 27   | 63    | 20   | 7    |       | 13     | 14    |
| Türkiyem       | 93   | 24   | 33    | 11   | 3    | 1     | 1      | 6     |
| D.E.G.A.       | 108  | 37   | 54    | 21   | 10   |       | 10     | 12    |
| Tütünler Islak | 130  | 18   | 67    | 15   | 12   |       | 13     | 11    |
| Her Pazartesi  | 100  | 28   | 61    | 17   | 3    |       | 17     | 13    |
| Divan          | 85   | 38   | 53    | 20   | 5    | 3     | 14     | 39    |
| Toplandılar    | 105  | 30   | 28    | 24   | 9    | 1     | 15     | 17    |
| K.D.İ.         | 83   | 22   | 28    | 17   | 8    |       | 17     | 7     |
| Dün Yok Mu     | 38   | 19   | 31    | 9    | 8    | 2     | 4      | 11    |
| Son Şiirler    | 62   | 26   | 29    | 27   | 6    | 1     | 9      | 11    |
| Toplam         | 909  | 269  | 447   | 181  | 71   | 8     | 113    | 141   |
|                | %42  | %12  | %20   | %8   | %3   | %0,3  | %5     | %6    |

**Tablo: 12- Sözcük Türü**

Şairin en çok kullandığı sözcük türü %42 ile isimdir. Neredeyse kullandığı her iki sözcükten biri bu türdendir. Bu yoğunlukta şairin istifleme, eşyaların adlarını sayıp dökme anlayışının da etkili olduğu söylenebilir. İkinci yaygın kullanımı olan sözcük türü, sıfatlardır. Bu sözcük türü ise, özellikle de “D.E.G.A.” kitabında, düzyazıya yaklaştığı, bir hikâye örgüsü üzerine kurulmuş şiirlerde yoğunluk gösterir. Bu şiirlerde, bol sıfatlı, uzun roman cümlelerini andıran kullanımlara rastlanır:

*“O kavurgan umut kesici güçlülük alıp alıp harcamadığın  
dağınık gizli izlenimlerin seni bilmediğin yönlere iteleyeni  
uğultulu kaynaşmaları”* (“İ.D.K.A.Y.Ş.A.Y.S.M.”, s.142)

Üçüncü kullanım yoğunluğuna sahip sözcük türü ise, fiillerdir. Sonuç itibariyle incelediğimiz şiirlerde isim, sıfat ve fiil, en sık kullanılan sözcük türleri olarak karşımıza çıkar. Bu dağılım, şiirlerinin genelinde de görülür. Bunun en güzel ispatı da isim kullanma yoğunluğunun, şiirinde neredeyse yığmacılık şeklinde tezahür etmesidir.

Genel içinde önemli bir oran teşkil etmese de zamir kullanımının özellikle de “Divan” kitabında yoğunlaştığı görülür. Sekiz beyitlik “içeri giren’e” (s.352) şiirinde “şey” zamiri iki defa, “kimse” bir defa, “sen” dört defa, “ben” altı defa tekrar edilir. Burada olduğu gibi “ben, sen, şey” ve “biz” zamirleri, “Divan” kitabında en çok tekrar edilen zamirlerdir. Bu kitaptaki zamirler, sanki şairin diğer kitaplarında sıraladığı kişi, yer ve nesne isimlerinin başka bir ifadeyle istifleme ve çoğaltmanın yerini almış gibidirler. Zamirlerin, adların yerine kullanılan bir sözcük türü olması da duruma ayrıca bir uygunluk teşkil eder.

### 1. 1. 1. Ağız Hususiyetleri

Uyar şiir dilinin dikkat çekici bir özelliği, ağız özelliklerinin gösterilmesinden kaynaklanır. Bu durum özellikle de “Türkiyem” kitabında ön plana çıkar. Halk söyleyişinin esin olarak seçilmesi, bu tür kullanımların yoğunluğu üzerinde etkilidir. Öte yandan şair, bu dönemde tam da bu kullanımlara ve telaffuz şekline tanıklık

edebilecek bir ortamdır. İlk tayininin Kars'ın Posof ilçesine çıkması nedeniyle taşradadır. Söz konusu kitapta tespit edilen ağız hususiyetleri ve halk söyleyişini veren kullanımlar şöyledir: “*koma beni, alav alav, sabağnan, yayan yapıldak, altun, gövermek, yavri ceylan, ısıcacak, m'olur, emmim kızı, gelmişleyin, komuşum, anca, n'apalım, ırgat, ürüzgar, bakanda, özge, urba, gari, deyme gitsin, bencileyin, vermişin, sevda içre, yalnız*”. Bu kullanımlar, “*Türkiyem*” kitabında yansıtılmak istenen memleketçi eğilimi tamamlar. Şairin halk dili ve kültürüne önem verdiğini gösterir.

### 1. 1. 2. Öz Türkçeci Yaklaşım

Şairin kelime repertuarında, özellikle “*D.E.G.A.*” kitabından sonra, eski Türkçe kullanımlar yoğunluk kazanmaya başlar. Bu kelimelerin, eski Türkçe olarak adlandırılmasının sebebi, Türkçenin daha önceki dönemlerinde kullanılan bu kelimelerin, Türkiye Türkçesinde işlevlerini kaybetmiş olması, bazılarının sadece ağızlarda yaşıyor olmasıdır. Şair, ilk iki kitabındaki halk söyleyişi ve ağız hususiyetlerini, “*D.E.G.A.*” kitabıyla birlikte şiirin gündeminden kaldırır ve sözcük kadrosuna bir yenilik olarak eski Türkçe kullanımları ekler. Bu arada ilk iki kitabında yoğunluk teşkil eden Osmanlıca kelime kullanımı da azaltılır. Buna rağmen Uyar'ı, tamamıyla öz Türkçeci ve diğerine karşı tasfiyeci bir tutum içerisinde değerlendirmek yanlış olur. Çünkü eski Türkçe kelimelerin yoğunluk kazandığı dönemde, daha büyük bir patlama batı kökenli kelime kullanımlarında olur. Verilecek istatistik çalışmalarında da görüleceği gibi, Türkçe, Osmanlıca(Arapça ve Farsça)ve batı kökenli kelimeler, sözcük kadrosu içerisinde birbirine yakın oranlardadır. Şiirlerinde tespit edilen eski Türkçe kullanımlar şunlardır:

| Kitap Adı         | Kullanılan Kelimeler   |
|-------------------|--|
| D.E.G.A.          | sargın umut, acun, yunup arın-, gönen-, sanılarım, erinç, kavurgan, kaygusuz, sağmal davar, kargılanmış, uraybaşkanı, bungunluğu, kunlayacak koyun, bilisizlik, ağulayacak, balkıma, aşlıkçı, sağrı, kalıt, bukağı |
| Tütünler<br>Islak | yalınç, unulmaz, yalvaç, sevişli, yaşarlık, duygunluk, yengici, yitme, tecimen, ağan yalnızlık, ürkü, bukağı, uyruklar, andaç, üleşilme, kargışlı, ansı-, kuburluk, bezekli kuskun                                 |
| Her<br>Pazartesi  | kargış, anlak, ansı-, tansık, gömüt, avadanlık, dönülü, ula-, durala-, suvat, onul-, uğun-, dirim, yalazla-  |
| Divan             | yılkı, uğru, göçür-, üzünç, kuşları sürekle-   |
| Toplandılar       | balkıma, utku  |
| Dün Yok Mu*       | sayrılık, koygun, erinç, bungun  |

**Tablo: 13- Eski Türkçe Kelime Kullanımı**

Yazı dilinde pek kullanılmayan bu kelimelere şiirde yer vermesi, Türkçe konusundaki duyarlılığına işaret eder. Aynı zamanda sonuna kadar bu kullanımlarda ısrar etmesi, kelimelerin şiirdeki canlılığına/katkısına inandığı ve güvendiğini gösterir.

### 1. 1. 3. Osmanlıca Sözcük Kullanımı

Şiirinin her döneminde belli bir kullanım yoğunluğuna sahip sözcük grubu, Osmanlıca kelime ve tamlamalardır. İlk iki kitabı “*Arz- Hal*” ve “*Türkiyem*” de yoğunluk diğer kitaplarına nazaran daha fazladır. “*Divan*” gibi bir gelenek esinlemesinde ise, bu tür kelime kullanım oranında bir artış gözlenmez. Şiirlerinden çıkardığımız Osmanlıca kelime kullanımlarının kitaplara göre dağılımı şöyledir:

\* Bu kısımda, kitaplarına girmemiş, Tomris Uyar ve Seyyit Nezir’in “*Sonsuz ve Öbürü*” kitabında yayınladığı son şiirleri de dikkate alınmıştır. Daha sonraki istatistik tablolarında da burada olduğu gibi son şiirleri, “*Dün Yok Mu*” içerisinde değerlendirilecektir

| Kitap Adı         | Kullanılan Kelimeler   |
|-------------------|--|
| Arz-ı Hal         | mintan, esaret, hürriyet, mevki, minval, gaile, günahkâr, neş'e, ilmihal, tevazu, vefakâr, nasip, vaad, amenna ve sadakna, nimet, harikulade, tecelli, lânet, selâmet.   |
| Türkiyem          | zabit, mahzun, mağrur, salavat, muhabbet, tesviyei türabiye, yallah, daima, medar, hazin, teknil, maşrık, kemali azamet, tabü tüvan, fanus, cenup, vakt, dest, sebat, hilafsız, masum, mahcup, vaat, zulüm, hazin, nesep, sahih, nasip, serencam, saadet, şehlá, yadigâr, ihtilâl, hilâl, canü yürekten, helâl, kudret, haşr, mukaddem, kadir, kerevet, bezgin, ben-i Adem, taksim, zarif, yâd, şefkat, terütaze, ferah, zulmetmek, arife, faslı hicaz, bîhaber. |
| D.E.G.A.          | cambaz, lâzım, âmenna, umum, meymenet, sultanî, idame, şavk, mezmur, تنها, teslis, kâse, ihtilâl   |
| Tütünler<br>Islak | haz, kâr, hacamat, küfür, mağribî, illet, hin, miskin, cumhuriyet, cüzam, vâz, bakla, ilâç, sürahi, papuç  |
| Her<br>Pazartesi  | nüfus, mahkum, hüznü, ahd-i atik, tekvin, tesniye, tedhiş, zabit, mescit, sar'a, İsevî, zina, evrak, hamarat, suikast, mübaşir, muhasebeci, celâlî, malûm, eramil, mühür, mütareke, mintan, bezzaz, arzuhal, kat'iyen, hekim, kalebent, zevce, viladî, marpuc, manzume, kandil, kâtip, adliye, meyvahoş, nalbant, muayen, nalça, sun'i ilkah.  |
| Divan             | münacat, naat, hain, hemşeri, ciğer pare, bâde, köhne, teşrinievvel, humma, cihangir, rubai, tiryaki, aktar, misk ü amber, kervansaray, fetih, hassas, tahmis, kalubelâ, hasım, hısım, kaside, mesire, meclis-i mebusan, kanunusâni, kanunuesasi, meyyit, salihat-ı nisvan, bahriye nazırı, hafız, mevlût, peder, bahriye tayfası, güfte, vâd, harman, külhan, fahriye, seker  |
| Toplandılar       | bahtiyar, süvari, talim, mahmuz, zâbitan, hendese, imkân, mücellit, akide, harbiye, miralay, maznun, mahya, süzidil, tafra, mekkâri, mukayyet, müezzin, ezan, tefrika, şehremini, mühimmat,  |
| K.D.İ.            | bakla, tiryaki, erguvan, hakeza, bağban, ferace, mamur, ihbar, sulh, mikyasa,  |
| Dün<br>Yok<br>Mu  | şakayık, cengaver, alameti farika, hüzzam, vesayet, usul ve fûrû   |

**Tablo: 14- Osmanlıca(Arapça-Farsça) Kelime Kullanımı**

Osmanlıca dil evresinde Türkçeye girmiş ve günlük hayatın bir parçası olmuş Arapça ve Farsça kelimeler, Türkiye Türkçesinde de, batılılaşma sürecinde dilimize çok sayıda

batı kökenli kelime girmesine rağmen işlekliliğini kaybetmez. Uyar'ın kullandıklarının çoğu, bu türden, dilde canlılığını devam ettiren bir nevi Türkçeleşmiş kelimelerdir.

#### 1. 1. 4. Batı Kökenli Sözcük Kullanımı

Batı dillerinden alıntı sözcük kullanımı, “D.E.G.A.” kitabıyla yoğunluk kazanmaya başlar. Bu dönem ürünlerinde, özellikle de kent yaşamı ve moderniteyle yakından ilgili olması ki bunların protestosunu yapar, şiirinde batı kökenli sözcük kullanımını çoğaltır. Zira kullanılan kelimelerin çoğu, batıdan bilim ve teknolojinin ithal edilmesi ve ülkemizde kent yaşamının yaygınlaşmasıyla yaşamımıza ve dilimize girmiş kelimelerdir. Sözcüklerin kimi zaman orijinal şekilleri, kimi zaman Türkçe okunuşları esas alınır:

| Kitap Adı      | Kullanılan Kelimeler   |
|----------------|--|
| Arz-ı Hal      | sonnet, manikür, gazino  |
| Türkiyem       | bakteri, trahom, radyo, vitrin, asfalt, mazot, glas, pufla, çukulata, mavzer, kordelâ, kartpostal  |
| D.E.G.A.       | naylon, gladyatör, neon, teori, otel, domino, mil, mostra, prova, otobüs, polis, abone, gaz, kravat, sandviç, telefon, arya, sinema, pantolon, konsol, bira, apaçi, prens, fotoğraf  |
| Tütünler Islak | ceket, minüskül, pergel, kulüp, posta, vagon, karantina, limon, tren, tramvay, piyango, ekspres  |
| Her Pazartesi  | grev, pasaport, diabetes mellitüs, metre, kardinal, akustik, petrol, salon, istasyon, flavta, model, prenses, banka, parti, kaptan, tiyatro, pegasus, falanjistler, demode, kolonya, çarliston, istafilina, vido, kafeterya, sterlin, karbonat, kanto, menü, ıskara, psikanaliz, kantin, pelikül, kompresör, ayazma, alerji, dinazor, konsolos, krizantem, coin de feu, sekstant, karides, iskarpin, röprodüksüyon, hemofili, üniforma, deppoy, alkolik, röntgen, bomba, kapsül, magazin, apartman, makinist, jokey, radyoaktivite, ortodoks, analjezik, uskur, appendix, general, kartvisit, morg |
| Divan          | İskemle, prova, tüberküloz, uranyum, kolera, metal, vinç, delta, metropol, tramvay, sandviç, neon,   |
| Toplandılar    | hipodrom, vaftiz, partizan, siroz, mitral, kasara, röntgen, matine, suare, trafik, statik, komi, grev, lokavt, fakülte, petrol, fosfor, step, verst, yard, şinik, pud, kapık, şiling, sent, dekar, mil, alfa, mega, üniforma, navlun, parlamento, estetik, gravite, piyango, mafya, dans, transistor, bonsoir, spor, ajans   |
| K.D.İ.         | alkol, afyon, marihuana, eroin, kokain, seks, pomza, uskura, gramatika, metropol, santigrad, begonya, sibernetik, poliyester, plastik, aritmetik, mengene, desimetre, demode, plankton, pasaport, tüberkülin, marjinal, bleu blancrouge, olimpiyat, ekinoks, amonyak, klapa  |
| Dün Yok Mu     | şalter, piston, kapital, usturmaça, pegasus, enflasyon, kerteriz, ebonit   |

**Tablo: 15- Batı Kökenli Sözcük Kullanımı**

Şairin çoğunlukla modern yaşamı ve kenti işlemesi, şiirde batı kökenli kelimelere fazlaca yer vermesini biraz da zorunlu kılar. Çünkü protesto edeceği şeyi tanımlamadan ya da adını söylemeden bunu yapması mümkün değildir. Batı kökenli sözcüklerin şiirdeki yadırgatıcı yoğunluğuna bu yönden bakıldığı zaman durum daha iyi/doğru anlaşılacak ve şairin davranışı makul karşılanacaktır.

Uyar şiirinde gerek Türkçe gerek Osmanlıca gerekse de batı kökenli sözcükler, kelime kadrosu içerisinde bir armoni oluşturur. Fakat bu kelimelerin yaygın olmayan ya da çoğunluk tarafından bilinmeyen örnekleri anlam üzerinde olumsuz netice bırakır. Özellikle de batı dillerinden alıntılar bu türdendir: “bonsoir, coin de feu, bleu blancrouge”. Bazı bilim dallarıyla ilgili terimlerin anlamları da okuyucu için sorun teşkil eder. Zira günlük hayatta pek karşılaşmadığı bu kelimelerin anlamlarını bilebilmek her okuyucudan beklenebilecek bir davranış değildir. “sibernetik, ekinoks, ebonit, plankton, gravite, analjezik, sekstant” gibi kelimeler bunlara örnek gösterilebilir.

## 1. 2. Cümle Hususiyeti

Uyar’ın ilk şiirlerinde Osmanlıca sözcükler, çeşitli görevler üstlenerek cümle kuruluşunda etkili olur:

“Kemali azametle kadem başmıssın” (“*B.S.G.T.*”, s.45)

Zarf

Yüklem

“Otuz yıl mukaddem kıraç bozkırlarda/ Düşüncelerim büyük ve tozlu günlere

Zarf

karışır”(“*G.P.A.*”, s.85)

Yüklem

Bazen cümlenin uzatıldığı, anlamın birkaç dizede tamamlandığı örneklere rastlanır: “*Ne iş ne güç, ne çoluk çocuk/ Eylese eylese beni kararımдан- olmaz ya- / bir kadın eyliyebilir.*” (“*Bahar Hastalığı*”, s.87). Burada yapıyı uzatan etkenler, bağlaç ve

arasözdür. “*Bitmemiş Şiirler V*” (s.97) ten alınan şu bölümde ise, cümlenin hacmi beş dizeye yayılır:

*“Bileklerinden, parmak uçlarından  
İnceden terli avuçlarından,  
Doya doya  
Öpmüşüm,  
Ağlamışım”* (“*Bitmemiş Şiirler V*”, s.97)

Cümlelerin uzunluğu genelde “ki” ve “ve” bağlaçlarıyla sağlanır. Öğeler çoğunlukla “ve” bağlacıyla çoğaltılır:

*“güneşten ve dönencelerden ve kıyılara giden kimselerden  
yaz olsa neyse. kar soluk bir gülüşün kefenini yırtıyor  
ve durgun bir suya dönüşmüş bir akşam beni kışkandırıyor  
eskimekten yassılmış bir tepenin hüznüyle hüzünleniyorum  
ki ellerimiz bu sırada hayatı ve ölümü andırıyor.”* (“*Kazı*”, s.414)

Cümle kuruluşunda “mesela, örneğin, sözgelimi” gibi bağlama unsurlarına sıkça başvurur: “*sözgelimi Galata’dan Afrika’ya gidiyordum*” (“*Biliyor Musun*”, s.558), “*örneğin bir atom santralı projesi*” (“*Hazırlandım Diyelim*”, s.589), “*tut ki sen bir şiiri çok iyi yazsan*” (“*Tut Ki Ben*”, s.595), “*sözgelimi yumurtada zarsın*” (“*Hiçsizliğe*”, s.600)”. “*T.Ç.H.*” (s.153) şiirinde vaka yüklü kısa cümlelere başvurulur: “*Nasıl olacağını bilmiyordu. Avunmada kara kıl-/ dı. Silahını istekle doldurdu. Karısına gider gibi. Pencere-/ den baktı.*” “*İthaf*” şiirinde devrik yapılar, art arda ve yüklemeleri aynı hizaya gelecek şekilde sıralanır:

*“Aslan ağzındadır saadetimiz.  
Yüklem  
Bir bitmez türkü başlar dışımızdan.  
Yüklem  
Bir çınar altıdır oturduğun yer/ (...)/  
Yüklem  
Al bir hırka örmektesin ağır ağır”* (“*İthaf*”, s.104)

Şekil endişesi, “*Divan*” kitabında devrik cümle kullanımını arttıran bir etkidir. Dize sonunda kafiye ve redifi sağlama amacıyla sık sık devrik yapılara başvurur:

*“Elbet kendisi korkar gecenin karanlıktan*

*çünkü korkusu karanlıktandır her gecenin*

*sabahın seher vakti var gecenin nesi var*

*üstelik ağması bir doğum gibi zor gecenin” (“gecenindir”, s.392)*

“Beni” (s.504) şiirinde devrik bir yapı, art arda dizilerek üç dizeye yayılır: “*yaparsın elbet/ bu işindir senin/ çocuk, onbeş tane*”. Cümlelerin kurallı şekli “Elbet on beş tane çocuk yaparsın, bu senin işindir” şeklinde olabilir.

“T.Ç.H.” (s.153) şiirinde, farklı bir cümle kuruluşu dener: “*Atlar denize başladılar. Önce toynakları bilekleri dizleri*”. Burada, ikinci cümledeki fiili ve diğer muhtemel öğeleri verilmeden, anlatım okuyucunun zihninde tamamlanmaya bırakılır. Nitekim ikinci cümle okunduktan sonra, eksik kısım hemen tahmin edilir: “Önce toynakları bilekleri dizleri(, sonra gövdesi suya girdi.)”. Bu, sözdiziminin olağan düzeni dışında başarılı bir kullanımdır.

Şair, “*Övgü Ölüye*” (s.218) şiirinde, aynı sözcükleri kullanarak iki farklı sözdizimi gerçekleştirir. “*Birden bire o sabahlardı, peynirlerin kötü/ kâğıtlara sarıldığı dükkânlardı*” şeklindeki söz dizimi, başka bir yerde iyice deforme edilir: “*harcamalısın peynirlerin kötü dükkânlara sarıldığı o kâğıtlarda*”. Burada sözdiziminde aykırılık, mantıksal uyuşmazlıktan kaynaklanır. Peynirlerin kötü kâğıtlara sarılacak yerde dükkânlara sarılması, kâğıtların dükkânlarda olacağı yerde dükkânların kâğıtlarda olması, bir uyuşmazlığa neden olur.

“*gemi, gemi*” (s.395) şiirinde, tekil yüklem gerektiren anlamca çoğul yapıca tekil “herkes” zamirine çoğul yüklem getirilir: “*herkes sevinç duydular yeni bir çiçeğin kokusuna*”. Sözdizimi kurallarına göre bu cümledeki yüklemi “duydu”, şeklinde tekil yapıda olmalıdır.

Şiirinde sözdiziminde görülen bazı farklı uygulamalardan bahsettikten sonra, cümle türlerini belirlemeye ilişkin yaptığımız çalışmaya değineceğiz. Kitapların başından ve sonundan seçtiğimiz birer şiirde, cümle türü değerlendirmesi yaptık:

| Kitap Adı         | İsim<br>Cümlesi | Fiil<br>Cümlesi | Kurallı<br>Cümle | Devrik<br>Cümle | Basit<br>Cümle | Birleşik<br>Cümle |
|-------------------|-----------------|-----------------|------------------|-----------------|----------------|-------------------|
| Arz-ı Hal         | 12              | 20              | 13               | 19              | 11             | 21                |
| Türkiyem          | 16              | 21              | 30               | 7               | 31             | 6                 |
| D.E.G.A.          | 9               | 17              | 14               | 12              | 20             | 6                 |
| Tütünler<br>Islak | 8               | 13              | 10               | 11              | 16             | 5                 |
| Her Pazartesi     | 7               | 21              | 23               | 5               | 24             | 4                 |
| Divan             | 14              | 12              | 13               | 13              | 10             | 16                |
| Toplandılar       | 6               | 12              | 5                | 13              | 15             | 8                 |
| K.D.İ.            | 11              | 8               | 10               | 9               | 13             | 6                 |
| Dün Yok Mu        | 3               | 13              | 9                | 7               | 8              | 8                 |
| Son Şiirleri      | 4               | 19              | 10               | 13              | 14             | 9                 |
| Toplam            | 90              | 156             | 137              | 109             | 162            | 89                |

**Tablo: 16- Cümle Türü**

İsim- fiil cümlesi ayrımında fiil, kurallı-devrik'te kurallı; basit-birleşik'te ise, basit yapılar çoğunluktadır.

### 1. 3. Şiirlerindeki Değişmeler

Turgut Uyar, fazla olmamakla birlikte şiir metinleri üzerinde çeşitli değişiklikler yapar. “*Arz-ı Hal*” kitabında yer alan “*Sonnet*” (s.21) şiirindeki “—*Yalnızlık için*” ithafını, 1984 yılında “*Büyük Saat*” adıyla gerçekleştirdiği şiirlerinin toplu basımına almaz. Benzer şekilde, “*D.E.G.A.*” kitabında “*Kesiksiz Övgü*” (s.120) şiirindeki “—*Bu Yezdan İçin*” ithafı da kaldırılmıştır. İki değişiklik de “*Toplandılar*” kitabında görülür. “*Açlık Çoğunluktadır*” (s.461) şiirinin dördüncü bendinin dördüncü dizesi, kitabın ilk baskısında “*ilk bakışta*” şeklindeyken, sonraki baskılarda “*bir bakışta*” olarak değiştirilir.

“*Bir Sürengen İlkbahar*” (s.510) şiirinin son iki dizesi, “*Toplandılar*” in ilk baskısında “*Kaynak’ı sorarsanız, dışarıdadır, türkiye’de/ Evet*” şeklindeyken daha sonra “*Mahir’i sorarsanız, dışarıdadır, türkiye’de*” olarak değiştirilir.

Şair, Tomris Uyar'la bir konuşmasında, “K.D.İ.” kitabında yer alan “G.G.Z.” (s.580) şiirinin “*belki de haklıydı, kimbilir*” şeklindeki son dizesi üzerinde iki defa oynama yaptığını söyler. “*Şimdi Gelmiş Gelecek Zaman'ın son dizesine gelelim. Evet, ilk yazılışında 'kimbilir, haklıydı belki de' idi. Sonra değiştirdim, 'haklıydı belki de, kimbilir' oldu. Şimdi şaşıracaksınız, onu da değiştirdim. Görüldüğü gibi, 'kimbilir, belki de haklıydı' oldu.*”(Uyar 1985: 100). Dizenin son şekli “*belki de haklıydı, kimbilir*” olduğuna göre, anlaşılan şair, aynı dizeyi üçüncü defa değiştirmiştir. Belki de en çok titizlendiği, düzenine karar veremediği dize bu olmuştur. Öte yandan “Çorba” (s.623) şiirinde de bir farklılık gözlenir. “K.D.İ.” kitabının ilk baskısında yer alan bu şiire, sonradan “*çığlık ne olur sonunda haker'anım*” dizesinden itibaren on iki dize eklenmiştir.

## 2. Üslûp

### 2. 1. Nesir Dili

Tahkiye, betimleme/tasvir, dipnot, arasöz, kutsal kitap üslubu, montaj ve bilinç akışı tekniği, Uyar şiirinde ön plana çıkan nesir özellikleridir.

#### 2. 1. 1. Tahkiye

Hikâyeye dayanıyor olmak Uyar şiirinin belirgin özelliklerinden biridir. Bu durum özellikle de ilk üç kitabında yoğunluk kazanır. “Tütünler Islak” kitabıyla birlikte öykünün şiire katkısı azalır.

Turgut Uyar, şairlik mesleğinin ilk yıllarında, şiirde öykülemeye temkinli davrandığını söyler. Sennur Sezer'le bir konuşmasında şunları aktarır: “*Şiire bilinçle sarıldığım dönemde (...) şiirde öykülemeyi(tahkiye anlamında anlıyorum) şiire aykırı, şiiri temelde zedeleyen bir öge olarak düşündüm. Öykünün kendisini değil. Daha doğrusu şiirde gizlenen, gizlenmek istenen konuyu. Örneğin hece şiirinde, şiirlerin adları bile yeterlidir şiirin konusunu okurun başına kakmaya(Haset, Gurbet, İntikam vb.)*”(Sezer 1985: 109). Uyar, aynı konuşmasında daha sonra her şiirin ister istemez bir

öykü ve konudan çıktığı ve şiiri yola çıkaran itinin bu olduğu fikrine ulaştığını söyler. Öykü konusundaki bu çelişik iki düşüncenin izlerine, “*Bir Şiirden*” adlı inceleme eserinde de rastlamak mümkündür. Orada da en son düşüncesi, şiirin kendi dışındaki şeyleri ne kadar yok saymaya girişirse girişsin bir hikâyeye bağlı kalmaktan asla kurtulamadığı ve kurtulamayacağı şeklindedir. “*Aslında her şiir bir hikâyeden çıkar, her şiirin bir konusu vardır. Ne kadar Dadacı ne kadar Sürrealist olsa bile. Bu kaçınılmazdır. Sözlerin, imgelerin ve simgelerin altında yatar o.*”(Uyar 1983: 40). Başka bir yerde öykü konusunda içine düştüğü dualiteyi şu şekilde ifade eder: “*Bu diziden ilk yazımda ‘öyküye karşıyım’ dedim. Yanılmışım. Şimdilerde öyküye karşı olmam mümkün değil. Yalnız öykü dediğimden, bütün ölçü ve değerleriyle ‘Öykü Sanatı’ anlaşılmasın. Bir kişioğlunun öyküsü, anlık yahut uzun, bir tek durumu veya türlü durumlarını anlatan bir öykü*”(Uyar 1957: 6). Uyar’da bu değişimi, şiirini somut olana, yaşama bağlamasına ve bunu gerçekleştirmede öyküye anahtar bir rol biçmesine dayandırabiliriz: “*Ben çağı ile bağını koparmak, hatta gevşetmek istemeyen şiirimizin, çağının ve bu çağ kişilerinin öyküsünü, vermeye doğru gittiğini düşünüyorum. Başka türlü çağına uygun olması mümkün değil zaten*”(Uyar 1957: 6). Ona göre bu amaçla(çağı yakalamak) hareket eden şairin kişileri somutlaması, elle tutulur, inanılır hale getirmesi, ancak bir olay dizisinde, bir sergüzeşte mümkün olabilir.

Uyar, şiir-hikaye kaynaşmasında sakıncaların farkında olup, uygun sentezin yakalanmasını şairin bilinç ve çabasına bağlar. Bütün meselenin, konuyu şiirsel bir hale getirmek olduğunu söyler. Bu birliktelikte sakınca, ona göre şiirin belirli hikâyeye, kural ve estetiğine çok bağlı kalınmasında aranmalıdır ki, Tanzimat’tan 1950’lere kadarki şiirimizde bu zaafı görür.

Şair, hikâyeye unsurunun şiirde araç olmaktan çok amaca dönüşmesi, şiirin önüne geçirilmesini sakıncalı bulmakta ve çağı/yaşamı yakalamak adına makul düzeyde bir düzyazı tesirini onaylamaktadır.

Turgut Uyar’ın bu düşünceler doğrultusunda oluşturduğu şiir-hikaye sentezine çeşitli tanımlamalar getirilir. Öncelikle Uyar’da öyküselliğin kaynağına ve bunun şiirini

olumlu yönde etkilediğine dair bu görüşlere yer vereceğiz. Mehmet C. Doğan, tahkiyeyi Uyar şiirinde, şiirsel gerilimin taşıyıcısı olarak görür. Ona göre tahkiye klasik şekliyle destanlardaki gibi olay anlatımı değildir: *“Tahkiye, Turgut Uyar’ın şiirinde, destanlardaki olay anlatımından oldukça farklıdır: olay değildir esas olan; olaylarda görünür kılınan, şiirsellik kazanan duyguların dışa vurumudur.”*(Doğan 1997: 95). Muzaffer Uyguner de öyküsellığı hikâyeden ayrı şiirsel bir yetkinlik olarak kabul eder: *“öyküden faydalanmasına karşılık şiirlerinin öykü olmadığını açıklamak isteriz. Bu arada düzyazıdan faydalanması ve ara sıra düzyazıyı da katması bile şiirlerinin şiir değerini düşürmemektedir. Bilindiği gibi düzyazının dili açıklama dilidir. Turgut Uyar’da açıklama yoktur\*.”* (Uyguner 1959: 14). Uyar, öykünün yoğunlaştığı *“D.E.G.A.”* kitabında, Doğan’ın söylediği şekilde kronolojik bir vaka silsilesine engel olmak, duyguları ön plana çıkarmak için özel bir gayret içerisinde olur. Nitekim başı ve sonuyla şiir örgüsü içerisinde belli bir vaka tablosu çıkarmak oldukça güçtür. Bu doğrultuda Uyguner’in, Uyar’da açıklama yoktur düşüncesi de haklılık payı kazanır.

Halil Gökhan, Uyar şiirinin temelinde öyküyü koyar ve öyküsellığı nesnelere, eşyalar ve kişilere bağlar: *“Turgut Uyar’ın yapıtının temel eksenini sayılan öykülü(narrative) şiire girer girmez nesnelere, kişiler, eşyalar ve onların ‘çabuk’ izlenimleri, Türk şiirinde Turgut Uyar’a özgü bir şiirsel ifade ve hikayenin kurucularıdır.”* (Gökhan 1999: 153). Gökhan’ın bahsettiği öyküsellığe kaçan envantercilik özelliğine, Zeki Coşkun da dikkat çeker. Coşkun, Uyar şiirinin çoğu zaman öyküsellığe kaçmasını, şiirde eşya denizinden kaynaklanan somut imge kullanımına bağlar: *“imge somuttur onun şiirinde. Bir şey neyse o olarak alınır. İmge, o eşya denizinin- beden ve görüntülerin düşünsel düzeyde bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Bağımsız çağrışımlarla değil. Belki bu nedenlerdir gündelik yaşantının, görüntünün kimi zaman anlatıya, öykülemeye dönmesi.”*(Coşkun 1985). Uyar şiirinin öyküsellığı bir yönüyle Gökhan ve Coşkun’un dikkat çektikleri “eşya denizi” ne bağlamak mümkündür. Fakat bu görüntüde rol alan başka etmenler de vardır.

---

\* Hulki Aktunç, “Ölüm Nakarat Olmayacak” adlı yazısında *“Bir hikayeyi Akçaburgazlı Yekta gibi yaşarsan o büyük harfle şiir olur.”* derken hikayenin başarılı bir şekilde şiire mal edildiğine vurgu yapar.

Oben Güney, şiirinde öyküye yatkınlığı Uyar'ın kişiliğine bağlar: “*Sayın UYAR'da öyküye gereksinme, doğal bir itilimle var olmuştur.*” (Güney 1965: 12). Özdemir İnce, D.E.G.A. kitabıyla başlayan ve düzyazıya yaklaşan üslubu ve dili Tevrat etkilenmişliğine bağlar(İnce 1990: 40–41). Kaynağı ve amacı ne olursa olsun, öykünün şiirindeki görünümünü, bir yetkinlik olarak değerlendiren ya da en azından öykünün şiirine bir zayıflık kattığını düşünmeyenlerin sayısı çoğunluktadır. Buna mukabil hikâyenin Uyar şiirine zayıflık kattığını düşünenler de vardır. Salah Birsal, “*D.E.G.A.*” kitabında değişikliklerle Uyar şiirinin düzyazı tehlikesine düştüğünü, bunun sonraki iki kitabında- “*Tütünler Islak*” ve “*Her Pazartesi*”- daha oturduğu fikrindedir(Birsal 1970: 70). Ahmet Kabaklı, Uyar'ın şiirine yerleştirdiği nesir unsuruyla şiirini uzatıp bir risk altına soktuğunu, sonra ahenk unsuruyla bunun önüne geçmeye çalıştığını söyler: “*Çoğu mısraları iyi işlenmiş olmakla birlikte bunlar arasına nesre benzeyen parçalar katması insanı yadırgatmaktadır. Ahenkli mısralarında halk deyimlerinden yararlanmakta, kafiye, redif ve tekrarlardan fayda ummaktadır. Çoğu uzun olan şiirleri bu ahenkler sayesinde çekilir hale gelmektedir.*”(Kabaklı 1974: 634).

Uyar'da hikâye anlatımı, çeşitli bakış açılarıyla gerçekleştirilir. Necmiye Alpay, Uyar şiirinde “kendine dışardan bakan bilinç” durumundan bahsedip örnek verirken, bunlardan birine, hikâyedeki tanrısal bakış açısına değinmiş olur: “*Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu işi. Ama olmuyordu, kendisi vardı'. Bu dizelerde kendine dışardan bakan bilinç, denebilirse, kolektifleşiyor. Şöyle: Dilsel olarak, üçüncü tekil kişiden söz ediliyor, bir tel cambazı öyküleniyor.*” (Alpay 1997: 33). Alpay'ın “kendine dışardan bakan bilinç” durumu dediği bu hâkim bakış açısı, ilk şiirlerinde çok yaygındır. Bu dönem ürünlerinde hikâye unsurlarının tamamına yakını tanrısal bakış açısıyla, yer yer araya ben anlatıcı da sıkıştırılarak verilir. “*Yalağuz*” (s.19) şiirinde Bektaş'ın, “*Yasin Efendi*” (s.20) de Yasin Efendi'nin, “*Mersiye*” (s.22) de Hüsnü Efendi'nin, “*Bir Anadolu Vardır*” (s.30) da Narhanımcık ve Mihrali'nin, “*H.H.H.*” (s.74) de Hacer Hanım ve kızı Nemika'nın, “*Müstehcen Şiir*” (s.80) de İffet Hanım ve Rıfat Bey'in, “*Yalnız Dürdanecik*” (s.88) te

Dürdane'nin serüvenleri hep hâkim bakış açısıyla verilir. İlk şiirlerinde çoğunlukla tabiat ve kişilerin yaşamları konu seçildiği için, tahkiye biraz da kendisini zorunlu kılar. Sıklıkla vaka anlatan dizelere başvurur; fakat şekil planında nesre kayma yoktur. “H.H.H.” gibi kişi serüveni anlatımına giriştiği şiirlerde tasvir ögesiyle beraber tam bir tahkiye üslubu içerisine girer. Aynı zamanda görülen geçmiş zaman ekiyle hikâye iyice belirginleştirilir:

*“Hacer hanımın hamamı, doğrusu  
Büyük değildi  
Her tarafı pırl pırl mermerden  
Kapıları pencereleri yeşildi”* (“H.H.H.”, s.74)

“Yalnız Dürdanecik” (s.88) şiirinde vaka anlatımını keserek duruma yorum getiren hikâyeci gibi davranır: “Ama zavallı deyip de geçemeyiniz/ ... / Halbuki böyle mi olmalıydı”. “Müstehcen Şiir” (s.80) de ise bir çiftin mahremiyetine vakıftır.

İlk şiirlerinde diğer serüvenler, birinci tekil kişi(ben) anlatıcının ağzından nakledilir. Çoğu, zaten kendi yaşamına göndermeler de içerdiği için, bunları şairin kendi serüveni sayarız\*:

*“Heybetli Arsiyan dağlarında bir gün  
Atım yoruldu, ben yoruldum  
Şimşekli, fırtınalı bir ikindi  
Çektim atın dizginlerini, yağmurlar içinde  
Banarhev köyünde indim”* (“O.K.Y.K.R.”, s.39)

“Bitmemiş Şiirler V” te yine böylesi bir durumu, bu defa öğrenilen geçmiş zaman ekini kullanarak nakleder:

*“Hancı halden bilir, babacan hancılardan  
Basma perdeli bir oda vermiş bize  
...  
Bana ömrümce sürececek bir sevdayı*

---

\* M. Sunullah Arısoy da şairin “Türkiyem” kitabında, hatıralarına da yer verdiğini söyler. “Bir yandan derin bir memleket sevgisi, bir yandan hatıraları, aşklarıyla ‘Türkiyem’ okuyanı sarıveriyor.”(Arısoy 1952: 22).

*Mahmur bir gülüşünle vermişsin” (“Bitmemiş Şiirler V”, s.97)*

Bu serüvenlerde ön plana çıkan “ben” anlatıcı, hikâye unsurunun belirgin olmadığı dizelerin de anlatıcısıdır. “D.E.G.A.” kitabına kadar ben anlatıcı, üçüncü tekil şahısla birlikte bütün fiillerin failidir. Bir noktadan sonra birinci tekil şahıs ekleri, iyelik ekleri ve zamiri bir tekdüzelik ve sıkıcılık uyandırmaya başlar. Bu tekdüzelik, “D.E.G.A.” kitabında serüven ve diğer unsurların yer yer kişilere ve bazen “biz” e yüklenmesiyle kırılmaya çalışılır.

Turgut Uyar, şair için bireycilikten, kendi beninden kurtulmanın güç olduğunu, bunun onda tat veren bir tiryakilik oluşturduğunu söyler ve kendisinin bundan ancak elli yaşında kurtulabildiğini belirtir. “*Kendimi anlatmak, durmadan kendimden söz etmek saflığından(aslında budalalığından demek isterdim. Ama şimdi de aynı şeyi yapan birçok genç var onlara saygımdan) 50 yaşında kurtuldum. Ne kadar geç. (Bir de kurtuldum mu acaba? İnsan nasıl kurtulur kendini anlatmaktan. Nasıl bırakır böyle bir tadı? Bir tiryakiliği? Benim için sebep hazır. Dışardan uyarılır!)*” (Uyar 1985: 134). Anlaşıldığı kadarıyla şair, ben anlatıcı bağımlılığını, şiir ve şair için bir zayıflık/sıradanlık olarak görür.

Taylan Altuğ, Uyar şiirinde “*kimi yerde düzyazıya geniş ölçüde kayılarak durum ve olay anlatıldığı*” (Altuğ 1969: 13) ve anlatımın “ben” miti etrafında cereyan ettiği kanısındadır. Altuğ, ayrıca Uyar’ın “*Her Pazartesi*” den itibaren ben odaklı anlatımdan halkçı bir söyleme, “biz” e geçtiğini iddia eder. Güven Turan da buna benzer bir yaklaşım getirir. Fakat Turan farklı olarak “D.E.G.A.” kitabıyla “ben” in hâkimiyetinin kırıldığı fikrindedir. “*O zamana kadar dünya ve “ben” uyumlu bir iç içelik içindeyken, dünya birden bire “o” halini almaktadır.*” (Turan 1985: 6). Fırat Caner, “Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu” adlı tezinde bahsi edilen beni “ *lirik ben*” şeklinde adlandırır. O da “D.E.G.A.” kitabını “ben” anlatıcı için kırılma noktası olarak görür. Şairin “ben” den kurtulup “*persona*”nın arkasına gizlendiğini söyler. “*Persona*”yı şair anlatıcı yerine anlatımı üstlenen diğer kişileri belirtmek için kullanır. Caner, aynı zamanda “ben” den

“persona” ya geçişi, Uyar şiirinin modern sanat eseri hüviyeti kazandığına bir delil olarak gösterir(Caner 2006: 67).

“D.E.G.A.” kitabıyla “ben” anlatıcının hâkimiyeti kırılır. Söz konusu kitapla birlikte anlatılacak şeyler; Yekta, Tel Cambazı, Adile gibi şiir kişilerine yüklenir ve şair anlatıcı aradan sıyrılır. Fakat şairin yerine anlatımı üstlenen kişiler de sonuçta anlatımı birinci tekil şahsın ağzından yaptığı için, şiir yine birinci tekil kişiye işaret eden şahıs ve iyelik eklerinden kurtulamaz. Hal böyleyken Taylan Altuğ’un yukarda belirttiğimiz “Her Pazartesi” yi dönüm noktası olarak gören yaklaşımı da haklılık payı kazanır. Çünkü bu kitapla birlikte devreye “biz(birinci çokluk kişi)” anlatıcı da girer.

“D.E.G.A.” kitabında birçok eylemin faili olarak Akçaburgazlı Yekta ve Tel Cambazı görünür. Belki yine “ben” vardır; fakat zamirin önünde ve arkasında kişi isimlerinin olması, “ben” in tekdüzeliği ve sıkıcılığını azaltır. “A.Y.M.K.A.S.M.” şiirinde Yekta, arkadaşı Sinan ve onun karısı Gülbeyaz’la arasında geçen bir serüveni anlatır:

*“Birinin adı Gülbeyaz’dı, o kadındı, öbürünün adı Sinan’dı, o erkekti*

*Ben otuzunda Yekta’ydim*

*Akçaburgazlıyım, oradan geldim”* (“A.Y.M.K.A.S.M.”, s.134)

Yekta’nın maceralarıyla ilgili başka serüvenlerden de haberdar oluruz. Bunları da çoğunlukla Yekta anlatır. “T.Ç.H.” şiirinde Yekta’nın serüveniyle ilgili olarak Adile, Yayabölüklü Emin ve Erhan’ın serüvenleri ön plana çıkar. Yayabölüklü Emin ile kendisini aldatan karısı arasındaki hadiseyi Yekta anlatır:

*Denizde kan vardı. Yayabölüklü Emin aşlıkçı Emin böyle di-yordu. Tabancayı satın almıştı. Bir türlü koptuğu yere bağ-lıyamıyordu kendini. Başka hiçbir yere de. Atlara birkaç taş atmış. Hoo diye bağır-mış. Yürümüşler.* (“T.Ç.H.”, s.161)

Burada kısa cümleler vaka anlatımını daha yoğun kılmıştır.

“D.E.G.A.” kitabından sonra şiire sinmiş, vaka zinciri takip edilebilecek öykü sayısı oldukça azalır. “Ölü Yıkayıcılar” (s.257), “M.A.İ.B.K.” (s.304), “Hayri Bey” (s.439), “Yapı” (s.533) geri kalan kitaplarında hikâye izlerinin görüldüğü şiirlerdir.

Turgut Uyar, insan gerçeğinin durumlarda daha belirginlik kazanacağı inancıyla öyküye yönelmiş; fakat öykünün şiirinde nasıl yer edeceğine ve sınırlarına tam olarak karar verememiştir. Öykünün şiirdeki yeri konusunda kararlı olmayan tutumu, şiirine de sirayet etmiş gibidir. Zira ilk iki kitabındaki ile üçüncü kitabındaki öyküselliğin sağlanma şekli ve yöntemleri farklıdır. Öte yandan öyküselliğe bu yoğun girişin dördüncü kitaptan sonra etkisini giderek yitirmeye başlaması yine bir kararsızlık haline işaret eder.

İlk şiirlerinde daha basit bir hikâye anlatımı varken, “D.E.G.A.” kitabında ve daha sonraki bazı şiirlerinde dipnot, bilinçakışı, diyalog gibi nesir araçlarının katılımı ve anlatıcı çeşitliliğiyle daha karmaşık bir anlatım gerçekleştirmiştir. Kutsal kitap üslubundan gelen esin de manzum yapıyı sarsmıştır. İlk dönemine rağmen daha orijinal bir yapı ortaya çıkmasına rağmen, şiirden uzaklaşma ve düzyazıya yaklaşma daha fazladır. Sennur Sezer’le konuşmasında bunun adını “şiirle öykü yazmak” şeklinde koyar. “Öykü yazmayı beceremediğimden beni etkileyen bazı durumları, duyguları şiir diliyle yazdım. Yani şiirle öykü yazdım. Özellikle Akçaburgazlı Yekta şiirleri”(Sezer 1985: 109).

Hikâye anlatımının şiirine olumlu-olumsuz tesirlerine bakıldığında, aşırı yoğunluğun ilk üç kitabında şiirin diğer unsurlarını gölgelediği görülür. Kendisinin de söylediği gibi bir hikâyeden kaynaklanıyor olmak, diğer edebî türlerin olduğu gibi şiirin de bir kaderidir. Bu nedenle bir şiirde hikâyeye karşılaşmak, daha baştan yadırgatıcı olmamalıdır. Fakat mensur yapı düzyazıya özgü kimi yardımcı unsurlarla(dipnot, arasöz, diyalog, tasvir, bilinçakışı) desteklenerek manzum yapının önüne geçirilirse bu şiir için bir sakınca teşkil eder.

Şüphesiz öykü, Uyar'ın şiir üretimine verimlilik getirmiş, şiirini uzatmıştır. Nitekim en uzun şiirleri, öykünün yoğun olduğu “D.E.G.A.” kitabında toplanmıştır. Fakat şair poetik unsurları alt eden bu yoğunluğun sakıncasını gördüğü için, “D.E.G.A.” kitabından sonra, öyküsellığı makul bir düzeye çekmeyi bilmiş/başarmıştır. Arada bir bazı şiirlerde eski alışkanlığını hatırlarsa da, bu genel yapı içerisinde fazla ön plana çıkmaz.

### 2. 1. 2. Betimleme/ Tasvir

Betimleme, ilk şiirlerinde tabiat güzellikleri karşısındaki duygulanmalarının ve izlenim aktarma alışkanlığının bir sonucu olarak ön plana çıkar. Bu dönem ürünlerinde öyküsellik de tasvir unsurunu çoğaltan bir etki yapar:

*“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.”* (“K.K.D.”, s.54)

Burada yaptığı tasvir, bir resim gibi göz önünde canlandırılabilir. “H.H.H.” şiirinde kişi tasvirine girişir:

*“Nemika! Hacer hanımın kızı  
Kıvırcık saçları simsiyah  
Hâlâ hatırımda, gözleri şehla  
Esmerin, tombulun en güzelinden”* (“H.H.H.”, s.74)

Uyar, ilk iki kitabı “Arz-ı Hal” ve “Türkiyem” den sonra, şiirde tasvir unsurunu, neredeyse rafa kaldırır. Tek tük kullanımlara rastlanır. “Geyikli Gece” (s.111) bunlardan biridir. Ara parçalarda “geyikli gece” nin tasvirine girişir: “Geyikli gecenin arkası ağaç/ Ayağının suya değdiği yerde bir gökyüzü/ Çatal boynuzlarında soğuk

ayıştığı”. “A.Y.M.K.A.S.M.” şiirinde Akçaburgazlı Yekta, misafir gittiği evin anlatımında tasvire başvurur:

*“Perdeleri beyaz nakışlı olur-  
du. Halıları, bütün odanın döşemesini usulca mor mor ör-  
terdi. Patlıcan örnekleri ve turuncu güneşler vardı üstün-  
de”* (“A.Y.M.K.A.S.M.”, s.134)

İkinci Yeni döneminde bazı şiirlerde ön plana çıkan tasvir örneklerinde, bir tablo karşısındaki izlenimlerin aktarılması söz konusudur. Mesela, “T.Ç.H.” (s.153) şiirinde Yekta bir tablo karşısındadır. “Paramparça” şiirinde de bunun ipucunu verir:

*“kaynayıp yuvarlanıp gidiyordu deniz  
evlerle dolu bir kıyının yanı sıra  
...  
adını koymadığın bir yoksunluktu  
duvarda duran resim  
ve içimi sorma”* (“Paramparça”, s.496)

Nitekim şiirlerde Degas, Miro, Matisse, Mondrian, Van Gogh gibi resim sanatçılarına göndermeler yapılması, bu dönem şiirinde resim-şiir etkileşimini doğrular niteliktedir.

### 2. 1. 3. Dipnot ve Arasöz

Uyar, şiirde dipnot kullanımına ilk defa “D.E.G.A.” kitabında yer alan “B.K.M.İ.İ” (s.143) şiirinde başvurur. Bu kitapta ve bahsi geçen şiirde dikkat çekici olan hikâyenin belirgin varlığıdır. Nesre özgü bir teknik olan dipnot, yine nesir hususiyetlerinden biri olan, tahkiyeyle yürürlüğe girmiştir. Hikâye anlatımının yapıldığı yerde başka bir düzyazı unsurunun(dipnot) olması, bu bakımdan daha az yadırgatıcı görünür. Aslında şiirinin başından itibaren sıklıkla başvurduğu arasöz, dipnot tekniğinin bir ön hazırlığı gibidir. Şiirinde dipnot tekniğine uzanan bu ara söz kullanımları da dikkat çeker.

İlk olarak “Mersiye” (s.22) şiirinde iki kısa çizgi arasında, bir önceki deyimden açıklaması niteliğinde bir başka deyimle karşılaşırız: “Nihayet vadesi yetti./ -Ecelin

*sunduğu şerbeti içti-/ Allah rahmet eylesin*". "Ecelin sunduğu şerbeti içmek" bir önceki "vadesi yetmek" deyiminin açıklayıcısı gibi, iki kısa çizgi arasında belirtilmiştir. İki deyim de aşağı yukarı aynı anlama geldiği için birbirlerini açıklamaktadırlar.

Şairin iki kısa çizgi ya da tırnak içinde vurguladığı yapılar, her zaman arasöz özelliği taşımaz. Bazen bir alıntı olmaya daha yakındırlar. Böylesi bir kullanıma ise ilk defa "Ö.D.K." (s.25) şiirinde tesadüf edilir: "*Hangisine tasa edeceğiz, şaştık/ "Ölüm derdi, kalım derdi" derken*". Burada tırnak içerisinde verilen "ölüm derdi kalım derdi" ifadesinin, halk dilinden mülhem bir söyleyiş/deyim olduğu açıktır. "*Şehitler*" (s.27) şiirinde iki kısa çizgi arasında verilen kısım, bu defa tam bir aktarma söz mahiyetindedir: "*Çocuk yapmışsın,/ -Topraktan korkum yok ki zaten-/ Diyebilmişsin ölürken*". "*Türkiyem*" (s.35) şiirinde Dadaloğlu'ndan bir alıntı yapar: "*Dadaloğlu'ndan bir koçaklama dilimde:/ —Şu yalan dünyaya geldim geleli*". Bu ifadeler, dize tertibi içerisinde arasöz gibi durmanın yanı sıra, metinler arası ilişkiye daha yakın duran örneklerdir.

"B.S.G.T." şiirinde, şu şekilde bir arasöz kullanımı yapılır:

*"Düşün şimdi yanın- konuşmasanız bile-*

*Düşük omuzları, adım sesleri, saçları ile bir insan*

*Ne denlû ısınırdı yüreciğin kimbilir? "* ("B.S.G.T.", s.45)

Burada "konuşmasanız bile", tıpkı bir nesir cümlesinde, yapı içerisinde olması gerektiği biraz geç fark edilmiş bir ara parça gibidir. "*Ayrılıklardan*" (s.61) şiirinde okuyucu, olaylardan tam olarak haberdar edilmek için, ayrıntı kısım iki kısa çizgi arasında verilir: "*O, Kadırğa taraflarında bir evden çıkmıştır./ Masum bir yalanla- Halama diye-*". Benzer bir kullanım "*Bahar Hastalığı*" (s.87) şiirinde görülür: "*Eylese eylese beni kararımдан- olmaz ya- / Bir kadın eyliyebilir*".

"*Bitmemiş Şiirler III*" (s.93) te açıklama olarak düşünülen kısım, diğerlerinden farklı olarak bu defa parantez içerisinde verilir: "*Sevdalım, Elâgözlüm, Sultanım/ (Sevda ne de olsa başka şeydir.)/ Yenikapıda, mehtaba karşı sandalda.*" Dipnot

teknikine gelmeden arasöz özelliği gösteren son kullanımlar ise şöyledir: “*Sonra saçların, omuzların Elagözlüm/ —Sana Elâgözlüm diyeceğim ömrümce/ Koyu da olsa rengi gözlerinin*” (“*Bitmemiş Şiirler VII*”, s. 103), “*O Tanrı mıydı sanki- Haşa- / Ama gönlü öyle istedi öyle yaptı*” (“*T.C.R.A.V.A.Ş.*”, s.115), “*Beni bulup çıkararak, ekleyip bütünleyen,/ Bu duyguyu- Kurtulursa eğer bu güçlülüktü- / Arı duru etmeliydim, temizlemeliydim*” (“*A.Y.M.K.A.S.M.*”, s.138).

“*B.K.M.İ.İ.*” (s.143), dipnot kullanımının ilk görüldüğü şiiirdir. Şair, şiir başlığında geçen “İncil” sözcüğüne dipnot düşerek bir açıklama yapar: “*1 Müjde anlamında değildir*”. “İncil” kelimesini müjde anlamında kullanmadığını belirtir. Bu şiirde toplam altı dipnot kullanımı yapar. Açıklama yapmanın yanı sıra bazılarında hikâye anlatımına da girer. Dipnot “4” te Akçaburgazlı Yekta, karısı Hümeysra’nın kardeşi Azra’yla yeltendiği gönül macerasını anlatır.

Uyar, dipnot teknikine merhaba dedikten sonra da eski alışkanlığı, arasöz kullanımını terk etmez. Nitekim “*D.E.G.A.*” kitabından sonra dipnot teknikine birkaç kitap- “*Tütünler Islak*”, “*Her Pazartesi*”, “*Divan*”, “*Toplandılar*”- ara verip tekrar arasöz kullanımına yoğunlaşır. “*Sonsuz Girişim*” (s.523) şiirinde açıklayıcı kısım arasözle verilmiştir: “*hiç sevmiyorum ortodoks ihtiyar karıları/ - yaşlı kadınları demek daha kibar bir deyim-/ ama hiç sevmiyorum yaşlı ortodoks karıları*”. “*Yapı*” (s.533) şiirinde de arasöze başvurur: “*adamlar- Hayri işçiler sözünü bilmiyor daha- / borular çıkardılar yukarı*”. Diğer bir arasöz kullanımı “*İhbar(1)*” (s.567) şiirinde görülür: “*binali- ağırlıydı galiba- ve cengiz/ yani hepimiz*”.

Şair, “*K.D.İ.*” kitabında dipnot kullanımına geri döner. “*Alıntılarla*” (s.570) şiirinde, şiir adından da anlaşılacağı üzere düzyazıdaki gibi iktibas/alıntılama yöntemiyle bir şiir metni oluşturmaya girişir. Sözlerini aktardığı kimselerin adlarını dipnotlarla, alıntıladığı sözleri ise tırnak işaretleriyle verir. “*İnsan en çok sabahları arar sevdiği kadını*”, *1 John Gordon Davies*”, “*hiç unutmam hiç unutmam hiç unutmam*”, *2 Metin Eloğlu*”. Daha sonraki bazı şiirlerde burada olduğu gibi alıntılı metinler devam eder, fakat alıntının kaynağı artık dipnotla gösterilmez. Alıntı kısım

noktalama ve “diyor biri” ifadesiyle vurgulanır: “ ‘ ellerindeki ve göğsündeki çeşmeler’ diyor biri” (“İ.H.Y.Y.”, s.572), “ ‘ve hayatı böylece somutladı’ dedi birisi” (“Bin Yıl”, s.576), “ ‘insan yaşlandıkça kurtulur’ demiş birisi” (“Ekinoks”, s.577).

Dipnot kullanımı, “K.D.İ.” kitabında “Vs...Vs” (s.574) şiiriyle devam eder. “ona olmayacak bir yerde rastladım” dizesine şu şekilde bir not düşer: “ İlk dizeye bundan başka uyak bulamadım, işte şair soyu bu yüzden tükeniyor bundan ötürü yalnızız, ama insanlar coşkun geleceklerle kutlanıyor gene bundan ötürü”. Okuyucuyla diyaloga geçildiğinin görüldüğü bu dipnotta, işi alaya alarak duruma mizah katma girişimi de söz konusudur. Benzer amaçlı bir dipnot kullanımı “Sulardan Ürkü” (s.579) şiirinde görülür. “suların çoğalttığı seslerden ürküyorum/ yorgunluk veriyor ürkü” dizelerinde “ürkü” kelimesine dipnot düşülerek “türküye kafiye aradığımı sandınız, yanıldınız!” der. Burada da, bir mizah havası uyandırılmak istenir.

Kitaplarına girmemiş, fakat Tomris Uyar ve Seyyit Nezir tarafından “Sonsuz ve Öbürü” adlı kitaba eklenmiş son şiirlerinde de dipnot kullanımı görülür. “Dilekçesi” (s.626) şiiri bunlardan biridir. “sadece tarihleri yıkalım diyor ona kalırsa” dizesinde, “ona” kelimesinin dipnotunda “O, üçüncü tekil kişi değildir” denilir. “Çiçekçinin Yalancıları” (s.629) şiirinde dipnotlardan biri “drezilya” adlı çiçek adının nereden duyulduğuna dairdir. “Adı” (s.633) şiirinde daha ilginç bir dipnot kullanımına girişir. Sekiz dizelik blok halindeki şiirin ilk beş dizesi, uzunluklarına göre sıralı noktalarla gösterilmiş ve dizeler dipnota taşınmıştır. Fakat dipnotta dokuz dize vardır: “...../ ...../ .....

Uyar şiirinde dipnotun genel olarak üç işlevi ön plana çıkar:

- 1-Bir kelime ya da söz grubuyla ilgili kendisinde uyanan çağrışımı aktarmak.
- 2-Okuyucuyu bilgilendirmek(durum bildirmek, hikaye anlatmak, sözü alıntılanan kişinin adını vermek).
- 3-Mizah uyandırmak.

Uyar şiirinde dipnot daha çok bu amaçlarla kullanılır. Arasöz ise genel olarak açıklama maksatlı kullanılır. Öte yandan dipnot tekniğinin, şaire İkinci Yeni şiiri yazmaya başladıktan sonra denemeye başladığı imgeler ve konular arası uzun sıçrayışları, daha kolay yapma imkânı sağladığı kanısındayız. Çok ufak anlam ilgisiyle bile, dipnotla başka bir konuya geçip, orada da kendisini deneyebilme ve şiir üretme imkânına kavuşur. Aynı zamanda daha önce arasöz şeklinde tırnak işareti ve kısa çizgilerle gösterip metin içerisine yerleştirdiği açıklama kısımlarını, dipnot sayesinde metin içerisinden çıkarma fırsatını da elde eder. Özetle düzyazıya özgü olması nedeniyle şiirde ilk anda yadırgatıcı görünen dipnot, Uyar şiirinde anlam dağınıklığını azaltmış, şaire konu sıçramalarında kolaylık ve konu çeşitliliği sağlamıştır. Şair, kendisinde kontektsten farklı yönde bir çağrışım uyandıran her kelime ya da söz grubuna not düşebilme imkânına kavuşmuştur.

#### 2. 1. 4. Kutsal Kitap Üslûbu

Uyar, dinî terimleri kullanarak; kişi, durum ve olaylara atıfta bulunarak, mistik unsurların gizeminden faydalanmak ister. Özdemir İnce, bu esinti için, “iktibas değil iktisap(kazanım)” yakıştırmasını yapar: “*Turgut Uyar’ın kutsal kitaplarla kurduğu metinler arası ilişki bir iktibas(aktarma ve alıntı) değil, iktisap’tır(edinme, kazanma)*”(İnce 1990: 40). Öte yandan kutsal kitap üslubunun çok anlamlılığa elverişli yapısının, şair için farklı bir cazibe oluşturduğu söylenebilir.

Kutsal metinlerden mülhem söyleyişler, “*D.E.G.A.*” kitabından sonra başlar. Bu dönem ürünlerinde Tevrat esinlemeleri ön plandadır\*. Şiirinde arada bir başvurduğu “ekmek yemek” ifadesi bu türden bir kullanımdır: “*Ben eskiden hep acıkırdım/ Alıp başımı ekmeklere giderdim*” (“*T.C.K.B.S.Ş.*”, s.118), “*Ekmek yiyelim tereyağı yiyelim çocuk büyütelim*” (“*Büyük Ev Ablukada*”, s.187). “Ekmek yemek” ifadesi, aynı

---

\* “Din” konusunda, eşi Tomris Uyar’ın şairin Tevrat’ı çok okuduğuna dair sözlerine yer verilmişti. Bu bilgiden hareketle bu bölümde bir Tevrat taraması yapılarak, çeşitli benzerlikler bulunmuştur. Fakat bunların benzerlikten öte bir kesinlik taşımadığı bilinmelidir.

zamanda Tevrat'ın Türkçe tercümesinde sık geçen bir ifadedir: “*ve Yakup dağda kurban kesti, ve kardeşlerini ekmeğe yemeğe çağırdı, ve ekmeği yediler ve dağda gecelediler*”(Tekvin, Bap 31/54).

Uyar “ve” bağlacını özellikle de düzyazıya yaklaşan şiirlerinde çok sık kullanır. Birçok şiirinde anlatımın akışı için “ve” bağlacı önemli bir bağlayıcılık fonksiyonu üstlenir:

*“ve evler birbirlerinden eskirlerse  
ve eskiden olmak tükenirse  
ve yalnızlığın bütün yakılmış mumları erirse,  
ve sırmalı uykudan usul usul uyanırsanız”*

(“Uyanınca Üşümek”, s.204)

*“ve trenlerde gidiniz ve otobüslerde ve gazete  
okuyunuz!  
ve hep gidiniz”* (“Ahd-i Atik”, s.246)

Sık başvurduğu bu bağlaç tekrarlı söyleyişler, Tevrat'ın en belirgin üslûp özelliklerindedir: “*Başlangıçta Allah gökleri ve yeri yarattı. Ve yer ıssız ve boştu; ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı; ve Allahın Ruhu suların yüzü üzerinde hareket ediyordu. Ve Allah dedi: Işık olsun: ve ışık oldu*”(Tekvin, Bap 1/ 1-3).

Birçok şiirde “gök” kelimesi vokalla başlayan bir ek aldığı zaman sedalılışmaya(yumuşama) tabii tutulmadan yazılır: “*nasıl yakışırda sağrılarına ve göke./ Göke bir ululuk katardı sonsuz biçim, at!*” (“Terziler Geldiler”, s.224). Tevrat'ın Türkçeye aktarılmasında da bu şekilde “gök” kelimesi sedalılışmaya aykırı şekilde yazıya geçirilir: “*ve Musa onu göke doğru saçtı*”(Çıkış Bap 9/ 10).

Şairin bir şiirine “Ahd-i Atik” (s.243) adını seçmesi, bu benzerlikleri mümkünce daha da yaklaştırır. “Ahd-i Atik” Hristiyanlara göre İbranilerde Hz. İsa'dan önce gelen kitapların genel adıdır. Nitekim bu şiirin beş alt başlığı da bu genel adın kapsadığı “tekvin, göç, levililer, sayılar, tesniye” adlarını taşır.

Bazı şiir adlarında “Tevrat'ta geçen ilahilerin adı” anlamındaki “mezmur” kelimesini kullanır: “*Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği*

*Mezmurdur*” (s.134), “*İki Dalga Katı Arasında Yapacağını Şaşırان Akçaburgazlı Yekta'nın Söylediği Mezmurdur*” (s.141) . Bunlardan “*A.Y.M.K.A.S.M.*” şiirinde bazı ifadeler, kutsal metinlerde anlatılan kıssaların gizemli havasını taşır:

*“Birinin adı Gülbeyaz'dı, o kadındı, öbürünün adı Sinan'dı, o erkekti*

...

*O, sinan bizi kovmadı.*

*İnsanların adaletini, yani öcü, aramaya başvurdu*

*Bizi yakaladılar” (“A.Y.M.K.A.S.M.”, s.134-135)*

Burada “insanların adaletini, yani öcü, aramaya başvurdu” ifadesi, insana dışardan bakan bir bilinç düzeyine işaret eder. Kutsal metinlerde Tanrı'nın insanla ilgili konuşmaları böyledir.

### 2. 1. 5. Diğerler Özellikler

Uyar, şiir anlatımında bilinç akışı ve montaj tekniklerinden de istifade eder. “*T.Ç.H.*” (s.153) şiirinde, karşılıklı konuşmaların olduğu bir bölümde, Adile konuşmasının bir yerinde duygularını bir iç konuşma şeklinde aktarır: “*İçeri girer girmez sezdim benden konuşulduğunu, anlıyorum niyetlerini beni tedirgin etmek istiyorlar*”. Aynı şiirin başında Yekta'nın bir tablo karşısındaki içlenmesi de bilinç akışı tekniğiyle verilir. Bilinç akışı tekniğinin uygulandığı başka bir şiir “*s.n.s.h.*” (s.385) dir. Kemal Bek'e göre, “*Şiirdeki anlatım uygulayımı, bütünüyle 'bilinçakışı' uygulayımıdır.*”(Bek 1997: 48). Bilinçakışı tekniğiyle yazılan on dokuz beyitlik şiirin bazı beyitleri şöyledir:

*“rüştü paşaydı sakallıydı belki sadece sakallıydı  
ki sakallar geçmişinde herhalde bir orman*

*bir oğul bir kız iki gelin bir damat isviçre Lozan  
nasıl ağladığımı ben bilirim bir yangının ardından*

*uykularım bölünüyor artık şu konağı bekliyorum*

*söyle ey muhabbet kuşunun tüyü söyle ölüm ne zaman* (“s.n.s.h.”, s.385)

Turgut Uyar, şiirinde bazı metin alıntıları yapar. Kimi şiirlerinde “şiir içinde şiir” görünümü veren parçalar alıntı olmaya yakındır. “*Yenilgi Günlüğü*” nde şiire monte ettiği parçanın alıntı olduğuna kendisi dikkat çeker:

*“(bir alıntı)*

*‘Bir adamı söyledi*

*bir kitaba konuydu*

*hep böyle kalmasaydı*

*hep böyle ne olurdu’ ”* (“*Yenilgi Günlüğü*”, s.281)

Daha ileri aşamalarda yaptığı alıntının kaynağını, dipnotla göstererek okuyucuyla paylaşır. “*Alıntılarla*” (s.570) şiiri böyledir. Daha sonraki bazı şiirlerde ise, şiirine monte ettiği yabancı unsurları “diyor birisi” ifadesiyle vurgular: “*‘beni bir gün bir yerde bulurlar’/ diyor birisi*” (“*İ.H.Y.Y.*”, s.572).

Uyar şiirinde nesir unsurları önemli bir yoğunluk teşkil etmiştir. En sık başvurulan araç hikâyedir. Betimleme, dipnot, arasöz, kutsal kitap üslubu, montaj ve bilinç akışı düzyazı etkinliğini arttırarak, şiire özgü unsurları gölgede bırakır. Fakat bunu bütün şiirine teşmil etmek yanlış olur. Zira bu tarzın en koyu örnekleri büyük oranda “*D.E.G.A.*” kitabında toplanır ve diğer şiiri için fazla bir tehlike oluşturmaz.

## **2. 2. Günlük Konuşma Dili ve Deyim**

### **2. 2. 1. Günlük Konuşma Dili**

Şiirin yaşamla hatta güncelle sıkı bir münasebetinin olması gerektiğini düşünen şair, bunu sağlamak için türlü girişimlerde bulunur. Bunlardan biri yaşam içerisinde soluk alıp veren günlük dildir. Fakat ilk iki kitabında bunun biraz mübalağalı ve tek yönlü(deyimlere yoğunlaşarak) bir uygulamasını yapar. “*D.E.G.A.*” kitabıyla başlayan İkinci Yeni döneminde daha makul ve nitelikli bir girişimde bulunur.

Diyalog, Uyar şiirinde günlük konuşma dili havası uyandıran araçlardan biridir. İlk şiirlerinden biri olan “*B.G.S.S.*” (s.17) de soru-cevap tekniğine benzer bir kullanım göze çarpar. “*T.B.D.Ç.F.*” (s.46) şiirinde ise, sevgiliye seslenme şeklinde bir anlatım gerçekleştirilir. “*V.S.N.70*” şiirine gelindiğinde, karı-koca arasında geçmekte olan tam bir diyalog metniyle karşılaşırız:

“—*Ama Hamdi beylerin*  
*Hamdi beylere bakma sen.*  
*Tencere maltızda, fasulye tencerede*  
*Çocuklar kapının önünde oynuyor mu?*  
*Ona bak sen”* (“*V.S.N.70*”, s.59)

“*T.C.K.B.S.Ş.*” şiirinde ise, şöyle bir anlatım göze çarpar:

“*Beş kere yedi mi dediniz, dursun*  
*Fasulye mi dediniz, dursun*  
 (...)  
*Dursun,*  
*Ben şimdi gelirim”* (“*T.C.K.B.S.Ş.*”, s.118)

Burada karşdakine seslenme şeklindeki ifadeler, karşılıklı konuşmaya işaret eder.

“*T.Ç.H.*” şiirinde Yekta’nın kulak misafiri olmasıyla, başka bir odada kadınlar arasında geçen konuşmalara şahit oluruz. Şiirin büyük bir bölümü tiyatro metinlerini andıran bir anlatımla oluşturulur:

“*Faliha — Aşkın o yalnızlığı ellerinde ağzında nasıl belli*  
 ...  
*Rüksan — Yalnız kalabilmek gitgide güçleşiyor*  
 ...  
*Necla —Bana kalırsa bunun tek bir adı var”* (“*T.Ç.H.*”, s.156)

Daha sonra Adile ile Erhan arasındaki konuşmalar, yine bu şekilde nakledilir. Bu diyalog, ilk bölümde kadınlar arasında gerçekleşen konuşmaların aksine günlük konuşma havasına daha yakındır. Kadınlar arasındaki ilk konuşmada, bu hava çok siliktir. Kişilerin konuşmaları kapalı ve felsefi olup, bu tür sohbetlerde olması gereken

doğallıkta değildir. Mesela Adile'nin sözlerinin ancak son bölümünde bir kişinin muhatap alındığını anlarız:

*“Adile —Şu denizin uğultusu olmasa  
Unuttuğum pek çok şey olacak  
Bu saçlarıma üzüliyorum  
bazı günler oluyor yetmiyor yaşamama  
Soğuk bir şey içmez misiniz”* (s.158)

“Ölü Yıkayıcılar” şiirinde de karşılıklı konuşma kısımlarına rastlanır:

*“Bu tren ne kadar kutsal bayım?  
Yani kaç dolarlık mı?  
...  
Seçim ne zaman  
Bu ayın ya sekizinde, ya onunda”* (“Ölü Yıkayıcılar”, s.263)

Burada, yukarıdaki aksine konuşma çizgileri yoktur.

Uyar şiirinde görülen argo ifadeler de günlük konuşma dili kategorisinde değerlendirilebilir: “Eski evlerde orospulara giderdim” (“T.C.K.B.S.Y.”, 118), “Orospular içinde Hurşit Bey içinde sen içindesin/ (...) / Kabuğunu at Hurşit Bey'i at itlikleri at” (“Yılgin”, s.122), “Bu yulafları oğlakları, bardakları, bu bütün puştlukları” (“K.Y.Y.”, s.123), “herifin parası vardı benim yoktu, karıma sulanıyordu namus-/ suz, anama avradıma sövdü durup dururken, senin geçmişini .../ dedi” (“Ö.Y.H.Ç.”, s.177), “kirlendi kötülendi sarhoşladı pis karılara dadandı” (“Büyük Ev Ablukada”, 186). Bu kullanımların bazıları şairin(ben anlatıcının), bazıları da şiirinde yer verdiği kişilerin söylemleri olarak görünür. “Yeşil Geçit” (s.322) şiirinde yine argo ifade göze çarpar: “ve birsürü boku kıldılar”. “K.K.S.” (s.451) şiirinde “başarısız boktan bir kış geçirdik” şeklinde bir argo söylem vardır.

### 2. 2. 2. Halk Söyleyişi ve Deyim

Turgut Uyar'ın İkinci Yeni tarzı dışında kalan ilk iki kitabı, “Arz-ı Hal” ve “Türkiyem” , büyük oranda halk dili ve söyleyişi üzerine kurulur. Köylü ve köylü

sorunları şiirin ön planında yer alırken, halk söyleyişi için uygun bir ortam sağlanmış olur. İmgeleri çoğu zaman deyimlerin anlamsal yoğunluğuna dayandırarak oluşturur. “*Mersiye*” şiirinde böylesi bir anlatım söz konusudur:

*“Nihayet vadesi yetti  
-Ecelin sunduğu şerbeti içti-  
Allah rahmet eylesin.  
Hüsnü Efendi”* (“*Mersiye*”, s.22)

“Vadesi yetmek, ecelin sunduğu şerbeti içmek, Allah rahmet eylesin”, günlük hayatın akışı içerisinde kullanılan deyimlerdir. Şair, bazen ağız hususiyetlerine dayanarak, halk söyleyişini yakalamaya çalışır. “*Turnam Seninle*” (s.40) şiirindeki kullanım bu doğrultudadır: “*O günler için alav alav yanıyordu/ Biz Sakaltutandan inerken sabağnan.*” “*T.B.A.D.P.*” şiirinde bu özellik halk şiirinin müptezel imgeleriyle birleşerek devam eder:

*“Gelmişleyin birkaç gece kalırım  
...  
Isıcacık gün içinde bir kahveyi tutarız  
Bu yol nere, Pasın’a mı, Toy’a mı  
—Gül yanaklar üstündeki boya mı?  
Yavri ceylan suya inmiş dolanır  
Melil mahzun sevdiğini aranır  
...  
Al sazını garipçecik destine”* (“*T.B.A.D.P.*”, s.49–50)

Burada, kafiye için anlamsal ilişkileri zayıf dizelerin art arda sıralanmasının dışında, halk şiirinin mazmunlaşmış imgelerine de başvurulur. Yanakların güle benzetilmesi(bu divan edebiyatında da vardır), sevgili için kullanılan “yavri ceylan, keklik”, aşk ızdırabını belirtmek için kullanılan “melil mahzun aranmak” söylediğimiz türden, halk şiirinin kalıplaşmış imgeleridir. Son iki örnekte ağız hususiyetlerini yansıtan kullanımlar ise, “alav alav, sabağnan, gelmişleyin, ısıcacık” şeklindedir.

“Yangın” (s.122) şiirinde, ağız hususiyetinden farklı olarak tekerlemeyi andıran, bir söyleyiş dikkat çeker. Kavun tılsımlı bir nesne gibi büyüsel bir etki yaratması için tekrar edilmektedir sanki: “Üç dilim kavun kestim birini ben yedim/ Kavundan üç dilim kestim birini yedim/ Birini sana ayırdım kadın al birini sen ye”. “K.B.K.” (s.206) de tekerleme havası daha belirgin olup, şiirin tamamına yayılır. Şiirde dikkat çeken bir özellik hiç çekimli fiilin kullanılmamasıdır. Zaten yargısız anlatımın gerçekleşmesini sağlayan da bu tekerleme tekniğidir: “Birgün dağlara çıkmak birer birer dağlara çıkmak birgün/ Çıkmak çıkmak birer birer birgün dağlara dağlara birgün”. “Hayri Bey” (s.439), “Elli İki Hane” (s.445), “Feride’ye Ninni” (s.475) şiirleri, sonraki dönemlerde halk söyleyişi izlerinin görüldüğü şiirlerdir.

İlk iki kitabında anlatım büyük oranda deyimlerin anlamsal yoğunluğuyla sağlanır. Şairin aşırıya kaçan bu yönelişini, halk söyleyişini yansıtmaya/yakalama endişesine bağlayabiliriz. Bu çabası, ağız hususiyeti ve tabiat-köylü temalarıyla birleşince bir tekdüzelik oluşturur. Aşağıda, söz konusu kitaplardan çıkardığımız deyimlerin bir listesini veriyoruz. Parantez içerisinde geçen ifadeler, dize içerisinde geçen deyimlerin asıl şeklini göstermeye yöneliktir\*:

**“Arz-ı Hal”:**

*İğneden ipliğe/ kıt kanaat/ yüreğim sızlar(yüreği sızla-)/ Allah ne verirse/ çekemezsin bir yere sineden başka(sineye çek-)/ hangi taşı kaldırırsan(hangi taşı kaldırırsan altından çıkar)/ tevazu gösterdi/ vadesi yetti/ ecelin sunduğu şerbeti içti/ Dimyata pirince giden misali(Dimyat’a pirince giderken evdeki bulgurdan ol-)/ şimdi taştan çıkardığım ekmekle(ekmeğini taştan çıkar-)/ babasıyla diz dize otururlar akşamları(diz dize)/ bir dert herkesi dilsiz eder(dilsiz et-)*

**“Türkiyem”:**

*Bir köy gözünüze ilişmiştir(gözüne iliş-)/ bir rüzgara kapıldım da dolandım durdum(rüzgarına kapıl-)/ Hanya’dan Konya’dan dünyadan geçmiş(Hanya’yı Konya’yı öğren-)/ arpa boyu(arpa boyu kadar git-)/ kemali azametle kadem basmışsın(kadem bas-)/ ve cümle kanunlara kafa tutmak(kafa tut-)/ ben gün gördüm vaktile yeterince(gün*

---

\* Bu konuda, Ömer Asım Aksoy’un Atasözü ve Deyimler Sözlüğü 2 adlı eserinden faydalanılmıştır.

*gör-)/ beni kızıoğlan kız maceralara götürecek(kız oğlan kız)/ tuttukları altın olsun(tuttuğu altın ol-)/ dile benden ne dilersen/ cümlesine selam sabah iletsinler(selam sabah ilet-)/ cümle muradına eresin(muradına er-)/ göz edip yaylaların sessizliğine(göz et-)/ bir lokma ekmek peşinde/ adam sen de, aldırma(adam sen de!)/ kaderi öpüp başıma komuşum(öpüp başına koy-)/ dilden dile gezecek(dilden dile gez-)/ bahtımın karasından gözümün ağından(bahtı kara)/ alıp başımı gideceğim(alıp başını git-)/ bir kemik, bir deri(bir kemim bir deri kal-)/ pır pır eder yüreğim bakındıkça(yüreği pır pır et-)/ iki olmamalı bir dediğimiz(bir dediği iki olma-)/ bir uzun iç çekiş büyür dağlara doğru(iç çek-)/ kararmış gönlünü eyliyemezsin(gönlünü eyle-)/ ömrümüz yükte hafif pahada ağır(yükte hafif pahada ağır)/ ovalarım kan revan içinde(kan revan içinde)/ canından geçti, sözünden geçmedi(canından geç-, sözünden geç-)/ boynumuz bükülü kaldı(boynu bükük)/ paşama bir hal olmuş([birisine] bir hal ol-)/ ipe sapa gelmez hayaller kuracağım(ipe sapa gelmez)/ başımı taştan taşa vuracağım(başını taştan taşa vur-)/ boğazıma kadar aşka batmışım(boğazına kadar)/ tepeden tırnağa sevdalıyım(tepeden tırnağa kadar)/ seni her an minnetle yâd ederim(minnetle yâd et-)/ ister yedisinde, ister yetmişinde olsun(yedisinden yetmişine kadar)/ ellerim böğrümde kalmamalıydı(elleri böğründe kal-).*

Günlük konuşma dili, şairin sağlamak istediği şiir-realite/yaşam yakınlaşmasını sağlamaya yöneliktir. Diyaloglar, argo dil ve deyim bunun için başvurduğu araçlar olmuştur. Fakat ilk dönem şiirlerinde deyimlerin aşırı kullanımı, şiirde bir tekdüzelik oluşturur. Ayrıca şairin, deyimlerin hazır çağrışım yoğunluğunun kolaylığına kaçması, kendi özgün anlatımını gerçekleştirmesini erteler. Daha sonraki şiirinde de bu kolaylıktan vazgeçmemesine rağmen, deyim kullanma alışkanlığını makul bir seviyeye çekmeyi başarmıştır.

### **2. 3. Otomatizm ve Anlam**

Turgut Uyar, anlamı, “kelime ilişkilerinden, görüntü tazeliği ve kişiliğinden, böylece sağlam kurulmuş bir biçimden artakalan ‘hava’ ”(Uyar 1958: 7) şeklinde tanımlar. O, şiirde güzellik için anlamı yegâne sebep olarak görmez, fakat anlamın şiir için önemini de yadsımaz. “Kısaca, şiirde anlamı ilki ve her zaman, şiire çıkış noktası,

*gerekece olarak baştaçı ettim. Aksi, bana, şiirin varoluşuna, mevcudiyetine(eyistence) aykırı geliyor. Üstelik kelimelerin, birer ufak anlam yükü, anlam değeri taşıdığıca, anlamsız şiirler yazılabileceğine inanmıyorum.”*(Uyar 1958: 17). Anlamın bir alt kategorisi olarak saçmayı görür ve anlamsızlığın imkânsızlığını vurgular. Başka bir yazısında, bu defa anlamın okuyucu için nasıl bir soruna dönüştüğüne dikkat çeker: *“Günlük yaşamımız içinde, değişmeyen yerlerinde görmeye alıştığımız, bundan rahatlık duyduğumuz eşya, bir resimde, yapı, biçim ve yer değiştirdi mi, irkiliriz ilkin. Belki gizli bir korkuya bile kapılırız.(...) Bu irkilmenin, bu korkunun ilk doğal sonucu savunmadır elbet. ‘Anlamıyoruz’. Kelimeler de, buna koştur olarak yaşamımızda yerlerini almışlardır. Onları yerlerinden uğramış görmek bizi kuşkuca, tedirginliğe götürür.”*(Uyar 1958: 6). Uyar, şiirinin belli bir döneminde okuyucunun bu yaklaşımını deneyen, onu yıkmaya çalışan bir yaklaşım içerisinde olur.

Uyar şiirinde anlam sorunu, İkinci Yeni ve “D.E.G.A.” kitabıyla ön plana çıkar\*. Gerçeküstücülerin bilinçaltının aktarım aracı olarak gördükleri, öncülerinden Andre Breton’un *“içinden geldiği gibi yazma yöntemi”*(İnal 1981: 271) dediği otomatizmin, şiirindeki izlerine, ilk olarak söz konusu kitapta rastlanır.

Gerçeküstücülükte, otomatik söylemle bilinçaltının bilince göre saçma olan birikiminin gün yüzüne çıkartılması hedeflenir. Açığa çıkan dil malzemesinin belirgin özellikleri ise, alışılmadık bağdaştırmalar, söz ve söz dizimi deformasyonlarıdır. Uyar’ın şiirine bu yöntemlerle anlamsızlık penceresi açmasının sebebi, bilinçaltındaki gerçekliği hedeflemesinden çok, yaşamda var olduğunu savunduğu(özellikle de kendi döneminde yani modern çağda) *“saçmalık duygusunun”* bir şekilde şiirde temsil edilmesi/gösterilmesi gerektiği fikridir\*. *“D.E.G.A.”* kitabıyla görülmeye başlanan otomatik söylem, *“Tütünler Islak”* kitabında daha yoğun görülmekle birlikte, bu kitaptan sonra işlekliliğini kaybeder. Öte yandan gerçekleştirdiği söylemlerde koyu bir

---

\* Ece Ayhan, Turgut Uyar’ın, “D.E.G.A.” kitabından sonra aykırı şiir akımı içinde ve ortasında düşünülmesi gerektiğini söyler(Ayhan 1997: 42).

\* İsmail Ragıp Geçmen, Uyar’ın izlediği ve yaşadığı anlamsız hayatı olduğu gibi şiire aktarmasının anlaşılmağı doğurduğunu ve bunun şiirinin çözümlenmesinde engel teşkil ettiğini söyler(Geçmen 1994: 39).

“saçma” dan söz edilemez. Birçok özelliğın olduğu gibi, otomatik söylemin de İkinci Yeni içerisinde ılımlı bir uygulayıcısıdır.

Şair, “*D.E.G.A.*” kitabında kutsal metin esinlemesiyle anlatımına gizemli bir hava katmakla beraber, bu kitabın son şiirlerinden “*K.M.İ.U.B.*” de şiirinin anlam kalabalığını arttırmaya başlar. Bu şiirde sözdizimi, sözcük ve imge yapısının olağan düzeninden kaydırıldığı görülür. “*Hiçbir şeylerim hep tamam olsa bile*” şeklinde bir mantık şaşırtmacasından sonra, otomatik söyleme yaklaşan şu kullanımları yapar:

*“Adamlar toplandıkları vakit 13. 30’larında saat, koyu kravatları  
bağlamışlardı koyu renk değil gömleklerine, tavşan rengi  
bir içkinin içinden konuşuyorlardı, kesinsiz konuşuyorlar-  
dı.”* (“*K.M.İ.U.B.*”, s.195)

Zihin “saatlerin 13.30’ların olması” ve “koyu kravatların koyu renk değil gömleklerine bağlanması” ifadelerinde söz dizimi deformasyonunu sindirmeye çalışırken, “tavşan rengi bir içkinin içinde konuşmak” şeklinde mantık ilgisinin aranmadığı bir kullanımla daha da afallar. Bu dizelerin bu şekildeki yoğun aykırı görüntüsü, ilk anda akla seri bir üretim tarzını dolayısıyla da otomatizmi getirir.

“*Tütünler Islak*”, şairin otomatik söyleme en çok yer verdiği, anlamın sınırlarını en çok daralttığı kitabıdır\*. Kitabın başına “bütün mümkünlerin kıyısında” şeklinde bir ifadenin konması dikkat çekicidir♦. Şair, sanki daha işin başında kendinse geniş bir hareket alanı tahsis etmek ister. Şiirde alışılmadık şeyleri deneme isteğında olduğunu okuyucuyla paylaşıp, sanki ona önceden görecekları karşısında şaşırmamasını tembihler. Bu ifade, ayrıca kendi şiir serüveninde bu kitabın istisnai bir yer teşkil ettiği bildirisini de taşır. Şair, kitap adının hemen altına bahsi edilen ifadeyi koyarak, bu kitapta bundan önceki ve sonraki denemelerinden farklı bir yol izlediğini vurgulamak

\* Enis Batur, “*Tütünler Islak*” kitabında, yumak haline girmiş bir duygu karmaşası ve anahtarlarının şiirde bile olmadığı izlekler olduğunu söyler(Batur 1999: 115). Bu da otomatik söyleme işaret eder.

♦ Konur Ertop, şairin kitabının başına koyduğu bu ifadeyi bir program kabul eder: “*Turgut Uyar kitabın başına ‘Bütün mümkünlerin kıyısında’ sözünü yazmış. Bunu bir program sayabiliriz. Olmayacağı araştırmak değil de, olabileceği, bütün sınırlarını dolaşarak işlemek.*”(Ertop 1962: 13).

ister. Bu farklılık, alışılmadık bağdaştırmalarla kurulan soyut imgeler, söz ve sözdizimi deformasyonlarıyla anlamın iyice geriye itilmesi şeklinde tezahür eder.

“*Uyanınca Üşümek*” (s.204) şiirinde, “uzun bir araba atlarını itiyordu” ifadesinde atların arabayı çekmesi değil de, arabanın atları itmesi şeklindeki algı, duruma doğru ve alışılmışın dışında bir yorum getirir. Çünkü araba, arkadan geldiği için yanılısama şeklinde önde kendisini çeken atları itiyor görüntüsü de verir.

“*I.T.S.*” (s.210) şiirinde anlam şifrelenir: “*Uyku-/ mu şeyler bulandırır. Ş.e.y.l.e.r.! Ellerim koyu bir suların içinde*”. “*B.B.K.T.B.B.A.*” (s.212) şiirinde seri bir anlatım gerçekleştirilir: “*EY Sür Atlarını Bacaklarımdan Bağlayıp Karışık ölümsükn-/ tıslakgülünçlüğü renkli camların! Bir göl bulacağız sonunda*”. Burada kuralsızlık son sınırına ulaşır. İmla, söz ve sözdizimi kuralları ve mantık ilgisi bir tarafa bırakılarak, anlam atlanan bir özellik olur.

“*Ay Ölür Yılgınlıktan*” (s.215) şiirinde imgeler arası uzun ve zayıf çağrışımlı sıçrayışlar, otomatik söylemde olduğu gibidir: “*dinsel güçleri artar yaşlı kadınların, o yaklaştıkça/ bardaklarda/ ve bir at/ Ay ölsün*”. İlk iki dizede tarif edilen bir durumdan, üçüncü dizede “at” imgesine, son dizede ise “ay” imgesine geçilmektedir. Muhtemelen acele durağansız bir üretim söz konusu olduğu için, şairin zihninde geçişlerde bir çağrışım olmadığı gibi, okuyucu için de daha baştan imgeler arasında bir anlam ilgisi aramak mümkün olmaz.

“*Övgü, Ölüye*” (s.218) şiirinde seri üretimin dışında, daha ağır ve bilinçli bir uğraşla söz dizimini bozarak anlam karartmasına giriştiği görülür. Söz konusu şiirde aynı sözcüklerden iki farklı söz dizimi oluşturması buna işaret eder. İlkinin daha az yadırgatıcı olan söz kombinasyonu, ikincisinde iyice yadırgatıcıdır. “*peynirlerin kötü/ kağıtlara sarıldığı dükkanlarda*” dizelerindeki sözcükleri kullanarak başka bir yerde mantık ilgisinin aranmadığı bir sözdizimi gerçekleştirir: “*peynirlerin kötü dükkanlara/ sarıldığı o kağıtlarda*”. Peynirlerin kâğıtlara sarılacağı yerde dükkanlara sarılması, yine peynirlerin dükkanlarda olacağı yerde kağıtlarda olması şaşırtmacaya sebep olur.

“K.Y.B.” (s.241) şiir adında ve dizelerinde aykırılık belirgindir: *“Tanınmamış kimlikler, üstelik yaşanmamış, kuşun/ yeri gülmek. Ve damlar ve bacalar tüten damlar./ Yaşanmış bir dağ yolu, mermerden, çamaşırdan”*. “Sunak” şiirinde ortaya konan sebep-sonuç ilişkisini, bir tutarlılık içinde anlamak zordur:

*“dünyayı en çok sevdiğim zaman  
her şeyi en çok unuttuğum zaman sayılır  
çünkü kuşların güzle güneğe gittiğine inanılır  
oysa taş kırmanın ve otel inşa etmenin mevsimi yoktur”*(“Sunak”, s.434)

Muğlak anlam ilişkileriyle birbirine bağlanan bu sebep-sonuç silsilesinin sonuna gelindiğinde, “taş kırma ve otel inşa etme” nin ilk durumla bağıntısını tespit etmek iyice güçleşir. Dikkat çeken bir husus da özelden genele doğru bir mantık düzeninin takip edilmiş olmasıdır.

Uyar şiirinde anlamı zorlaştıran etmenlerden biri, yabancı kelime kullanımı ve mahiyetinin öğrenilmesinin çoğu zaman bir araştırma gerektirdiği göndermeler katmanıdır. “Ölüm Yıkanması” (s.456) şiirinde bu türden göndermeler dikkat çeker: *“ve yıkarak süzidil efsanesini/ ve estetiğini Lessing’in/ ve 89 devrimlerini aşarak”*. Yapılan göndermeler, bir entelektüel birikimin ürünleri olarak aynı düzeyde bir bilgi birikimi gerektirir. Bu olmadığı zaman, göndermenin mahiyetinin öğrenilmesi ve şiirle irtibatının kurulması bir araştırmayı zorunlu kılar, özellikle de ulusal sınırları aştığı zaman: *“Degas’ın bir kadını, belli öpülmüş sevilmiş kandırılmış”* (“Y.B.K.”, s.175), *“Dışarıklı sularla Ceneviz korkusundan/ Mutluluğuna surlar çekmiş en sahi byzantion”* (“Sigma”, s.196), *“kır resimleri- yalnız Pan- andılar- ve-”* (“Son Üçü Beş”, s.235). Bu kullanımların ilkinde, “vücudun günlük mahremiyeti” konulu resim dizisiyle bilinen Fransız ressam Edgar De Gas hatırlatılmaktadır. İkincisinde tarihte Bizans devletinin Ceneviz saldırılarından korunmak için İstanbul’un etrafını surlarla çevirmesine gönderme yapılır. Bir diğesinde Yunan mitolojisinde bir tanrı olan “Pan” a gönderme vardır. Bu şekilde şiirindeki yoğun göndermeleri derlemek ve hepsinin mahiyetini araştırmak ve bilgi vermek mümkün değildir.

“*Mektup*” (s.502) şiirinde letrizmi\* anımsatan ve anlamı şifreleyen bir kullanım söz konusudur: “*romalı bir U göğüsleyebilir ancak/ U’nun yumuşaklığını/ ... / değiştirir kendini V’yle*”.

Şiirde isimlerin sayıp döküldüğü bazı istifleme(çoğaltma) örneklerinde acele gerçekleştirilmiş bir anlatım havası sezilenilir:

*“Semercilerin. Bakarcıların. Nalbantların. Arzuhalcilerin.*

*Kantarcıların ve demircilerin ve çilingirlerin.*

*Parmakçıların dinsizlik korkusu. Takunyecilerin.*

*Bir odada kalanların ölüm korkusu.*

*Bileycilerin, bezzazların ve ölü yıkayıcıların.*

*Ve pazarcıların. Gökyüzü korkusu”* (“*B.B.K.T.B.B.A.*”, s.291)

Uyar, düzeni kendisi ve bütün insanlık adına içine sindirememiş ve bunu düşünceden pratiğe, şiirine yansıtmış bir şairdir. Hal böyleyken şiir oluşturma safhasında şiir sanatının yerleşik kurallarına muhalefet etmesi, kuvvetli bir ihtimal olurdu ki öyle yapar. Buradan şunu demeye getiriyoruz. Yukarda örneklerle belirttiğimiz yer yer anlamsıza yaklaşan aykırı katman, aslında gerçek yaşamda şairin gözlemlediği bir belirsizliğin ve anlamsızlığın şiirde temsil edilmesidir. Bu amacı bir tarafa koyup anlamsızlığın şiirine tesirlerine baktığımız zaman şu sonuçları çıkarmak mümkündür: Bazı şiirlerinde herhangi bir izleğin takip edilemez oluşu, zayıf anlam ilgileriyle yan yana getirilmiş dizeler ve sözcükler, okuyucunun şiire odaklanmasını zorlaştıran etmenlerdir. Eğer şiire başka bir çekicilik de yüklenmemişse, dikkat dağılması yüzünden uzun süreli bir okuma sağlanamaz. Fakat bunu şiirinin geneline teşmil etmek doğru olmaz. Zira en koyu örnekleri bir kitapla-“*K.D.İ.*”- sınırlı kalmıştır.

---

\* Letrizm, “*Öncülüğünü İsidore İsou’nun yaptığı, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ve şiirde en küçük birim olarak sözcüğü değil de harfi temel alan, bu yolla da yeni bir şiiri, yeni bir müziği yazmayı amaçlayan bir karşı yazın akımı*”(Emre 1981: 310) dir.

## 2. 4. İstifleme/ Çoğaltma Tekniği

Uyar, “*Bir Şiirden*” adlı inceleme eserindeki bir değerlendirmesinde Ahmet Muhip için “*Her şeyin ‘adını’ sever, her şeyin çağrışımını*”(Uyar 1983: 94) derken, bir şekilde kendisi için de böyle bir tespit getirmemize ön ayak olur. Turgut Uyar da her şeyin adını sever, çağrışımından istifade etmek ister. Burada Ahmet Muhip tesiri, ihtimallerden biri gibi dururken, daha başka kaynaklar da öne sürülür. Sözelimi Necmiye Alpay, istifçiliğin\* Uyar’ın subaylık döneminde okumuş olduğu köylü mektuplarından bir esin olabileceği ihtimali üzerinde durur. “*Turgut Uyar’ın Anadolu ve askerlik bağlantılı yaşamında büyük olasılıkla yer bulmuş olan köylü mektuplarıyla(en azından, subaylığı sırasında er mektupları okumuş olmalıdır). Köylülerin mektupları daha çok bir adlar/ olgular listesini andırır. Kimlerin iyi olup selam ettiği, bazen küçük çocuklara kadar sayılıp dökülür. Olgular da öyle. Turgut Uyar’ın halk diliyle çok uzun süren içli dışlılık düzeyini düşündüğümüzde böyle bir olasılık yükselebiliyor.*”(Alpay 1997: 39). Böylesi bir kıvılcım ihtimal dahilinde olmakla birlikte, zamanla yığmacılığa dönüşecek isim sayıp dökme davranışını, şiir-yaşam ilişkisiyle açıklamak daha doğru olur. İkinci Yeni’yle birlikte Uyar, yaşamda olup biteni şiire taşımak, şiirini yaşamsal olana indirgemek ister. Tam bu nokta da modernitenin, kent yaşamının insan hayatına eklediği “*eşya denizi*”(Coşkun 1985) dikkatini çeker. Böylesi bir izlenimden hareket ederek hem bu realiteyi şiirinde temsil etmek ister, hem de bu şekilde somutlukların şiirinin yaşamla irtibatını güçlendirmesini bekler.

Uyar’ın iyi bir gözlemci olması ve ilk şiirlerinde bu yanını geliştirecek bir ortamda, tabiatın içinde olması, şiirlerinde ilk istifçilik örneklerini doğurur. “*Bir Anadolu Vardır*” şiirinde bu doğrultuda köylü isimlerini ve yaşamlarındaki nesnelere adlarını sıralar. Bu daha sonra nesnelere envanterini çıkarmaya yönelik yoğun girişiminin prototipi gibidir:

---

\* Çoğaltma ileri aşamada bir yığmacılığa dönüştüğü için, çoğaltma yerine bu tabiri kullanacağız

*“Bir Mihrali marangoz vardır  
 Babası Mihrali koymuş adını ne yapsın  
 Narhanımcığin akrabasıdır.  
 Alinin, Memişin, Satılmışın akrabasıdır.  
 Terini çevre ile siler mihrali  
 Potur giyer, çarık giyer” (“Bir Anadolu Vardır”, s.30)*

İkinci Yeni tarzıyla birlikte şair, istiflemeye farklı durumlar için başvurur. Öncelikle yeni şiir anlayışında modernitenin yozlaştırdığı yaşama, kente cephe alırken bu yaşam şekliyle kolaylık ve rahatlık adına insan yaşamına çöreklenmiş bir eşya denizine de bir şekilde dikkat çekmek ister. Nitekim yığılan malzemenin çoğunlukla kente özgü olması, bu ihtimali kuvvetlendirir. Bunun dışında istifleme başka bir göndermeyi daha taşır. O da, eşya ve durum kalabalığı içerisinde nesnelere olan ilişkinin de dejenere olması, bir alışkanlıktan öteye gitmemesidir. Yoğun meşguliyet insanı tepkisiz bırakmış, eşyaya karşı algısını köreltmıştır. Belki bunların bir envanterini çıkararak insana ihmal ettiği yaşama parçalarını da göstermek/hatırlatmak ister. Seyyit Nezir, şairin bu yaklaşımını, *“kanıksadığımız küçük şeyler karşısında bizi uyarmak için durmaksızın üsteleyen bir tavır”*(Nezir 1985: 48) şeklinde tanımlar.

“D.E.G.A.” kitabıyla birlikte yukarıda bahsini ettiğimiz amaç silsilesi gözetilmeye başlanır. Bundan sonra bir durumdan bahsettiği zaman onunla ilgili-ilgisiz bir sürü şeyin adını sayıp durur. “Ö.Y.H.Ç.” şiirinde böylesi bir çoğaltma göze çarpar:

*“Örneğin defneler parkta yahut lâz kirazları  
 Güneş vurmuş çıplak sokaklar kat kat evler  
 Duvarlara oyulmuş kadersiz heykellerin patlak gözleri  
 Su kurbağaları gelip geçen bir çizgi gözlerimden ince” (“Ö.Y.H.Ç.”, s.181)*

“Terziler Geldiler” şiirinde istifleme daha belirgindir:

*“Tanrıtanır kadınlar ve cumhuriyetçiler  
 piyangocular, çiçek satın alanlar  
 balıkçılar ağlarını, paraketelerini, ırıklarını, oltalarını  
 zokalarını, çevirmelerini ve kepçelerini topladılar” (“Terziler Geldiler”, s.223)*

Burada balıkçılıkla ilgili araç gereçler sıralanır. Aynı şiirin başka bir yerinde toplum içerisinde farklı uğraşlarla meşgul olan insanları sayıp döker:

*“ermişler, kargışlılar ve günahlılar  
gebe kadınlar, vâz edenler  
ve dondurmacılar ve at cambazları ve  
tecimenler ve kralcılar ve gemicilerle  
Tanrıtanımazlar ve tefeciler ve  
yalvaçlar”*(s.224)

Şairin yan yana getirilmiş birçok ismin oluşturduğu yığın ve kümlele vurgulamak istediği bir şey de, birlik fikridir. Şair, kendi döneminde kahramanlığı birlikte hareket etmenin bir sonucu sayar ve insanın kendi eliyle oluşturduğu mutsuz düzeni, ancak bir birliktelik içerisinde hareket ederek değiştirebileceği kanısındadır. Yığın oluşturma anlayışı, biraz da bu şekilde bir birlik ve kurtuluş mesajı verme çabasının bir ürünüdür. Yukarıdaki şiirde toplumda çeşitli uğraş sahiplerinin adları sıralanarak dolaylı şekilde bir birlik olma çağrısı yapılır.

*“Önce:Davranmak”* şiirinde kişiler, birlikteliğe davet edilir:

*“haydin madenciler, öfkeliiler, petrolcüler  
geceyi bilenler, postacılar, balıkçılar*

...

*kalkın kızkardeşler, eltiler  
saygıdeğer halalar, eniştelere*

...

*görüçüler, dayılar, ateş pervaneleri  
itfaiye neferleri, şarapçılar,*

*hamededenler, sürahiciler ve çocukları”* (*“Önce:Davranmak”*, s.469)

Bir birliktelik vurgusu da *“İhbar(1)”* şiirinde yapılır ve vurgu, isimler sıralandıktan sonra *“yani hepimiz”* ifadesiyle pekiştirilir:

*“ali küçük yakup ahmet selim  
suphi taci hilmi İbrahim  
battal deniz Hüseyin*

*İsfahan'lı Mustafa*  
*marjinal hasan ve ölüm*  
*binali- ağırlıydı galiba- ve Cengiz*  
*yani hepimiz” (“İhbar(1)”, s.567)*

Uyar'ın kutsal metinlere ilgisi istifçilik anlayışını pekiştirir. Zira kutsal kitaplarda da isim sıralama anlayışı vardır. “B.B.K.H.” şiirinde böyle bir esinlemenin payı var gibidir:

*“Semercilerin. Bakırcuların. Nalbantların. Arzuhalcilerin.*  
*Kantarcuların ve demircilerin ve çilingirlerin.*  
*Parmakçuların dinsizlik korkusu. Takunyecilerin.*  
*Bir odada kalanların ölüm korkusu.*  
*Bileycilerin, bezzazların ve ölü yıkayıcıların.*  
*Ve pazarcuların. Gökyüzü korkusu” (“B.B.K.H.”, s.291)*

Kutsal kitaplarda affedilmeler ve helak edilmelerin toplu halde gerçekleştiğinin anlatıldığı kıssalar, şairde tesir uyandırmıştır.

Beyit biriminin sınırlayıcı özelliği nedeniyle şair, “Divan” kitabında nadiren çoğaltma tekniğine başvurur. Ender örneklerden birisine “baharat yolu” (s.377) şiirinde tesadüf edilir: “Suyu alınmış yemişler, güneşte kurutulmuş nesnelere/ koyu yeşiller, asya kırmızıları, gecelerle tükenmeyen kösnüler”. “Divan” dan sonra “Toplandılar” kitabıyla eski alışkanlığına ve buna elverişli şiir yapısına(serbest şiire) geri döner. “Vaktin Çağrısı” şiirinde şöyle bir istifleme söz konusudur:

*“yağmura şemsiyesiz çıkanları*  
*bakkal çıraklarını, meyhane komilerini, deniz adamlarını*  
*izinli yürüyüşleri, sağlıksız grevleri ve aynen lokavtları”*  
*(“Vaktin Çağrısı”, s.428)*

“K.Ç.D.” şiirinde yerli-yabancı ölçü, ağırlık ve para birimlerinin sayılıp dökülmesi, adeta “kemiksi bir fon”(Cansever 1985: 7) oluşturur:

*“Dokuz metre, yedi arşın, yirmibir verst, beş yarda*  
*Doksan kilo, kırkbir şinik, altmışüç pud, bir okka*

*Onbeş kapık, kırkbir şiling, otuzbeş sent, yüz para*

*Üçyüz dekar, bir mil kare, yirmi dönüm, sonbahar” (“K.Ç.D.”, s.438)*

Sonuç olarak şairin istiflemeye şu amaçlar için başvurduğunu söyleyebiliriz: 1- Kent yaşamı ve moderniteyle yaşama girmiş eşya denizine dikkat çekmek, 2- İnsanın eşyayla olan ilişkisinin yozlaştığına dikkat çekmek, 3- İnsanlara birlik olma mesajı vermek, 4- Şiirine somutluk kazandırmak.

## 2. 5. İroni, Alay ve Mizah

Turgut Uyar, hüzünden kaçmanın öfke ve mizahı gerekli kıldığını söyler. *“hüzün- ve bu hüznü doğuran çaresizlik- ister istemez kendi çaresini- yani alayı ve öfkeyi- yaratır.”*(Uyar 1983: 144). Alay ve öfkeyi, hüznün karşıtı olarak kabul eder ve bu kötü duygunun ancak öfke ve mizahla dağıtılabileceği fikrine ulaşır.

Uyar, şairin elinde bir koz olarak gördüğü, mizahın şiirde nasıl yer etmesi gerektiği üzerinde de durur. Mizahın şiirde özel bir çabayla değil, bir kendiliğinden oluşla uyanması gerektiği fikrindedir. Şiirde sırf mizah olsun diye bir gayret içerisinde olunmamalı, mizah havası uyanacaksa, bu kendiliğinden bir doğallık içerisinde olmalıdır. Bu kendiliğinden ortaya çıkması beklenen durumda, başka özellikler de gereklidir. Öncelikle bir ulusun o yöndeki duyarlılığına ve anlayışına göre yapılmalı, tek tek kişileri hedef alan galiz hicivlerden kaçınılmalıdır. Uyar, şiirimizde bu şekilde bir davranıştan rahatsızdır. *“Ulusal bir özelliğimiz olan eğleni'nin, hüznüle ve eleştirmeyele karışık tadı unutulmuş, Nefi'nin canaldirici hicivlerinden 'Zafername' politikasına; Eşref inceliğinden, 'Çamdeviren' kabalığına düşülmüştür. Kötü ve etkisiz bir silah haline getirilmiştir sonunda.”*(Uyar 1983: 145). Bu sıkıntı karşısında çözüm, işi genele yıkmak, ona toplumsal bir özellik kazandırmaktır. *“Oysa bu özelliğin, ulusal niteliğini yitirmeden, toplumsal bir amaca yöneldiğinde, ne kadar sağlam barınaklar bulabildiği, ne kadar etkili olabildiği birçok örnekle tanıtlanabilir. Kazak Abdal'ın unutulmaz şiiri ile başlayan bu gelenek, Süleyman Efendi'nin nasır'ı ile noktalanabilir.”*(Uyar 1983: 145). Uyar'ın mizah anlayışına ve şiirde ortaya koyduğu durumlara, çeşitli tanımlamalar getirilir. Tomris Uyar, Turgut Uyar için *“şiirimizde eşine çok az rastlanan şakacı*

*bilgelerdendir.*”(Uyar 1985: 8) tarifini yapar. Zeki Coşkun, Uyar’da ironinin daha ilk şiirlerinden itibaren görüldüğünü ve konumunu hep koruduğunu söyler. “*İroni, şiirin kendisine de egemendir aslında. Daha Arz-ı Hal’de ‘Ben de günahkâr kullarımdanım Allahım’ dizesiyle duyurulmuştur bu.*” (Coşkun 1985). Coşkun, Uyar’da ironinin niteliğini bireyin dünyanın ablukasına karşı, var oluşu, duyuların açtığı yaralara karşı zihniyle ayakta duruşu şeklinde tarif eder. Bu yaklaşım şairin yukarda mizah için öne sürdüğü gerekçeyle uyuşur. Bu şekilde bir neden-sonuç ilgisiyle; alay, ironi ve mizahın Uyar şiirindeki yerini konumlandırmak, yerinde bir davranış olur.

Turgut Uyar, ilk şiirlerinden itibaren alay ve ironiyle birlikte mizah unsurunu devreye sokar. “*Arz-ı Hal*” (s.16) şiirinde, din olgusu alaycı bir üslûpla, günâh endişesi gözetildiğine dair ironik bir söylemle karıştırılıp, bir mizah havası uyandırılır. Şiirde tekrar eden “Allah’ım” ifadesiyle oluşturulan saygı ortamı, ironiyi belirgin kılmaya yönelik bir davranış gibi görünür: “*Ne olursun, hoşuna gitmediyse eğer,/ Yazdıklarına sakın darılma Allahım!*”. “*Arz-ı Hal*” şiiri, ilk anda alay unsurunun baskın olduğu bu şekilde bir intiba uyandırır. Fakat tekke edebiyatı nazım türlerinden şathiye tarzında yazılan bu şiire, görüldüğü şekliyle kesin bir yorum getirmek yanlıştır. Zira “*Görünüşte saçma sanılan bu sözlerin, yorumlandığında tasavvufla ilgili türlü kavramlara değindiği anlaşılır.*”(Dilçin 2005: 351). Onun için alaycı söylemin, şiirin derinliğiyle değil, ilk görüntüsüyle ilgili olduğunu hatırlatmakta yarar var.

“*Mersiye*” şiirinde, Hüsnü Efendi’nin yaşam serüvenin özetlenmesinden çıkan sonuç mizahtır. Sanki kötü durumların insana yüklediği olumsuz psikolojinin tesirini kırmak için, onunla dalga geçen bir kişi refleksi devrededir:

*“Büyük bir vatanseverdi  
İnkılaplar yapamadı  
Binalar falan kuramadı gerçi  
Sessizce çalıştı masasında  
Evrak kaydetti”* (“*Mersiye*”, s.22)

Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar"ını anımsatan bu durum tespitinde, ironi ve mizahın Garip şiirindeki ayırıcı etkisi hissedilir(Korkmaz 2005: 264).

"Şehitler" (s.27) şiirinde savaş düşüncesini tenkit için ironiye başvurur: "*Şimdi en sakın uykulardasınız/ Vatan selâmetle, hürriyetle dolmuş.*" Şiirin genelinden sezilenen ise, durumun bunun tam tersi şeklinde olduğudur. Savaş sorun giderici değil, bilakis sorun tetikleyicisi olarak sürekli insanların trajedisine sebep olmaktadır.

"Bir Anadolu Vardır" şiirinde, Anadolu insanının fakirliği ve zor tabiat koşullarıyla ilgili ironik söylemlerine rastlanır:

*"Arpa yetişir, sel alır gider.*

*Bir yar sever, onu da el alır gider*

*Bir Anadolu vardır, Anadolu,*

*Bir lüks banyo sabununun markasıdır.*" ("Bir Anadolu Vardır", s.31)

Kıtlık içinde ve aşılmaz duvarların arkası olan Anadolu'nun, aynı zamanda "bir lüks banyo" sabununun adı olması bir çelişkidir.

"T.B.D.Ç.F." şiirinde, aşk duygusunun anlatımında telmih tarzı ön plana çıkarılır ve sonra bu tarzın alaya alındığının ipuçlarını verir:

*"İsterim, eşle, dostla, yarânla*

*Aydınlık günlerde, masallarla, yürekten*

*Kerem Aslısile, Mahmut Elifile, zavallı*

*Ben ortanca kızıyla Bekir Efendi merhumunun*" ("T.B.D.Ç.F.", s.47)

Telmihlerle ciddi bir havada giden anlatım, "zavallı" kelimesiyle sekteye uğrattılır. Sanki durum alaya alınmak istenir. Son dizedeki "Bekir Efendi merhumunun" ifadesi bu havayı destekler.

"K.V.G.D." (s.60) şiirinde "N'apalım bizi bir kez mimlemiş kader" ifadesi, ironik bir söylemdir. Şiirde teslimiyetçi bir anlayış tenkit edilir. Yine, "Cinayet" (s.86) gibi olumsuz çağrışımlı bir ad verdiği şiirinde, konunun ciddiyetinden uzaktır: "*Kanı yayıldı çimenlere/ Birazı fasulyeden birazı nohuttan*". Şair, "Yalnız Dürdanecik" (s.88) şiirinde, evliliğinden mutsuz olan Dürdane adlı bir kadının öyküsünü anlatırken, kadının

durumunu bildirmek için “*Hoyrat ellerde körpe karanfil*” yakıştırmasını yapar. Şiirin sonunda ise şöyle bir kullanımda bulunur: “*Yalnız gecelerinde Dürdaneciği/ Kardeş gibi sevmek okşamak isterim*”. Aslında güzelliği ve dişiliğinin farkında olmayan bir kocaya düştüğü için hayıflandığı bu kadın hakkındaki düşünceleri, hiç de “kardeşane” değildir. Bu tezat, şiirde mizah uyandırır.

İlk iki kitabında alay, ironi ve mizah unsuru, sonraki dönemlerden daha fazladır. Bu durum, ilk iki kitabının dönemin hâkim şiir anlayışlarından Garip şiirinin tesirinde olmasıyla açıklanabilir. Nitekim “*D.E.G.A.*” kitabıyla, bir anlamda Garip şiirine de tepki olan İkinci Yeni şiirini yazmaya başlayınca, bu anlayışında açık bir değişme olur; fakat tamamıyla şiirin gündeminden kalkmaz. Ramazan Kaplan’ın dediği gibi, büyük bir yanıyla Garip şiirine tepki olsa da İkinci Yeni’de “*daha değişik bir ele alışla*”(Akkanat 2002: 98) devam eden nükte ve şaşırtmaca, Uyar şiirinde de devam eder.

“*Ö.Y.H.Ç.*” şiirinde öldürmenin yersizliğini vurgulamak için, durumu alaya alır:

*“Herif düpedüz beni aldattı  
Yalnız beni mi ya hepimizi  
Ense tıraşı uzamıştı inandım  
Günlerden cumartesiydi iyi buldum  
...  
Merhaba dedim yüzüme baktı  
Çektim herifi vurdum”* (“*Ö.Y.H.Ç.*”, s.177–178)

Cinayete sebep olarak “ense tıraşının uzamış olması, merhaba deyince yüze bakması, günlerden cumartesi oluşu” gibi abes şeylerin gösterilmesi, yapılan işin saçmalığı ve yanlışlığını vurgulamak içindir. Başka bir yerde bu defa ölen kişinin durumuyla ilgili abes bir tespitte bulunur: “*Tıpkı ölmüş gibi. Belki de ölmüştü. Öldüyse eğer, si-/nemalara gidemeyecekti*”. Ölen kişinin sinemaya gidemeyecek oluşu mizah uyandırır. Aynı şiirin şu dizelerinde de alay unsuru belirgindir:

*“Elbette geceydi ne sandınız. Gündüz adam vurmak için sebep yok zaten. Polis benim savunmamı yeter buldu belki. Ama ille tanık gerekiyordu...”*

...

*Bakındım. Sokak lambasını gördüm, gösterdim, bulutu gördüm gösterdim”* (s.178)

Sokak lambası ve bulutun tanıklığı abes bir durum oluşturmaktadır.

“B.B.K.T.B.B.A.” (s.212) şiirinde seslenen unsurlar, bir garipsemeye ve şaşırtmacaya sebep olur: “EY Susam!...EY karanlık! EY Borçlarını Ödemeyenler!/ ... / EY Her şey!... EY Beni Gülünç Eden Bitki Saplar!” Kapalı bir söyleyişle askeri darbeye değindiği “Son Üçü Beş” şiirinde, bir toplantının bitiş saatini merkeze alarak, durumla alay eder:

*“Oturum üçte bitti- yani tam üç’e kadar toplandılar-  
Ah, yaralı kalpler-  
- belki de üç’ü beş geçiyordu-ama-  
onlar üçe kadar sandılar”* (“Son Üçü Beş”, s.236)

Toplantının bitiş saatinin beş dakika önce ya da sonra olması gibi önemsiz bir ayrıntının ön plana çıkarılması, duruma alaycı yaklaştığının bir göstergesidir. Alay havası, başka dizelerde de belirgindir: “ya olmak ya olmamak-yoktular-yok gibi vardılar-“. Başka bir yerde şunları söyler:

*“Oturum nehirlerden konuşularak bitti- üçte- evet- belki-  
üçü beş geçe- belki üçü beş geçe-  
radyolar yazmadı- gazeteler söylemedi-  
evlerde-üçte- kalktılar”* (s.236)

Radyoların söyleyecek yerde yazıyor, gazetelerin yazacak yerde söylüyor olması şaşırtıcıdır. Buna benzer bir durum “meclis-i mebusa’na” (s.384) şiirinde görülür. Şair “Kanunuesasi” yi inceleyeceği yerde “kanunusani(ocak ayı)” yi incelemiştir: “aldım bir kanunusâniyi bir güzel inceledim/ rüstem paşa kanunuesasi ve şair nedim”. Şair, bu şiirde olduğu gibi Divan kitabının başka yerlerinde de Osmanlı panoramasına ironik bir

bakış açısıyla yaklaşır. “s.n.s.h.” şiiri bu tür bir yaklaşımın ürünüdür. İmparatorluk döneminin son yılları ironik bir dille anlatılır:

*“gemiler de öyle boğazdan aşağı boğazdan yukarı  
bıyıklarını burardı umursamazdı paşa kocam o zaman*

...

*rüştü paşaydı adı yıldız'da ve dömeke'de kahraman”* (“s.n.s.h.”, s.385)

“gemi, gemi” şiirinde, bu defa geçmişle kendi dönemine aynı pencereden bakar. İkisine de eleştirel gözle yaklaşır:

*“eğri bıyıklar eğreti bıyıklar saf saf oldular  
evet dediler bir sakalın taptaze namusuna*

...

*analar doğurganlığıyla musonlar yaşlılığıyla  
yeni bir korku kattılar onların korkusuna*

*bir çocuk neden korkar, yaşayamamaktan*

*bir kadın çocuğunun başını kaşıyamamaktan”* (“gemi, gemi”, s.395)

Eğri bıyıkların sakalı onaylaması, anaların doğurganlığı ve muson yağışlarından korkulması, bir kadının çocuğunun başını kaşıymaktan korkması hep alaycı ve eleştirel bakış açısının tezahürleridir.

“Sözcük” şiirinde bir partizanın boğazında su kalarak, dilinin tutulmasıyla gerçekleşen abes ölüm şekli, devlet düzenine bir eleştiridir:

*“...partizanın biri yılmış artık*

*dövülmekten*

*herkesi bir bir ele vermiş sonra su kalmış boğazında dili*

*tutulmuş*

*ölmüş...”* (“Sözcük”, s.412)

“Sunak” (s.412) şiirinde dünyanın karmaşa içindeki hali, anarşi vurgulanırken şöyle bir kullanımda bulunur: “ve haritanın en makbulu kanla yoklanan”. Bu ironik bir ifade olup, daha fazla toprak için, ihtiras için girişilen kanlı mücadelelere/savaşlara bir

eleştiridir. Şiir adının tapınaklarda üzerinde kurban kesilen masanın adı olan “Sunak” olması da tenkidin etkisini arttırır.

Uyar, “Gazete” başlıklı üç şiirinde, gazete anlatımını şiir tertibi ve söyleyişinde referans alırken, özellikle de “*Gazete III*” (s.487) şiirinde, sıradanlığa ve tekdüzeliğe dikkat çekmek için bazı durumlarla alay eder. “*dert ortağı*” altbaşlıklı bölümde, bir gazete köşesinde güya okuyucuya nasihat eder: “*haziran çabasını ansıtıyor. Durun!/ yani durmayın/ yapın ne yapmak gerekiyorsa*”. Başka bir yerde reklâmları alaya alır: “*su'dur en iyi deterjan/ suyu bile beyazlatan/ (bir ajans)*”. Gazete ilanlarını da unutmaz: “*(şebekemi yitirdim, şebekemi yitirdim, şebekemi bulan/ kullansın. Hükümsüz değildir*” Şair, gazete okuma alışkanlığı nedeniyle gazete tertip ve düzeni hakkında bilgi sahibidir. Burada da bu bilgisini konuşurur.

Şair, “*B.K.M.İ.İ.*” (s.143) şiirinde ilk defa dipnot kullanımına başvurur. Açıklama, alıntı kaynağını gösterme gibi amaçlarla kullanılan bu teknik, bazen mizaha da aracı olur. “*Sulardan Ürkü*” (s.579) şiirinde “*suların çoğalttığı seslerden ürküyorum/ yorgunluk veriyor ürkü*” dizelerinde “ürkü” kelimesine dipnot düşerek şunu söyler: “*türkü'ye kafiye aradığımı sandınız, yanıldınız!*”. Benzer kullanımlar, “*Dilekçesi*” (s.626), “*Çiçekçinin Yalancıları*” (s.629) şiirlerinde de görülür.

Uyar, sıkıntı ve bunalımın öfke ve mizahla dağıtılabileceği düşüncesinden hareketle, daha çok mizaha yönelmiş, çok sık ironiye başvurarak bu amacını gerçekleştirmeye çalışmıştır. İronik söylemler ve alay, çoğu zaman bir tenkit amacından doğar. Çelişik durumlar yer yer mizaha da sebep olur.

## 2. 6. Edebî Sanatlar

Sanatlı söyleyişlerin büyük çoğunluğu ilk iki kitabı “*Arz-ı Hal*” ve “*Türkiyem*” kitaplarında toplanır. Bu dönem ürünlerinde teşbih, teşhis, istiare, tevriye, telmih, kinaye, cinas, tenasüp, tezat, mecaz-ı mürsel gibi edebî sanatların izlerine rastlamak mümkündür.

“*bir elbise ki, alabildiğine dar*” (“*Sonnet*”, s.21) dizesinde, yaşam “dar bir elbise” ye benzetilmiştir. Sadece kendisine benzetilen verildiği için açık istiare söz konusudur(Külekçi 2005: 57).

“*Bir Anadolu vardır, Anadolu/ Bir lüks banyo sabunun markasıdır*” (“*Bir Anadolu Vardır*”, s.30) dizelerinde, “Anadolu” adı hem coğrafya hem sabun markası olarak tevriyeli kullanılır.

İlk şiirlerinde imgelerin büyük çoğunluğu benzetmeye dayanır. “*Türkiyem*” şiirinin bir bölümünde, anlatım bir benzetme silsilesiyle sağlanır. Benzeyen “Türkiye”dir:

*“Sen vatanımsın, ekmeğimsin  
Duyduğum, bildiğim zafersin yıllarca  
...  
Sevdasın ciğerlerimde parça parça  
Yarı kalmış dileğimsin”* (“*Türkiyem*”, s.35)

“*Rüzgar*” şiirinde bir cinas örneği vardır:

*“Yeter artık rüzgar, yakamı bırak  
Ürpertiyorsun içimi.  
Şöyle dinlenelim biraz, hiç olmazsa  
Bir sigara içimi”* (“*Rüzgar*”, s.57)

“İçimi” sözcüklerinin yazılış ve okunuşları aynı, anlamları farklıdır.

“*Gecelerde*”(s.63) şiirinde tezat vardır: “*Sabahı dağlarda gördüm görelî/  
Ürkerim akşam ezanlarından*”. “Sabah” ve “akşam” şiirde bir karşıtlık oluşturur. “*Bağlı karaların en kabasına/ En incesine beyazların*” (“*D.S.M.G.*”, s.65) dizelerinde ise “kara-beyaz, kaba-ince” sözcükleri karşıtlık bildirir.

İlk şiirlerinde benzetmenin yanı sıra teşhis(kişileştirme) de anlatımın sağlanmasında etkilidir. Birçok şiirde “Anadolu” insan gibi düşünülür. “*K.K.Y.*” şiirinde “*Kantar köprü*” diye bir yerin kişileştirilmesi, şiirin tamamına yayılır:

*“Kantar köprü, leylim aman  
Artık içini dökmelisin*

*Tutup bizi yakamızdan, efendim*

*Sevda yalnırlığına çekmelisin*” (“K.K.Y.”, s.56)

“D.E.G.A.” kitabıyla başlayan İkinci Yeni döneminde de bazı sanatlı söyleyişlere rastlanır. “A.Y.M.K.A.S.M.” (s.134) şiirinde bir kinaye örneği vardır: “*Gülbeyaz’la Allahın emri olduk/ Ne o beni kandırmıştı,/ Ne ben onu baştan çıkarmıştım*”. Burada kullanılan “Allah’ın emri olmak” mecazi anlamıyla cinsel birleşmeyi ifade eder. Benzer bir kullanım “B.K.M.İ.İ.” (s.143) şiirinde geçer: “*Başgöz olduk çatı kurduk Tanrı tanık olduk*”. Burada ise “başgöz olmak, tanrı tanık olmak” deyimleri cinsel birleşmeyi vurgular.

“*Bir ölüye geç kalmayalım baylar*” (“Ölü Yıkayıcılar”, s.257) dizesinde, “ölü” ifadesi benzetme amacı güdülmeden “cenaze töreni” anlamında kullanılmıştır. Mecaz-ı mürsel(ad aktarması) söz konusudur.

Divan şiiri esinlemesi “*Divan*” kitabında yer yer tenasüp örneklerine rastlanır: “*ben kan diye başlamak isterim oysa gülün derdi başkadır/ lâle bahardan yanadır çiğdem güneşten konu değişir*” (“*ne değişir*”, s.374). Bu dizelerde, “gül, lale, bahar, çiğdem, güneş” sözcükleri bir uygunluk(tenasüp) teşkil eder.

“*Bir Sürengen İlbahar*” (s.510) şiirinde, tevriye örneklerine rastlanır: “*Mevût’u mu sordunuz, içerdedir, türkiye’de/ okunur*”. Bu dizelerde “Mevlût” kelimesi hem kişi adı, hem Hz. Muhammed’in doğum günü anlamına gelmeye müsait şekilde kullanılmıştır. Benzer şekilde “içerdedir” kelimesi, hem “yurt içi” hem “hapishane” anlamlarına gelecek şekildedir.

Sonuç olarak fazla olmamakla birlikte, şair şiirinin çağrışım boyutlarını genişletmek için bazı edebî sanatlara başvurmuştur. Fakat İkinci Yeni döneminden itibaren şairanelikten/ustaca söz söylemekten imtina etmesi, şiirinde sanatlı söyleyişleri asgariye indirir.

## 2. 7. Gönderme ve Metinlerarası İlişki

### 2. 7. 1. Gönderme

Turgut Uyar'ın şiirinde göndermeler katmanı, poetik malzemenin büyük bir bölümünü teşkil eder. Şair, kendi döneminden ya da geçmişten kişi, durum ve olaylara sık sık göndermeler yaparak şiirinin çağrışım boyutlarını genişletir.

Uyar şiirinde göndermelerin büyük kısmı dinlerle ilgilidir. Birçoğu; kutsal kitap adları, peygamber adları ve çeşitli dinî terimler kullanılarak yapılır. “*B.K.M.İ.İ.*” (s.143) şiir adında “İncil” e, içeriğinde ise “Hz. İsa” ya gönderme yapılır: “*Nasıra’lı İsa’yı peygamber eden budur, güneş altında yalnız kalınca böyle korktu, peygamberliği işte bu yüzden*”. “*A.Y.Y.K.T.T.K.S.M.*” (s.170) şiirinde “Davut” peygambere gönderme vardır. “*Ahd-i Atik*” (s.243) şiirinde “Tevrat” ın ilk beş bölümü “tekvin, göç, levililer, sayılar, tesniye” ve bunların genel adı “Ahd-i Atik” i, şiirinin geneline ve altbaşlıklarına ad olarak seçer. Aynı şiirin “tekvin” altbaşlıklı bölümünde “Tanrının Bahçesi” kullanımıyla Tevrat’ın aynı başlıklı kısmında geçen “Aden Bahçesi” kullanımına gönderme yapar.

“*terleyen’e*” (s.370) şiirinde İslâm tarihinde, Hz Muhammed’in torunlarından Hüseyin’in şehit edildiği Kerbela olayını hatırlar: “*hüseyinin hasanın ateşini bir humma gibi duyup/ bir çöl susuzluğu ve aşkı anar gibi terleyen*”. Öte yandan “*hazır bulunanlar pişmanlıkla kalubelasını tanıdı*” (“*sâdâbâd’a kaside*”, s.382) dizesinde, İslam diniyle ilgili “Bezm-i Elest” e gönderme yapılır. Kuran- ı Kerim’in Araf(172) suresinde de değinilen bu toplantı şöyle geçmiştir: “*Allah, ruhlar âlemini yarattığı zaman bütün ruhlara hitaben ‘Elestü Bi-Rabbiküm(Ben sizin Rabbiniz değil miyim?)’ buyurunca ruhlar ‘Kalü: Belâ(Evet, Sen bizim Rabbimizsin dediler)’*”(Pala 2004: 72). Divan şiirinin bu yaygın telmihleri, bu şiir birikimin referans alındığı “*Divan*” kitabında toplanır.

Sanatçı adı ve eserleri, gönderme yapılan başka bir unsurdur. Yerli ve yabancı ayrımı yoktur: “*Hiç anlamadığım Mondrian, serzenişçi Matisse/ Bulanık Siyahkalem, hergele Miro,*” (“*A.S.B.Ç.*”, s.252) dizelerinde üç batılı ressam P.C.Mondrian, Henri

Matisse, Joan Miro hatırlanır. “14 Temmuz gecesi ne yapar yapar Van Gogh’un cümbüşüne/ giderim” (“Ö.Y.H.Ç.”, s.180) dizesinde yine bir ressam, “Van Gogh”, a gönderme var. Tespit ettiğimiz diğer adlar şöyledir: “Degas”(s.175), “Carmen”(s.183), “Aquinolu Thomas”(s.288), “(Fethi)\*Naci”(s.290), “Federico Garcia Lorca”(s.299), “Yahya Kemal”(s.301), “Cemal(Süreya)”(s.312), “Edip(Cansever)”(s.313), “Tomris(Uyar)”(s.316), “Nedim”(s.384), “Lessing”(s.457), “John Gordon Davies”(s.570), “Lucretius”(s.570), “Metin Eloğlu”(s.570). Bazı eser adlarına da gönderme yapılır: “La dame aux Camelias(A.Dumas)”(s.288), “obras completas(F.G.Lorca)”(s.299). Sanatçı ya da eser adlarına, sıklıkla ya bir çağrışım ilgisi nedeniyle ya da yapılan alıntının kaynağı oldukları için yer verilir.

Turgut Uyar, şiiriyle güncelin nabzını da tutar. Birçok şiirinde kendi döneminin siyasi ve terör olaylarına göndermeler vardır. Burada da ulusal sınırlara takılıp kalmaz: “Üç güvercin görsek Meksika geliyordu aklımıza” (“Geyikli Gece”, s.111), “Karasız dağsız hiç kimsenin aklında filistin milistin/ düşmeden daha” (“O.Z.A.B.”, s.190), “Venezuela başkaldırmasında 400 kişi öldürüldü ise” (“Ölü Yıkayıcılar”, s.267), “camiler ve motorlar birbirine karışır bir mayıs ortası” (“tükenen’e”, s.353). Son örnek, Türkiye’de 27 Mayıs 1960 ihtilaline bir gönderme gibidir.

Bazı şiirlerde, tarihi olay ve kişilere atıf yapılır: “Dışarıklı sularla Ceneviz korkusundan/ Mutluluğuna surlar çekmiş en sahi byzantion” (“Sigma”, s.116). Burada Bizans devletinin saldırılar nedeniyle İstanbul’un etrafını surlarla çevirmesine gönderme yapar. “Büyük Saat” şiirinde bir telmih silsilesi söz konusudur:

“Cerbe dolaylarında ve Celalî dağlarında ve aralarda  
Ve Amasya’da. Başının sözü edilirken şehzade Mustafa’nın  
Ve Hacı Bektaş kulları bunalırken ve  
Mustafa Kemal bunalırken Amasya’da” (“Büyük Saat”, s.289)

---

\* Şiirde adı ya da soy adı verilmeyen kişilerin kim oldukları, şairin yaşamındaki ilişkileri göz önünde bulundurularak tahmin edilmiş ve parantez içerisinde yazılmıştır.

• Parantez içerisinde verilenler, eserin kime ait olduğunu bildirmeye yönelik kendi eklemelerimizdir.

“*sâdâbâd’a kaside*” (s.382) şiirinde gönderme yapılan “Sâdâbâd”, Lâle Devri’nde büyük ün kazanmış, İstanbul’da Kâğıthane deresi kıyısında bulunan bir mesirenin adıdır. Yine “*meclis-i mebusan’a*” (s.384) şiir adı ve içeriğinde de Osmanlı tarihine göndermeler vardır: “*aldım bir kanunusaniyi bir güzel inceledim/ rüstem paşa kanunuesasi ve şair nedim*”. Rüstem Paşa, Kanunuesasi ve Nedim gönderme yapılan unsurlardır.

Uyar, göndermelerde geniş entelektüel birikimini konuşurmuştur. Birçok olay, durum, kişi, eser adına gönderme yapar. Büyük kısmı çağrışım ilgisi nedeniyle hatırlanır. Fakat çoğunun mahiyetini ilk anda tespit edip şiirle bağlantısını kurabilmek zordur ve genelde bir araştırmayı gerektirir.

### 2. 7. 2. Metinlerarası İlişki

Turgut Uyar; sanatı, aralıksız bir yaralanma, bir etkilenme alanı olarak görür. “*Sanat aralıksız bir yararlanma, bir etkilenme değil mi? Her şey biraz da öykünme ile, özentisi ile başlamıyor mu? Orhan Veli, Haşim bütün yaptıklarını yoktan mı var ettirir?*”(Uyar 1958: 11). Etkileşimi onaylayan bu görüşü doğrultusunda, şiirinde çeşitli metinlere gönderme yapar, bazılarında alıntı yapar.

İlk şiirlerinden biri olan “*Mersiye*”, Orhan Veli’nin “*Kitabe-i Seng-i Mezar*” ını anımsatır. Küçük insanın yaşam standartları ve ironik bakış açısı, şiirde göze çarpan özelliklerdir:

*“Büyük bir vatan severdi  
İnkılaplar 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*” (“*Mersiye*”, s.22)

“*Türkiyem*” (s.35) şiirinde Dadaloğlu’ndan bir mısra alıntılar: “*Dadaloğlu’ndan bir koçaklama dilimde: / - Şu yalan dünyaya geldim geleli*”. İlk şiirlerinde benzer şekilde başka alıntılar da yapar. Bunlar, genelde halk ozanlarından alıntılardır. “*G.M.K.P.*” (s.82) şiirinde, bir dize Yunus’un benzer bir söyleyişini anımsatır: “*Birgün olur elbet ben de binerim/ Varır toprağına yüzüm sürerim*”. Bahsini ettiğimiz benzerlik “toprağına yüz sürmek” ifadesiyle ilgilidir.

Turgut Uyar, “*D.E.G.A.*” kitabından sonra şiir içinde; şekil, söyleyiş ve yazı tipi bakımından içinde buldukları yapıdan farklılık arz eden ara parçalara yer vermeye başlar. Şairin bu şekilde şiir içinde bazı bölümleri farklı kılarak, onlara dikkat çekme çabası, akla bunların alıntı olabilme ihtimallerini getirir. Mesela “*İ.D.K.A.Y.Ş.A.Y.S.M.*” (s.141) şiirinde, şiirin dize tertibinden farklı olarak düzenlenmiş ve konumlandırılmış italik yazı tipiyle ve tırnak içinde aktarılmış altı dizelik kısım, bu türden bir kullanımdır. Yine benzeri bir yapının alıntı olduğuna, “*Yenilgi Günlüğü*” şiirinde kendisi dikkat çeker:

“(bir alıntı)

*Bir adamı söyledi*

*bir kitaba konuydu*

*hep böyle kalmasaydı*

*hep böyle ne olurdu’ ”* (“*Yenilgi Günlüğü*”, s.281)

“*M.A.İ.B.K.*” (s.304) ve “*Hayri Bey*” (s.439) şiirlerinde de benzer ara parçalar vardır. “*Hayri Bey*” şiirinde dört tane dörtlük, yan yana getirildiğinde müstakil bir şiir teşkil eder. Bu müstakil yapı, şekil olarak ise genel yapının aksine düzenli bir şekle, türküye yakındır. Bu uygulama, Faruk Nafiz’in “*Han Duvarları*” şiirininin şekil tertibiyle benzerlik gösterir. Kaldı ki “*Han Duvarları*”, Uyar’ın Faruk Nafiz’in en beğendiği şiirlerindendir. “*Bir Şiirden*” adlı inceleme eserinde değerlendirmeye tabii tuttuğu ve “*yıllarca bırakılmış, unutulmuş, düşünülmiş, horlanmış Anadolu karşısında bir utancın şiiri*”(Uyar 1983: 41) dediği *Han Duvarları*’nı gayet başarılı bulur.

Uyar, “*Alıntılarla*” (s.570) şiirinde düzyazıya özgü bir metin alıntılama yöntemine girişir. Şiirde alıntı yaptığı kaynağı dipnotla gösterir. Mesela “*insan en çok sabahları arar sevdiği kadını*” dizesine dipnot düşerek, aktardığı dizenin, John Gordon Davies’e ait olduğunu bildirir. “*hiç unutmam hiç unutmam hiç unutmam*” dizesinin ise, Metin Eloğlu’na ait olduğunu söyler. Daha sonraki bazı şiirlerde, alıntı unsura daha farklı bir yöntemle dikkat çeker. Kaynağın adını vermez, fakat dizenin alıntı olduğunu “*diyor birisi*” ifadesiyle vurgular: “*’ellerindeki ve göğsündeki çeşmeler’ diyor biri*” (“*İ.H.Y.Y.*”, s.572). Benzer kullanımlar, “*Bin Yıl*” (s.576), “*Ekinoks*” (s.577), “*Hazırlandın Diyelim*” (s.589) şiirlerinde de göze çarpar.

Yahya Kemal, Turgut Uyar’ın beğendiği, takdir ettiği şairlerdendir. “Önce Aruz Öldü” adlı yazısında, Yahya Kemal’in Türkçeci dil anlayışını över, beğendiği şiirlerini sıralar. “Hızla Eskiyen” adlı yazısında, Y.Kemal’in sanat çevrelerine kendini kabul ettirmesini takdirle karşılar. Bu görüşünü başka bir yazısında da tekrar eder: “*Okumuşlara ve halka onun kadar rahatça işlemiş bir başka ozan yoktur edebiyatımızda*”(Uyar 1958: 18). “*Bir Şiirden*” adlı inceleme eserinde de beğenisini ortaya koyar: “*Yahya Kemal bir tutarlılıktır(...) şiirsel mayası bakımından soylu bir Türk şairidir.*”(Uyar 1983: 26). Yahya Kemal’e yönelik beğenisinin izleri şiirinde de görülür. “*Büyük Gurbetçi*” (s.301) şiirinde, Yahya Kemal’i konu alır. Şiirin içeriğine geçmeden öncelikle şiir başlığına değineceğiz. “*Büyük Gurbetçi*” şeklindeki şiir başlığı, Yahya Kemal’i tanımlayan bir kullanımdır. “*Bir Şiirden*” adlı eserinde, Yahya Kemal’i tahlil ederken, Osmanlılığı ön plana çıkarır ve onu geçmişin özlemi içinde bulur. “*Bütün ömrü boyunca bir kültürün yokluğunun, ulusun kendi yaratıp geliştirdiği, salt kendi değerlerine dayanan bir kültürün yokluğunun azabını duyar, sıkıntısını çeker*”(Uyar 1983: 26–27). İşte “*Büyük Gurbetçi*” tanımlaması bu kültür(Osmanlılık) özlemi nedeniyledir.

“*Büyük Gurbetçi*” şiiri, Y.Kemal’in “*Erenköyünde Bahar*” şiirine göndermeyle başlar: “*Erenköyünde bir bahar eskir/ Savrulur ve eskir sürek avları*”. Öte yandan “*Aşkî Türkçe kavramanın sağlamlığı başlayınca*” dizesi yukarda şairin, Yahya

Kemal'in beğendiği Türkçeci dil anlayışına bir vurgudur. Şu dizelerde ise, Türkçe sevgisinin yanında yurt dışı yıllarına da gönderme yapılır: “*Ve çok yabancı dilden iki istasyon-arası biletinde/ Biliyorum nasıl yaşadığını senin Türkçe yokken*”.

Bazı dizelerde, Yahya Kemal'in bayram, mevsim(yaz) ve tarih kokan şiirlerine gönderme yapılır: “*Sen herhalde en iyi bilirdin bayramları/ Paşalarla, yalılarla uzlaştırılan/ Kısa kış akşamlarını, uzun yaz akşamlarını*”. Gönderme yapılan özelliklerden “yaz”, Uyar'da yaygın bir tesir uyandırır.

“*sâdâbâd'a kaside*” (s.382) şiirinde “*İstanbul'un öyledir baharı, çaresiz alkış tuttular*” dizesi, “Erenköyünde Bahar” şiirinin “İstanbul'un öyledir baharı” dizesiyle aynıdır. Şiirin bahar konulu olması da ayrıca bir uygunluk teşkil eder.

Uyar şiirinde kimi söyleyişler, Dede Korkut hikâyelerinin üslubunu anımsatır. “*B.K.M.İ.İ.*” (s.143) şiirinde böylesi bir kullanım vardır: “*Sağmal davarlarım sağ olsun dedim/ Verimli tarlalarım var olsun dedim*”. Şiirin nazım-nesir karışık yapısı ve öyküleme de bu ihtimali kuvvetlendirir. “*T.Ç.H.*” (s.153) şiirinde geçen “*Kara sağrılı atları dağlara göreydi*” (“*T.Ç.H.*”, s.167) dizesi ve şiir yapısı da aynı doğrultudadır. Diğer bir benzerlik “*Bazilika*” (s.436) şiirinde görülür: “*urfa derler bir yer vardır güneyde, orada*”. Bu dize Dede Korkut hikâyelerin giriş cümlelerini anımsatır: “*Meğer hanım, Oğuzda Duha Koca oğlu Delü Dumrul dirler idi bir er var-idi*”(Ergin 1989: 177). Dede Korkut'ta birçok anlatım, bu şekilde bir girişle başlar.

Şiirinde tespit ettiğimiz diğer metin esinlemeleri şunlardır: “*Son Üçü Beş*” (s.235) şiirinde “ya olmak ya olmamak” Shakespeare'i anımsatır. “*Elli İki Hane*” (s.445) şiirinin “*oy farfara farfara/ ateş düşer çarşılara*” dizeleri bir türkünün “oy farfara farfara/ ateş düşer şalvara” nakaratıyla bir kelime dışında aynıdır.

Turgut Uyar, şiir kaynaklarını/ilhamını çoğaltarak şiirde anlam/çağrışım çeşitliliğini arttırmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda gerek göndermeler gerekse de metin esinlemelerine de başvurarak geniş bir çağrışım ağı kurmayı başarmıştır.

## 2. 8. Sembol ve İmge Dünyası

### 2. 8. 1. Sembol

Sembol, benzetme amacı güdülmeden bir şeyin başka bir şey yerine kullanılması; “*en genel tanımıyla kendisi olmayan’dır.*”(Korkmaz 2002: 263). Bu temsiliyeti gerçekleştiren; kişi, durum, hareket veya herhangi bir şey olabilir.

Şüphesiz sembolün yapılış amaçları ve sonuçları çeşitlidir. Sembol, her şair için cazip bir anlatım tarzı olmakla birlikte, kastedilen şeyi daha zor ulaştırarak, onun albenisi/cazibesini de yükseltir. Poetik malzemeyi derinliği olmayan bir basitlikten kurtarır, şiire bir çeşit gizem ve sürpriz havası katar. Okuyucu bu sırrı deşifre edebilmenin motivasyonu ile şiire bağlanır, sonunda emek sarf ederek bir şeyler elde edebilmenin tatlı yorgunluğunu(hazzını) yaşayabilir.

Sembollerin bir tür şifreleme ve gizleme yaptığı söylenebilir. Sembolün gizlediği malzemeyi daha istenir kılmakla birlikte, ulaşılmaz bir karanlıkta bırakma ihtimali de vardır. Bu yönü, şiirde anlam için bir risk teşkil eder.

Turgut Uyar’ın anlatımında kişisel sembollerin rolü büyüktür. İmge yapısı ve dil anlayışının yanında anlamı daraltan etmenlerden biri de, bu kişisel sembollerdir. Fakat bu tesirler altında anlam, yoğun tıkanmalarla karşılaşmamakla birlikte etki eden faktörler içinde sembolün payı da diğerlerine nazaran azdır. Şiirlerindeki sembollerini, kişisel ve geleneksel semboller başlıkları altında ele alacağız.

#### 2. 8. 1. 1. Kişisel Semboller

Turgut Uyar, İkinci Yeni şiir tarzıyla yazmaya başladıktan sonra kendi özel sembollerini oluşturmaya başlar. Birçoğu, bu dönem içerisinde, üzerinde durduğu meselelerle ilgili ortaya çıkar ve aynı zamanda vaziyete bir bakış açısını da üstlenir. Bu dönem ürünlerinde üzerinde en çok durduğu konular; teknolojik atılımlarla yaşam alanlarının tahrip edilmesi/yozlaştırılması, kent yerleşkesinin ve kültürünün dayatılması, insani değerlerin ikinci plana atılması, bazılarının suç ve günah yaftasının yapılandırılması,

insanın dünyaya atılmışlığın sonuçları içinde büyük mutsuzluğu ve çaresizliğini yaşaması... vs. şeklindedir. Kişisel sembollerin çoğu, bu konularla ilgili ortaya çıkar.

“Acıkmak” olumluyu çağrıştıran, kaybedilmiş meziyet ya da meziyetlerin göstergesidir:

*“Ben eskiden hep acıkırdım  
Alıp başımı ekmeklere giderdim  
Eski evlerde orospulara giderdim*

...

*Şimdi doymadım ama unuttum”* (“T.C.K.B.S.Ş.”, s.118)

Burada “hâl” olumsuzlanmakta, özlem duygusuyla, ilkelik içinde de olsa “geçmiş” yüceltilmektedir. Yitirilmiş önemli meziyetlerden biri cinselliktir, belki onun yaşamsal fonksiyonunun görmezden gelinmesidir. Dizelerdeki argo ifade, “orospu”, cinselliğin iptidai yönüne bir vurgu gibidir. Şair, burada cinselliği de kapsayan yitirilmiş “acıkmak” refleksini, başka bir yerde, bir kadınla beraber olarak tekrar kazandığını söyler: “*Bir kadın var beni onun iki eli iki gözü kurtarır/ yaşamamaktan/ (...) / Sabahları acıkmayı ondan öğrendim*” (“Kesiksiz Övgü”, s.120). Şiirde birçok sembol sonunda gelip cinselliğe dayanır. Bu durumla ilgili en çok tekrar edilen iki kavram “karanlık(loşluk, akşam) ve ıslaklık” tır. “Ö.B.O.” (s.117) şiirinde “karanlığımı yitirdim” derken yukarıda “acıkmayı unuttum” benzeri bir durum bildirisi yapar. Önemli bir işlev yitirilmiştir yine. Yitirilen özelliğin en azından bir yönünün cinsellik olduğu, az sonra ortaya çıkar. “A.Y.M.K.A.S.M.” (s.134) şiirinde Akçaburgazlı Yekta’nın Gülbeyaz’la yaşadığı yasak aşkın dekorunda “karanlık, gece, loşluk” un olması, siyah rengin şehvet anlarının arka planını, fonunu teşkil ettiğini gösterir:

*“Karanlık her yere girerdi. Çünkü her yerde gece olur. Ben  
Yekta bunu pek hoş buluyordum.  
Karanlık, serin minderleri sarmalayan az ışıklılığı alte-  
demezdi. Çünkü biz öyle bellemiştik. Halı da az ışıklı ka-  
lırdı...”* (“A.Y.M.K.A.S.M.”, s.135)

“*Geyikli Gece*” (s.111) şiirinde de karanlık-cinsellik ilişkisi söz konusudur. “Geyikli gece” olarak adlandırılan dünya, ütopya gibi dururken, cinsel münasebet, bu âlemin karanlık ortamında vuku bulur: “*Öpüşlerimiz gitgide ısınırdı/ Koltuklarımız git gide tatlı gelirdi/ Geyikli gecenin karanlığında*”. Mehmet Kaplan, “Geyikli Gece” de olduğu gibi “Kan Uyku” şiirinde de “akşamın(karanlığın)” insanları baştan çıkararak, alelade hayatlarını aşmaya sevk eden bir rol oynadığını söyler(Kaplan 2001: 274).

Turgut Uyar, akşamı ve karanlığı, bünyesinde barındırdığı “loş” renginden dolayı daha da çok sever. Loş, kelime anlamı olarak “yeterince aydınlık olmayan, yarı karanlık, az ışık alan” anlamına gelir. Bu durum, sokakta ya da evde suni ortamlarda oluşabildiği gibi, akşam ile gündüzün buluşma saatlerinde, yani sabah ve akşam vakitlerinde, tabii bir durum olarak da ortaya çıkar. Bunların dışında “ay ışığı”, böylesi bir ortamı hazırlamaya ve süresini uzatmaya en elverişli etkidir. Şair, bu tür az ışıklı ortamları bir kadınla paylaşmanın büyük hazzını duyar. Onda tahrik edilen unsur ise, romantizmden çok cinselliktir. “*T.İ.L.O.*” (s.183) şiirinde “loş” tutkusunu dile getirir: “*Sizin loş evlerinize bayılıyorum akşam gibi loş bir şeyler bekler/ gibi öyle loş*”. “Loş” fiziksel mekanı sevişmeye hazır hale getirir.

“Islak”, şehvet imgelerinin ortasında yer alan kelimelerdendir. Şairin sıklıkla cinselliğe atfettiği yaşamsal oluşun, “su”yun da vasfı olması, “su-cinsellik” birlikteliğini tesadüfi olmaktan çıkarır. Ellerin, ayakların ve başka uzuvların suyla teması ve ıslaklığı hep istenen bir durumdur. Suyla temas, bazen şehvetin getirdiği hararetin bastırılması için bir refleks gibi ortaya çıkar. Bazen de vücut tepkisini terleme şeklinde gösterir:

*“Öpüşlerimiz gitgide ısınırdı  
Koltuklarımız gitgide tatlı gelirdi  
...  
Oturup esmer bir kadını kendim için yıkıyorum  
İyice kurulamıyorum saçlarını”*

(“*Geyikli Gece*”, s.112, 113)

*“ellerim ayaklarım suda*

*su ellerimde ayaklarımda” (“Parlak ve Kara”, s.527)*

Cinsel birleşme öncesi “ısınmak”, sonrasında “serinlik” bu tür tablolar içinde çok sık gözlenen durumlardır: “*Onunla Gülbeyaz’la bakışır ısınırđık*” (“*A.Y.M.K.A.S.M.*”, s.136), “*Sonra o ormanaltı serinliğine vardılar mı, iki porselen vazoya, sarı çamur çömleğe bakarlar.*” (“*T.Ç.H.*”, s.154).

Şair, “karanlık” ve “ıslak” kelimelerini, cinsel çağrışım için daha müsait hale getirmeye çalışır. Bunun için iki sözcüğün açılımını tek kelimedede birleştirmek ister. Öncesinde sembolik anlamlar yüklediği “karanlık” ve “ıslak” kelimelerinin şekil ve anlam değerlerini, “karanslak” kelimesinde birleştirip kuvvetlendirir:

*“Bu karanlık bir şeydi. Ne iyi! Birinin durmadan ıslatarak yalnızlığını denediği, sularım toprağa aksınlar dediği. Bu karanslak bir şeydi” (“I.T.S.”, s.211)*

Birlikte, toplu halde olmanın bir büyüklük oluşturacağını, bunun da güç demek olduğunu bilen şair, kendine bir ilgi alanı üretir: “büyüklük tutkusu”. “Uzun, kalın, büyük” kelimelerini, hayranlığını ortaya koymak için, sıklıkla isimlere sıfat olarak seçer. Nitekim şiirlerinin toplu basımına ad koyarken de “büyük” sözcüğünden vazgeçmez, kitabına aynı zamanda bir şiirinin de adı olan “Büyük Saat” adını koyar.

Şairin ilk şiirlerinde sık kullandığı “tekmil” ve “büyük” kelimelerini, “büyüklük” tutkusunun ilk işaretleri saymak mümkündür. Daha sonraki şiirlerinde tutkusunu çoğaltma tekniğiyle de vurgular. Bu yöntemde, eşyanın adını sıralayıp onlardan yığınlar oluşturarak, bir birliktelik mesajı vermek ister. “*Toplandılar*” kitap adını da bu doğrultuda bir çabanın ürünü sayabiliriz. Söz konusu kitapta bildirisini şöyle açık eder: “*Kahramanlık ancak birlikte olmaktır çağımızda*” (“Ölüm Yıkanması”, s.457). Büyüklük tutkusu, bu dizede toplumcu hassasiyetini vurgular. “Birlikte olmak” bir büyüklük/güç oluşturmaya adaydır. Bu da bir başkaldırını, dolayısıyla da başarıyı, yani halkın mutluluğunu hazırlayabilir.

Uyar'da “gök” ve “deniz” tutkusu da vardır. Bunu sonsuzluk tutkusu olarak değerlendirmek de yanlış olmaz. Birçok yerde, iki unsur karşısında zamansızlık ve mekânsızlık hissine kapılır. Bu nedenle kimi durumlarda “gök” ve “deniz” sığınma araçları olarak ön plana çıkar. “*Göğe Bakma Durağı*” (s.133) şiirinde, bu doğrultuda bir kurtuluş reçetesi bulur: “*İkimiz birden sevinebiliriz göğe bakalım*”. Şu kullanımlarda ise “deniz” in çağrışım değeri açık edilir: “*birden nasıl duydumsa duydum/ denizin engin kelepçesini*” (“*Denize Önsöz*”, s.418), “*Denize bakıyorum başımız dönüyor her şeyden imkândan ve/ kullanılmamış sınırsızlıktan*” (“*Şehirden Biri*”, s.422). Şairin gök ve deniz karşısında sonsuzluk hissine kapıldığı açıktır. Bu tesir altında, zaman ve mekân üstü bir âlem(cennet) tasavvurunda bulunur.

Mutsuz ruh halinin uzantıları olarak şiirinde, “gök” ve “deniz” dışında, sığınma unsurları olarak ön plana çıkan başka durumlar da vardır. Bunların bir kısmı, hayal âleminde inşa ettiği yalancı cennetlerdir. “*Geyikli Gece*” (s.111) şiirinde “geyikli gece”, “*M.S.V.*” (s.125) şiirinde “meymenet sokağı” böylesi dünyaların, şairin sözlüğündeki karşılıklarıdır.

Bazı şiirlerinde tekrar edilen “tel cambazı” ifadesi, sanki insanın yaşam içerisindeki yürüyüşünün risklerini, tehlikelerini hatırlatma maksatlıdır. Yaşamak ip te yürümek kadar zor bir iştir. “*Athkarınca*” (s.172) şiirinin ithaf kısmında şöyle bir ifade geçer: “*Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi olsun*”. Bu, her şeyin insanın istediği gibi olamayacağını, buna rağmen insanın kendisini bile bile bir aldanmaya teslim etmiş olduğunun, yakınmayla yüklü bir bildirisidir.

“Eski”, her yönüyle bir ön yargıya dönüşen “hâl(şimdiki zaman)” in perişan durumundan daha elverişli olduğu için, her zaman istenen ve özlenen bir olgudur. Şair, bu çağrışım değeriyle şiir örgüsü içinde “eski” kelimesini görmekten, telmihler ve geçmişin masalsı tasvirleriyle şiirine otantik bir hava katmaktan zevk duyar:

“*Eski zaman adamlarını eski zaman kadınlarını eski zamanları*

*düşünürüm*

*Ağır kumaşlardan sultanî elbiseler içinde kimbilir nasıl bu*

*soğuk güneşler gibi soğuk sevişirlerdi*” (“G.K.O.E. ”, s.130)

Kendi zamanının yozlaşmış cinsellik anlayışı, şairi eskinin şehvet tablolarını hayal etmeye zorlar.

“Balık” şairin sık kullandığı kelimelerden olup, “gençlik, dirilik” çağrışımlarıyla kullanılır: “*Sanki ay dökülür diri balıklara*” (“*Büyük Kavrulmuş*”, s.152), “*Birinin balıklar gibi diri, aç gençliği*” (“*T.Ç.H.*”, s.154). “Gelmek-gitmek” de diline doladığı kelimelerdendir. Bazen yaşıyor olma anlamında, bir hayatiyet belirtisi olarak tekrar edilir. Bazen değişimi vurgular, bazen de yaşam ve ölüm gibi iki realitenin sembolizasyonunu üstlenir. Sık kullanılan kelimelerden biri olan “orman” kent karmaşasına gönderme yapar. Yine kentin insan yaşamı üzerine çöreklenen olumsuzlukları, “abluka” sözcüğüyle de ifade edilir.

Sonuç olarak “acıkmak, ıslaklık, karanlık(gece, loşluk), gök, deniz, geyikli gece, meymenet sokağı, tel cambazı, eski, balık, gelmek-gitmek, orman, abluka” şairin sembolik değerler yüklediği ve şiirini açıklayan kelimeler olarak değerlendirilebilir.

### 2. 8. 1. 2. Geleneksel Semboller

İlk iki kitabı “*Arz-ı Hal*” ve “*Türkiyem*” ile altıncı kitabı “*Divan*”, geleneksel malzemeye söyleyiş ve şekil olarak yüzünü döndüğü kitaplarıdır. “*Arz-ı Hal*” ve “*Türkiyem*” kitaplarında halk şiiri esinlemesi belirgin olup, bu dönem şiirlerinde, halk şiirinde sık rastlanan bazı durumlarla karşılaşmak mümkündür. Bunlardan biri sevgili adlandırmalarıdır. Sözelimi birçok şiirde “turna” kuşunun güzelliğiyle sevgilinin zarafeti pekiştirilir. Hayranlık hep “turna” ya bildirilir ve ancak ona karşı bir beklenti içerisinde olunur: “*Aman turnam telin teleğin olayım/ Beni kaçır, beni götür bırakma*” (“*Turnam Seninle*”, s.40). “Turna” benzeri adlandırmalardan biri de “kekliğim” dir.

Bir divan şiiri esinlemesi olan “*Divan*” kitabında ise, kimi mazmunların izleri görülür. “Su” bunların başında gelir. Kitapta en çok tekrar edilen sözcüklerdendir: “*suyun çekirdeği nedir elbet yine bir sudur/ insanın gözü ve gözyaşı engine bir sudur/*

(...) / ki bizim böyle bağırmamız yangına bir sudur” (“bağırma’ya”, s.359), “ben akar suya neden tutkunum çünkü akardır durmaz” (“b.b.s.f.”, s.398). Su, en başta hayat verici özelliğiyle vardır ve ilk anda bu çağrışım ilgisiyle hatırlanır. Divan şiirinde, çeşitli anlam ilgilerinin yanında yaygın olarak aşğın yanan gönlünü söndürmek için durmadan akar vaziyette resmedilir. İkinci örnekte ise suyun akıcılık özelliği, davranışında kararlı olma adına şaire bir misal teşkil etmektedir.

Bazı yerlerde “su”, Kerbelâ olayıyla birlikte anılır. Hz. Muhammed’in torunlarından Hüseyin’in Kerbelâ’da susuz bırakılarak şehit edilmesine “*terleyen’e*”, (s.370) ve “*susuzluk’a*” (s.371) şiirlerinde gönderme yapar. Kerbelâ olayının Hasan-Hüseyin ve susuzlukla birlikte hatırlatılması, divan şiirinin yaygın telmihlerinden biridir.

Klasik şiirde başta sevgilinin yüzü ve yanağı olmak üzere türlü benzetme ilgileriyle kullanılan “gül”, “*Divan*” da sık tekrar edilen sözcüklerdendir. “*ş.b.h.*” (s.347) şiirinde bu kalıplaşmış kullanım değerine yaklaşır: “*seni taşıyım artık bir gül gibi beyazsın*”.

Bazı şiirlerde “elma” sözcüğü, cinsellikle ilgili tabloların içerisinde, sembolik bir anlam üstlenmiş gibidir. “*A.Y.M.K.A.S.M.*” (s.134) şiirinde Yekta, Gülbeyaz’la yasak bir gönül ilişkisi yaşamaktadır. Yekta, arkadaşı Sinan’ın karısı olan Gülbeyaz’ın evine gittiği zaman, kendisine “*elmadan sıkılmış soğuk sular*” ikram edilir. Benzeri kullanımlara başka yerlerde de rastlanır: “*ey canımın güftesi denize hiç bakmadık hatırla/ tek pencerele bir odada elma yedik ısıra ısıra*” (“*k.e.b.s.*”, s.390), “*hüzününü ve çılgınlığını elmanın/ gözünü yumsan ağzında duyarsın*” (“*Çılgın-Hüzünlü*”, s.466). “Elma” batı edebiyatından mülhem “*ilk günaha ve insanın doğmadan günahkârlığına olan inancın*”(Korkmaz 2002: 272) bildirisini taşıyan bir semboldür. Burada da benzer şekilde “elma-günah” ilişkisi çağrıştırılmaktadır. Cinsellikle yasak meyve arasında bir paralellik kurulmuştur. İki de, biri cennette biri dünya da “günah” kavramıyla karşılanmaktadır.

Uyar'ın rağbet ettiği ve anlatımda etkin rolü olan sembol türü kişisel sembollerdir. Geleneksel sembollere henüz özgün söyleyişini yakalayamadığı ilk iki kitabında ve şiirine divan şiiri penceresi açan “*Divan*” kitabında rastlanır. Geleneksel sembollerin hazır kullanım/çağrışım değerleri, “*D.E.G.A.*” kitabıyla başlayan yeni şiir anlayışında hazır buluculuktan kaçınan şairi, ürkütmüştür.

### 2. 8. 2. İmge

İmge, alışılmış olana bir tavır almayı barındırır. Ramazan Korkmaz, “*imge, sözcüklerin herkesleşerek kaybolan anlamını, yaratıcı bir özde yeniden kurmaktır.*”(Korkmaz 2002: 274), der. Tarık Özcan, şairin imgeye başvurmasını “*mevcut dil ve nesne düzeninin onun hayallerini karşılayacak bir biçimde zengin olmaması*”(Özcan 2005:396) na bağlar. Muhatabına yeni bakış açılarının estetik hazzını duyurmak isteyen şair, aleladeye kendi duyuş ve düşünüş tarzının bir sentezini ekler. İmge böylesi bir zihinsel süreç sonunda tamamlanan terkinin adıdır.

Uyar şiirinde karşılaştığımız imge çeşitleri\*; daha çok görsellik üzerine kurulmuş, betimlemeler şeklinde görülen yoğun imgeler, sık kullanım nedeniyle mazmunlaşmış bayat imgeler, alışılmadık bağdaştırmalarla kurulan vahşi imgeler, duyu çeşitliliği ve çağrışım zenginliği olan yayılğan/gelegen imgeler ve duyu karıştırımının/birleştirmenin yapıldığı birleştirici(sinestetik) imgeler şeklindedir.

İlk şiirlerinde görselliğe yaslanan betimleyici anlatımlar çoğunluktadır. Yer yer fotoğraflık tablolar şeklinde tezahür eden bu kullanımlar, yoğun imgelere örnek gösterilebilir:

*“Bir yamalı yelkenden sular damlıyacak*

*(...)*

*Merhaba rüzgar diyeceğim merhaba maden kömürü*

*Verin elinizi, kahve kokulu sahillere”* (“*T.B.G.B.*”, s.42)

---

\* İmge konusunda, ağırlıklı olarak Ramazan Korkmaz'ın “İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı” ve Veysel Çolak'ın “Şiir Nedir ve Nasıl Yazılır? Yaratıcı Yazma Dersleri” adlı eserlerinde yaptıkları imge tasniflerinden ve tanımlamalarından faydalanılmıştır.

*“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.”*

(“K.K.D.”, s.54)

*“Som altın tepsilerde arpa ekmeği  
Göz edip yaylaların sessizliğine”* (“K.K.G.”, s.55)

Tabiattan alınan görsel izlenimler fazla dönüştürülmeden, sadece “kahve kokulu sahillere” ifadesinde görme duyusuna koklama karıştırılarak aktarılır. İlk iki kitabında tabiat güzelliklerinin konu seçilmesi, tasvirlerle birlikte yoğun imgeleri oldukça çoğaltır.

İlk şiirlerinde geleneksel malzemeyle(halk şiiri) yakın bir münasebeti vardır. Bu ilişki doğrultusunda, şiirinde kalıplaşarak sıradanlaşmış bazı imgelerin izlerine rastlamak mümkündür: *“Telgraf direkleri yollar boyunca/ Koşuşup durmuş bizle beraber”* (“B.G.S.S.”, s.17). Hareket halindeyken yol kenarındaki telgraf direklerinin de kendisiyle birlikte hareket ediyor(koşuyor) oluşu, zaten bilinen bu yanılsamaya, bir çekicilik katmaz. Kaldı ki “telgraf direklerinin yolcularla arkadaşlık etmesi” şiirlerde sık rastlanan, bayatlamış bir imgedir.

*“Hoşça kalsın en eskisi en yenisi aşklarımın”* (“Bahar Hastalığı”, s.87). Bu dizede görülen, sıkıntılardan bunalmış kişinin, terk ederken sadece eski ve yeni aşkları adına esenlik dilemesi, yine sık rastlanan bir kullanımdır. “En” üstünlük belirteçleri de söyleyişe zayıflık katar.

*“(Ne de olsa sevda başka şeydir)/ Olgun yaz başağı, güz ayvası/ Bir ölümsüz lezzet her ısırışta/ Ömrün en güzel meyvası”* (“Bitmemiş Şiirler I”, s.91). Aşkın, yaşamın en güzel yönünü teşkil ettiği, yaşamı tazeleyip yenilediği fikri, yaygın bir düşüncedir. “Ömrün en güzel meyvası” şeklindeki tanımlama, bu genelliğe orijinallik katmaz.

*“Ben gidiyorum siz durunuz  
Gül kurusu vişne çürüğü limon küfü  
Diyarı gurbetlerde bir deva bulamazsam  
Başımı taştan taşa vuracağım”* (“Elâlem”, s.90)

Bu kullanımlarda ilk iki dize, bir farklılık gösterse de son iki dize söyleyişi yine sıradanlığa indirger. Halk şiirinde vefasızlıktan bunalan kişinin özellikle de aşk acısını dindirmek için “diyarı gurbete” çıkması, yaygın bir kullanımdır. “Başını taştan taşa vurmak” ifadesi de bu sıradanlığı pekiştirir.

“Divan” kitabı, Uyar şiirine değişik bir hava getirmekle birlikte, yer yer divan şiirinin bazı kalıplaşmış ifadelerini de yanında getirir. Mesela “gül” ve “su” istiarelerine çok sık göndermeler yapar: *“örneğin her şeylere bir kırmızı gül yeter/ ... /seni taşıyorum artık bir gül gibi beyazsın/ ... /su bitti gül susadı her şey bitti”* (“ş.b.h.”, s.347). Gül, divan şiirinde sevgilinin bazı vasıflarını pekiştirmek için çok sık kullanılan bir benzetmedir. Çoğunlukla sevgilinin yüzü ve yanağına teşbih edilir.

Uyar şiirinde “D.E.G.A.” kitabı bir kırılma noktası teşkil eder. Zira İkinci Yeni tarzına geçişi bu kitaplardır. Şiir anlayışındaki değişme, imge yapısına da sirayet eder ve bundan sonra şiirde, İkinci Yeni’de yaygın olan alışılmadık bağdaştırmalarla kurulan imge yapıları gözlenmeye ve yoğunluk kazanmaya başlar. Alışılmadık bağdaştırma *“dilin sınırlarını zorlayan ve onun anlatım gücünü gösteren”*(Aksan 2003: 38) bir birleştirmedir. Sözcüklerin birbirini ittiği bu tür kullanımlara vahşi imge de denilir\*.

Uyar’ın İkinci Yeni öncesi şiirlerinde de alışılmadık bağdaştırmalara yaklaşan bazı kullanımlar görülür. Bazıları şöyledir: *“Papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı”* (“Yalağuz”, s.19), *“Elma yetişir, kartopu yetişir topraklarında”* (“Bir Anadolu Vardır”, s.30), *“Merhaba rüzgâr diyeceğim, merhaba maden kömürü”*

---

\* Veysel Çolak, vahşi imgeyi şu şekilde tanımlar: *“İnsanın yaşadığı doğal ve toplumsal çevrenin, onun algısal-duygusal dünyasıyla, etkileyen-etkilenen bir ilişkiye sokulması sağlanacağı yerde tam karşıtı yapılır, yapay bir birleştirme gerçekleştirilir. Yan yana getirilen sözcükler(bağdaştırma) hiçbir zaman duygusal, düşünsel bir çağırışımı oluşturamaz bu imge anlayışıyla.”*(Çolak 2004: 117).

(“T.B.G.B.”, s.42), “Binler yıldız kayıyor kanımda” (“Turnam Seninle”, s.41). Bunlar, İkinci Yeni tarzının habercisi gibidirler.

“D.E.G.A.” kitabıyla beraber bağdaştırmalarda mantık ilgisi, giderek kaybolmaya başlar: “Aklına birden dört çocukluluğu geliyordu. Gizli bir umut gibi/ Buz kayalarda baston sapı gibi” (“T.Ç.H.”, s.161). “Çocukluğun buz kayalarda baston sapı gibi oluşu” imgesine yorum getirmek zordur. Bu, bilinçli bir çabanın yanı sıra, İkinci Yeni’de yaygın olan “otomatik söylem”in de bir sonucu olabilir. Eğer ilk ihtimal geçerliyse, anlamın şifrelendiğinden söz edilebilir. Bu durumda anlam vardır, fakat ulaşılması zordur. Eğer alışılmadık bağdaştırma ikinci ihtimal, yani “otomatizm”in bir sonucuysa, o zaman anlam tesadüfi çağrışımlardan öteye gitmez. Şu ifadeler de bu tür ihtimalleri içerir: “Çocuksu, deli deli zincirler boğuntusu gök” (“Üçyüzbin”, s.127), “Sarımsak denetlerinden artakalmış güneşler gibi durur/ kapınıza eşinir kişner döner öyle” (“T.İ.L.O.”, 183), “Mavi ülkeleri tatsız kısa pantolonlarda/ ... / Boyanır batmış gemiler perşembesi/ ... / Ölü kadınların öpölü çocuklar doğurması” (“Kankentleri”, s.189), “yani lokantalar bitince sayın örtüleriyle” (“Y.O.E.”, s.205), “Yaşanmış bir dağ yolu, mermerden çamaşırdan” (“K.Y.B.”, s.241), “kentlere hiç girmemiş. yüzü ata boyalı/ çığılığı kardan geri” (“Kar Sesi”, s.411). Uyar’ın İkinci Yeni tarzına geçişinin ürünlerini taşıyan ilk iki kitabında(“DEGA” ve “Tütünler Islak”) yoğunlaşan bu kullanımlar, şairin İkinci Yeni’nin alışılmadık bağdaştırmalarla kurulan imge yapısına, işin başında rağbet ettiğini gösterir. Nitekim bu iki kitaptan sonra, bu tür imgeler işlekliğini kaybeder.

Uyar şiirinde görülen imge çeşitlerinden biri, “yayılgan/gelegen imgeler(the expensive image)” dir. Ramazan Korkmaz bu imgeleri, “Estetik açıdan en makbul sayılan imge türü”(Korkmaz 2002: 276) olarak değerlendirir. Bu tür imgelerin kendisini sürekli açımlayan, derin bir özden oluştuğunu söyler. Şu kullanım, insanın duyu çeşitliliğini göz önünde bulunduran yayılgan/gelegen imgelere örnek gösterilebilir: “Geyiğin gözleri pırıl pırıl gecede/ İmdat ateşleri gibi ürkek telâşlı/ Sultan hançerleri

*gibi ayışığında*” (Geyikli Gece, s.113). “Geyik”, cinsel çağrışımı olan bir kelimedir. Bu terkipte de bu fonksiyonuyla vardır. Dizelerde görsellik, “ateş” ve “hançer” gibi sözcükler sayesinde dokunma duyusuyla karıştırılır. Zira ateş, ilk anda sıcaklık; hançer, keskinlik bildirmekte dolayısıyla da dokunma duyusuna çağrışım yapmaktadır. Geyiğin ürkeklik vasfı, alev titreyişiyle bağdaştırılır ve ateşin yok ediciliğiyle pekiştirilir. Bu sayede daha yoğun bir cinsellik anlatımı sağlanır.

*“Yalancı inciden gerdanlıkları öyle kırık/ ... / Dağda bozulup kalmış köhne otobüslere benzeyen/ ... / Çakıltaşları renkli cam kırıkları kilit parçaları”* (“Y.B.K.”, s.174). Burada ses ve görüntü bir uyum içerisindedir. Nesnelere noksanlıdır. Birçoğu kırıktır. Bunun yanında “k” sesi bu vasıf yitimini, kırılmayı çağrıştırır. Bu şiirde geçen “kırık, köhne, kilit parçaları, cam kırıkları” kullanımlarını Hüseyin Cöntürk, Uyar’da Eliot tipi imgelere örnek verir(Cöntürk 1961: 21). Şiirinde, Cöntürk’ün, Eliot esinlemesi diye dikkat çektiği bu tür kullanımlar sıktır: *“yıkılmış birlikler, kırılmış bardaklar/ ölen kadınlar/ kan”* (s.217), *“kırların ve zamanın karanlık bir tuğladır uykularında/ parasız, sıkıntılı bir otobüs yolcusu”* (s.240), *“saatsiz bir yelkovan”* (s.351), *“çiçeksiz sardunya, yarışsız hipodrom, acımasız yüz”* (s.408), *“senin kara geceden paslı benim çocuğum ölü”* (s.409), *“soluk bir gülüşün kefeni”* (s.414), *“kan içinde adamlar”* (s.424), *“çiçeksiz ve turnaksız parmaklar”* (s.447). Bu imgelerin birçoğu ses ve anlam değerleriyle şiirin muhtevasıyla birleşir ve anlatımı güçlendirir.

Uyar şiirinde bir duyumun öbürüne dönüştürüldüğü ya da karıştırıldığı birleştirici imgeler(Wellek, Warren 2001: 218), önemli bir yoğunluk teşkil eder: *“uzakta bir yerde yakılan bir lâmbanın/ ellerime dolanırdı kokusu, ışığı”* (“Denize Önsöz”, s.417). Burada görme, koklama ve dokunma” duyuları karıştırılır. Lambanın ışığı ve kokusunun ellere dolanması, bunu sağlar. *“bir koku/ beni durmadan ıslatır”* (“Ayağımın Tozuyla”, s.551). Bu dizelerde ise koklama ve dokunma karıştırılır. Tespit edilen diğer kullanımlar ise, şöyledir: *“Odamıza bir soğuk aydınlık dolmuş”* (s.95), *“bir şarkı etrafta inceden ince”* (s.96), *“Avuçlarım pırıl pırıl dolar, boşalır”* (s.104), *“Bir*

*ışık dökülür yapraklardan şıkır şıkır*” (s.107), “*ama nasıl sıcak ışıklı tanıdık evler*” (s.124), “*Ellerimde kolumda senin seslerin var*” (s.127), “*Keskin ayışıklarında titrek düşümler*” (s.150), “*Bu ne yeşil piyano çalarsınız sesiniz güzeldir loştur aralıktır*” (s.183), “*bir baltanın parıltısı karışır suyun sesine*” (s.413). Birleştirici(sinestetik) imgeler “*yazarın normal dışı bir psikolojik bünyeye sahip olmasından veya belirli bir edebi moda uymak istemesinden belirli bir duyguyu başka bir duygu haline getirmesi şeklinde belirir*”(Köklügiller 2000: 248). Uyar’ın yaklaşımı, daha çok ikinci amaç(modaya uymak) doğrultusundadır. Zira karıştırım(synaesthesia) İkinci Yeni’nin ortak özelliklerinden biridir(Bezirci 1994: 24).

Turgut Uyar, şiirle ilgili yazılarında imge konusundaki tavrını açık etmez. Alışılmadık bağdaştırmalara ağırlık verdiği iki kitabı hariç, genelde yaşamda karşılığı olan imgelere başvurmuştur. En çok kullandığı imge türü ise, birleştirici(sinestetik) imgelerdir.

## 2. 9. İsim ve Sıfat Tamlaması

İsim ve sıfat tamlaması Uyar şiirinde anlatımda etkili olan iki önemli gramer yapısıdır. İkinci Yeni döneminde söz konusu yapıların olağan düzeninden sapmalar olması dikkat çeker. İlk iki kitabı “*Arz-ı Hal*” ve “*Türkiyem*” de isim ve sıfat tamlaması yapılarında pek bir kuralsızlık görülmez. Ender sapmalardan biri “*İthaf-2*” (s.102) şiirinde tamlayan ekinin düşürülmesinde karşımıza çıkar: “*Bir şeyler akıyor ömrüm içinden*”. Görüldüğü üzere “ömrüm içi” isim tamlamasında tamlayan eki eksikliği, anlamın düşüklüğüne sebep olmaktadır. İlk iki kitabında ön plana çıkan bir özellik de, Osmanlıca tamlamalara yer vermesidir. Bu tamlamaları bazen kısa çizgiyle gösterir, bazen arada işaret kullanmadan ayrı, bazen de birleşik yazar: “*tesviyei türabiye*” (s.40), “*kemali azametle, tabü tüvan*” (s.45), “*canü yürekten*” (s.82), “*ben-i Âdem, Bahri Sefit, Bahri Ahmer*” (s.90), “*terütaze*” (s.97). Daha sonraki dönemde bu tür kullanımlara çok az rastlanır.

Uyar şiirinde söz ve sözdiziminde deformasyonlar, İkinci Yeni şiir tarzından sonradır. Bu tarzla yazdığı ikinci kitabı “*Tütünler Islak*” ta gramer kaidelerinde ihlallere girişir: “*Bir hadımlar so-/ nuçsuz yatmalarına dururlar/ ... / kopkoyu bir sisler kopkoyu bir çirkin denizler*” (“*Ellerimde Bir Çalgi*”, s.209). “Bir” nicelik sıfatı, önündeki ismin tekliğini bildirirken, şair, burada olduğu gibi sıklıkla bu sıfattan sonra çokluk eki(-lar,-ler) almış isimleri getirir: “*kara bir yapılar*” (“*I.T.S.*”, s.210), “*eski bir evler*” (“*Ay Ölür Yılgınlıktan*”, s.215). Bu kullanımlarda sapmaya alet edilen “bir” sıfatı, belgisizlik anlamıyla şiirinde yoğun bir kullanım değerine sahiptir: “*bir adam haklı söyler, bir adam kayıplara karışır sabahları/ bir duruma hazırlanan incirsiz anlamsız bir yokuş tükenir*” (“*tükenen’e*”, s.353)), “*tozlu bir gümüş tabağın, çiçeksiz bir sardunyanın/ bir kadifenin avuçları kamaştıran anısı*” (“*B.Y.E.S.A.A.Ö.*”, s.408). Burada olduğu gibi birçok şiirinde “bir” sıfatıyla belirtilmiş isimler art arda sıralanır.

“Divan” kitabında dize sonunda kafiye ve redifi sağlama endişesi, şairi sıklıkla tamlama düzenini bozmaya, tamlayan ve tamlananın yer değiştirdiği devrik yapılarla yönelmeye zorlar: “*elbet kendisi korkar gecenin karanlıktan/ ... / suyu gizler adımlarını örter adamların/ bütün dünyayı dolduran çocukları var gecenin*” (“*gecenindir*”, s.392). İlk dizede “gecenin karanlıktan” şeklinde oluşan uyumsuz terkip, bir tamlamanın unsurları değildir. “Gecenin” sözcüğü “kendisi” sözcüğünün tamlayanı olup, tamlananla yer değiştirmiştir. İkinci dizede “adamların adımları”, üçüncü dizede “**gecenin** bütün dünyayı dolduran **çocukları**” isim tamlamalarının öğeleri de yer değiştirmiştir.

Turgut Uyar’ın tamlamalarla ilgili, kendisinde neredeyse alışkanlık haline getirdiği bir özellik, sıfat tamlamasında isim ve sıfatı birleşik yazması, tamlamaya tek bir kelime görüntüsü vermesidir: “*yalınışıltı*” (s.204), “*uzuneski geçmiş*” (s.215), “*karaşafak*” (s.409), “*yarımdünya*” (s.505), “*dikilitaşlar*” (s.358). Görüldüğü üzere “yalın ışıltı, kara şafak, yarım dünya, dikili taşlar” şeklindeki sıfat tamlamalarının isim ve sıfat unsurları, birleşik yazılmıştır. “Uzuneski” de ise iki sıfat birleşik yazılmıştır. Benzeri bir durum isim tamlamalarında da görülür: “*kankentleri*” (s.196), “*surarkası*”

(s.207). Şair, bu gramer yapılarının alışılmamış düzeninde yazarak hem okuyucunun alışkanlığını kırmak ki alışkanlığı/yeknesaklığı kırma amacı bütün aykırı kullanımlar için geçerlidir, hem de onlara yeni bir görüntü ve çağrışım imkânı kazandırmak ister.

“Sözcük” (s.412) şiirinde sıfatların yazımıyla ilgili bir sapma söz konusudur: “kara. yeşil. çarpıntılı ve durmadan hüzünlü/ durmadan dayanan. bir uykusuzluk haline gelene kadar”. Burada birçok sıfat virgüllerle ayrılıp, “uykusuzluk hali” isim tamlamasına sıfat grubu olarak bağlanacağı yerde, sıfatların arasına kural dışı olarak noktalar konmuştur.

Uyar şiirinin genelinde, isim ve sıfat tamlamalarıyla ilgili göze çarpan bazı hususiyetlere değindikten sonra, bu gramer yapılarının çeşitli kitaplarından derlediğimiz bir listesini aşağıya alıyoruz:

“Güzel günlerim/ vardı /yağmurlarla ıslanan”(s.15), “Ölümsüz ateşlerle yanan/ dudak”(s.67)  
sıfat ad sıfat grubu sıfat grubu ad

“dokuz bölümlü/ şatolar”(s.379), “sivri burunlu ve para kesesi kullanan bazı/ kişiler”(s.379)  
sıfat grubu ad sıfat grubu ad

“Toprağın/ nemli /bekareti”(s.28), “Düşlerimin/ ve /insanların/ yanibaşında”(s.39)  
tamlayan tamlanan tamlayan tamlayan tamlanan

“İskenderiye/ feneri/ dolayları”(s.254), “aktarın/ düşlerinin/ birleşmesi”(s.377)  
Tamlayan tamlanan tamlanan tamlayan tamlanan tamlanan

Büyük macerası/ insan oğlunun/ büyük kalma/ tutkusu”(s.379)  
tamlanan ← tamlayan tamlayan → tamlanan

“Sensiz çığlıklı upuzun/ kervanların/ kan içinde taşıyıp getirdiği uygunsuz maceramızın gelip geçtiği yerleri çan sesleriyle ürkütüp uyandıran/ doygunluğu”(s.141)  
sıfat grubu tamlayan sıfat grubu tamlanan

Uyar şiirinde, burada olduğu gibi isim tamlamasının tamlayan ile tamlanan öğeleri arasına sıfatların girdiği, bazen de sıfat grubunun önünde bir isim tamlamasının olduğu

karma yapılar çoğunluktadır. Tespit edilen diğer tamlama örnekleri şunlardır: “*Herkesin önce bir cinselliğe yatkın cömertliği*” (s.377), “*Bir ülkede bir kraliçe bir mektubu okurdu*” (s.378), “*Güzel kelimeler, solgun yüzler ve fatihler çağı*” (s.378), “*yengeç dönencesinin büyük tutkusu*” (s.379), “*Mavi yeşil bir hançersin hiç kınında durmaz*” (s.380), “*en bilge sesi gelip duran sonra akan suların*” (s.388), “*penceresi bütün sıkıntılarımızın*” (s.390), “*en güzel görüntüsü çiçeklere dökülen bir çavlanın*” (s.394), “*toplanıp geçmişine kendi güzel bir hanın*” (s.404), “*kendi göğünün güneşi. kendi zamanı. kendi dumanı sigarasının sönmeden*” (s.413), “*uzakta bir yerde yakılan bir lambanın ellerime dolanırdı kokusu, ışığı*” (s.417).

İsim ve sıfat tamlaması, dilin önemli bir yapı taşı olarak her şair gibi Uyar’ın da vazgeçilmezi olur. İmge kurmada bu yapıların bazen olağan, bazen de deforme ettiği düzeninden faydalanarak şiirine çeşitlilik/farklılık kazandırmayı başarır.

## 2. 10. Yinelemeler

### 2. 10. 1. Ses Yinelemeleri/ Aliterasyon ve Asonans

Ses yinelemeleri, Uyar şiirinin ahenk kaynaklarından biridir. Bu tekrar türünde “*Aliterasyon; mısra, beyit, bend, veya metnin bütününde ünsüz seslerinin; asonans ise ünlü seslerin birden fazla tekrarından doğan bir âhenk sanatıdır*”(Çetişli 2004: 36). Birçok şiirinde bu tekrar türlerinin muhtevayla uyumlu denemelerinde bulunur.

“*Kankentleri*” (s.189) şiirinde, “k” konsonantının tekrarı şiirin tamamına yayılmıştır. “Kan” sözcüğünün çağrışım değerleri üzerinde duran şair, “k” sesinin bulunduğu sözcük kullanımına ağırlık verir: “kan akıyor, karanlık, kadın, aydınlık, ürkek, balık, içki, kısa, ülke, katil, kara, kankentleri, kuş, konsol, kavun”. Şu dizelerde ise “k” sesini ihtiva eden sözcükler, art arda sıralanmıştır: “*Kankentleri kan üstüne kan yaması/ Ölü kadınların öpölü çocuklar doğurması/ Kuşsuz ve balıksız konsollu odalarda*”. Bu şiirde başarılı bir içerik ve ses kombinasyonu oluşturmuştur.

Tespit ettiğimiz bazı konsonant tekrarları şöyledir: “*Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlarından/ Bebe dişlerinden güneşlerden yaban otlarından*” (“*Göge Bakma Durağı*”, s. 133), “*Akımsı kalın kumaşların kanlanıp kumlara belendiği/ O kıvrıcık sakallar ve kargılar dönemi/ ... / Karar kara kuyulara kapandık. Korktuk. Çıkmadık*” (“*A.Y.Y.K.T.T.K.S.M.*”, s.170, 171), “*sudan sabundan sabah içilen sodalardan/ ... / Kazıcılar oradaydılar. Kazdık./ Korktuk ve ağladık/ Toprak kara ıslaktı. Yakardık.*” (“*Ölü Yıkayıcılar*”, s.266, 268), “*bağurdık sokak ve kır kesimleri kulak verdiler*” (“*bağırma’ya*”, s.359). Görüldüğü üzere ağırlıklı olarak “k” sesi tekrar edilerek iç ahenk oluşturulmuştur.

Vokal tekrarında, “a” sesi ön plana çıkar: “*karalar karalansın, allar allansın*” (“*G.P.A.*”, s.84), “*Anlattıklarım, anlatamadıklarım, anlatamayacaklarım*” (“*T.C.K.B.S.Ş.*”, s.118), “*Parklardan boşalan fabrikalardan ve lokantalardan*” (“*Sigma*”, s.196), “*kar yağar ormanlara kar yağar kışlalara/ ormanlara kışlalara kar yağar*” (“*a.p.ç.*”, s.357), “*sen istersen her gün gel her sene gel*” (“*susuzluk’a*”, s.371), “*Adalardan adalara, aktarlardan aktarlara ve bir rüzgara*” (“*baharat yolu*”, s.378) “*kim bilebilir ki kimi neyi eskittiğini*” (“*Günler Geçer*”, s.556). Gerek buradaki gibi vokal gerekse de konsonant tekrarları, kelime ve ibare yinelemeleri kadar olmasa da şiirinin ahenk gereksiniminin bir bölümünü karşılar.

## 2. 10. 2. Kelime ve İbare Yinelemeleri

### 2. 10. 2. 1. Önyineleme

Şair, şiirinin ahenk yükünün büyük kısmını, kelime ve ibare yinelemelerine yüklemiştir. “*D.E.G.A.*” kitabından sonraki döneminde, “*Divan*” kitabı hariç, kefiyenin kapısını neredeyse hiç çalmayan şair, ahenk için söz tekrarlarına yönelir. Bu nedenle önyineleme, ardyineleme, blok yinelemeler vs. şiirinde önemli bir yoğunluk teşkil eder.

Önyineleme, dize başlarında yapılan tekrarlardan oluşur. Bu tür kullanımlar aslında ilk şiirlerinden itibaren gözlenmeye başlanır: “*Dile benden ne dilerse, serçe*

*kuşu/ Dile benden ne dilerse, telli turnam/ Dile benden ne dilerse, Alagözlüm”*  
 (“T.B.A.D.P.”, s.50). “D.E.G.A.” kitabıyla birlikte yoğunluk giderek artmaya başlar.

“T.C.R.A.V.A.Ş.” (s.115) de mısra başında “bir” sözcüğü tekrar edilir: “**Bir** yanda koca  
 İstanbul/ **Bir** yanda o/ **Bir** yanda en Allahsız şarkılar/ **Bir** yanda Edirnekapı”.

Önyinelemeye örnek verebileceğimiz diğer bazı kullanımlar şöyledir:

“**Onunla** duvarlar kediler çıktı geldi **Sonunda** o en diri anlamına vardım  
**Onunla** o eksik geldi **Sonunda** ölümün yaşamanın gelip geçmenin  
**Onunla** bir yerim çıktı geldi” **Sonunda** yaban denizlerin sürek avlarının  
**Sonunda**”  
 (“B.K.M.İ.İ.”, s.146),

(“Kanlı Oyun”, s.185)

“**güzel** yorgan iğnesi **haydi kalk** şimdi bunu gömelim  
**güzel** karanfil sapı **haydi kalk** bitiverdi  
**güzel** geçmiş bir vakit **haydi kalk** yorgun güzelim  
**güzel** öğle sonrası” **haydi kalk**”

(“Kar Altında Evde”, s.403)

(“Hadi İzmir’e”, s.410)

“**koskoca bir** tarih olacak **aşk olsun** ne zaman  
**koskoca bir** yatak **aşk olsun** tiyatro geceleri  
**koskoca bir** halı” **aşk olsun** “bravo” sesleri  
**aşk olsun** anadolu otobüsleri”

(“Yapı”, s.536)

(“Aşk İçin”, s.637)

Önyinelemeler şiirinde büyük bir yekûn teşkil eder. Şair, buradaki gibi diline doladığı bir kelime ya da kelime grubunu, ritim yakalamak için çok birçok dize boyunca tekrar eder. Bazen aşırı tekrarlar şiirde tekdüzeliğe sebep olur. Şiiri neredeyse bir tekrar yığınınna çevirir. Bu da şairin yoğun ahenk girişiminin bir yan etkisi gibidir.

## 2. 10. 2. 2. Ardyineleme

Dize başı yinelemelerindeki yoğunluk, dize sonlarında da görülür. Önyinelemede olduğu gibi ardyinelemede de ilk şiirlerinde bazı kullanımlara rastlanmakla birlikte asıl yoğunluk “D.E.G.A.” kitabından sonradır:

*“Bu şiirde sevda sevda üstüne  
Senelerdir veda veda üstüne  
Yareli yüreğimde dağ dağ üstüne”*

(“Sevda Üstüne”, s.107)

*“Beş kere yedi mi dediniz, dursun  
Yıldız poyraz gündoğusu, dursun  
Fasulya mı dediniz, dursun”*

(“T.C.K.B.S.Ş.”, s.118)

*“Şehirleri bir bir bırakır gider gibi  
Üzülmeden az hüznü bırakır gider gibi  
Bir yeni dağlara ormanlara hayvanlara gider gibi”*

(“T.Ç.H.”, s.157)

*“Ama bir su sakın akıp giderdi  
denizde bir gemi sakın giderdi  
bir kadın sakın doğurup giderdi”*

(“Övgü Ölüye”, s.221)

*“Şiirin bütün geçmişinin dışında  
artı eksi bütün değerlerin dışında  
önceden açıklanan her şeyin dışında”*

(“İlkin”, s.405)

*“kırdada bir oğlak kadar  
kışlada bir türkü kadar  
rüzgarda kuruyan tülbent kadar”*

(“Acının Tarihi”, s.423)

*“söğütlerle birlik dur  
kağrı güdenlerle birlik dur  
şehir kuşatanlarla birlik dur  
ölen ve yara alanlarla birlik dur”*

(“K.K.S”, s.451)

*“sağa yatık bir yazı değil  
sola yatık bir yazı değil  
dik kafalı bir yazı değil  
başı eğik bir yazı değil”*

(“Parlak ve Kara”, s.527)

On dokuz sözcükten oluşan “Parlak ve Kara” şiirindeki dörtlükte, sadece altı sözcük farklıdır. Bu da şairin tekrar alışkanlığının aşırı boyutlarda olduğunun güzel bir göstergesidir.

### 2. 10. 2. 3. Bağlaç ve Ünlem Yinelemesi

Bağlaç tekrarları, genelde dize başlarında cümlelerin anlamsal ve yapısal değerlerini bir sonraki dizeye taşıma maksatlı kullanılır. Şiirin hacminin büyütülmesinde etkilidirler. Özellikle de “ve”, bu doğrultuda sık başvurulan bir bağlaçtır:

*“ve evler birbirlerinden eskirlerse  
ve eskiden olmak tükenirse*

*“seni ve  
Göğüslerini ve*

*ve yalnızlığınızın bütün yakılmış mumları erirse Akdenizi ve”*  
*ve sırmalı uykudan usul usul uyanırsanız”* (“Büyük Saat”, s.288)  
 (“Uyanınca Üşümek”, s.204)

“B.G.Ö.D.” şiirinde “ne.....ne” bağlacı benzeri bir görev üstlenir:

*“Ne kimseye borcum, ne alacağım*  
*Ne birikmiş beş on kuruş cebimde*  
*Ne kimseyi sevindirmiş, ne üzmüş olacağım”* (“B.G.Ö.D.”, s.62)

Şu dizelerde ise, “ama, ki, çünkü” bağlaçları dize başında tekrar edilir:

*“Ama ağaçlar söylemiş*                      *“Ki gözlerinde gözlük taşımamış*  
*Ama sokaklar böyleymiş*                      *Ki apışarasında kasıkbağı*  
*Ama sizin adınız ne”*                              *Ki kursağında kandil simidi”*  
 (“T.C.T.Ü.D.A.Ş.”, s.119)                              (“Herkes”, s.297)

*“Çünkü bir güçtür sıcaklığın kollarıma*  
*Çünkü kanları, kanları, kanları hatırlarım*  
*Çünkü ölülerimiz toplanacaktır”*  
 (“Biraz Daha”, s.334)

Bağlaç tekrarları gibi ünlem tekrarları da söz konusudur. En çok başvurulan ise, “ey” hitabıdır:

*“Ey yorgun atlar, sayı bilmeyen çocuklar*                      *“ey eşim ey sevişim ey bende yaşayan*  
*Ey bütün hazır elbiseçiler ey”*                              *ey bütün kitaplar ki bizi yazar kalır”*  
 (“K.B.K.”, s.206)    (“düzenbozan’a”, s.361)

*“EY susam!...EY karanlık...EY Borçlarını Ödemeyenler!*  
 ...  
*Ey Kimse Yok! Ey Bir Mavinin Unutulmasından*  
*Arta kalan!*  
*Ey Sen Var mısın?*  
*Ey olma”* (“B.B.K.T.B.B.A.”, s.212, 213)

Uyar, isim sayıp dökme alışkanlığı olan bir şairdir. Bağlaç ve ünlemleri de bu örneklerde olduğu gibi envanterini çıkardığı eşya ve durumların başına ya da sonuna

ekleyerek(onlara ritim katarak), oluşturduğu yığınları şiir havasından uzaklaştırmak istemez.

#### 2. 10. 2. 4. Blok Yineleme

Şiirde nakarat gibi görülen ve zayıflık sayılan bu tür kullanımlara daha çok ilk şiirlerinde tesadüf edilir: “*Güzel günlerim vardı yağmurlarla ıslanan/ ... / Güzel günlerim vardı yağmurlarla ıslanan*” (“*Yad*”, s.15), “*Ben de günahkar kullarımdanım Allahım/ ... / Ben de günahkâr kullarımdanım Allahım*” (“*Arz-ı Hal*”, s.16), “*Garip Anadolunun dağları/ Dağların efendileri, ağaları/ ... / Garip Anadolunun dağları/ Dağların efendileri, ağaları*” (“*G.A.D.*”, s.24). Yine “*Türkiyem*” (s.35) şiirinde bir dördlük şiirin başında ve sonunda olmak üzere, iki defa tekrar edilir.

“D.E.G.A.” kitabından sonra da yer yer blok yinelemelere rastlanır. Bunlar da ilk şiirlerinde olduğu gibi tek dize, çift dize ve dördlük şeklinde olur. “*T.C.R.A.V.A.Ş.*” (s.115) şiirinde “*Adı kimseye lâzım değil*” dizesi, çeşitli aralıklarla üç defa; “*T.C.K.B.S.Ş.*” (s.118) de “*Dursun/ Ben şimdi gelirim*” dizeleri nakarat gibi üç defa; “*B.B.K.T.B.B.A.*” şiirinde bir beyit şiir boyunca beş defa tekrar edilir. Aynı şiirde bir dizenin yedi defa üst üste tekrar edilmesi, ilginç bir görüntü oluşturur:

*Ah, yağmur başlayacak*  
*Ah, yağmur başlayacak*  
*Ah, yağmur başlayacak*  
*Ah, yağmur başlayacak*  
*Ah, yağmur başlayacak*  
*Ah, yağmur başlayacak*  
*Ah, yağmur başlayacak*  
*Ah, yağmur başlayacak*” (“*B.B.K.T.B.B.A.*”, s.213)

Yukardaki gibi bir dizeye takılıp kalma durumu, “*Güneşi Bol Ülke*” (s.283) ve “*Elli İki Hane*” (s.445) şiirlerinde de görülür. Öte yandan “*Ahd-i Atik*” (s.243) şiirinde “*ve kimbilirdi aşk nerde oteller nerde*” dizesi dokuz defa tekrar edilir. “*Ölü Yıkayıcılar*” (s.257) şiirinde üç dize, şiir boyunca on defa tekrar edilir. Bu tür blok tekrarların muhtevayla bütünleştiği başarılı bir kullanımdır: “*İyi ki geldiniz, burada buldunuz/*

*Her şey öyle uzun, biz soğukuz ve/ öyle solgunuz*” Bu tekrarlar ölümün insan üzerine çöreklenen korkusu ve bir ölünün ardından duyulan üzüntü, şiir boyunca çeşitli aralıklarla hatırlatılır ve şiirin sonuna kadar canlı tutulur. Diğer blok tekrarlar, özellikle de yukarıda bir dizinin yedi defa üst üste tekrar edildiği gibi olanlar, kemiksi bir yapı oluşturur ve şiire zayıflık katar.

### 2. 10. 2. 5. Diğer Yinelemeler

Dramatik tekrarlar, ikilemeler, kişi adı tekrarları vs. Uyar şiirinde görülen diğer yineleme çeşitleridir. “Ö.B.O.” (s.117) şiirinde “tralalla” sözcüklerinin şiirin geneline yayılan tekrarı müzikal bir fon oluşturur\*: “*Ağaçlar sol yanımdaydı tralalla/ Deniz yüz mil ötede, tralalla*”. Hüseyin Cöntürk, “Turgut Uyar İncelemesi” nde bu tekrarların, dramatik bir tesir uyandırdığını söyler(Cöntürk 1961: 50). Bu tekrar türü, müzikten edebiyata geçmiş bir kavram ve bir anlatım tarzı olan ve herhangi bir tavır, hareket veya sözün eserde çeşitli vesilelerle birçok kez tekrar edilmesi anlamına gelen leitmotivle aynıdır(Çetişli 2004: 111). “*Göge Bakma Durağı*” (s.133) şiirinde “göge bakalım” ifadesi, “*Üçyüzbin*” (s.127) şiirinde “üçyüzbin” ifadesi, leitmotiv gibi muhteva da sürekliliği sağlar.

Şiirde görülen bir tekrar türü ise, ikilemelerdir: “*boylu ay ışıkları, gelip gelip giden sarhoşluklar, sabahleyin/ yalnız yatakta az az üşümek*” (“K.Y.Y.”, s.123), “*Durmaz yaşarım koyu koyu*” (“M.S.V.”, s.126), “*Ben o evlerde döner kebab yiyemem yiyemem/ Ben prova yapamam iplik dökemem acılı acılı gülemem*” (“G.K.O.E.”, s.131). Bazen tekrar edilen sözcük sayısı üçe de çıkarılır. Bu tekrar türünün ahenk sağlama işlevi, özellikle “D.E.G.A.” kitabında dizelerin kaybolduğu, düzyazıya yaklaşan yapılarda önem kazanır.

“Ö.Y.H.Ç.” şiirinde farklı tekrar çeşitlerini bir harman yaparak ilginç bir ahenk denemesinde bulunur:

---

\* Kemal Özer, bu tekrarın şiire alışılmadık bir müzik kattığını söyler(Özer 1999: 43).

***“Ezberlediğim esenlikleri sonra bir bir anarım***

***Ezberlediğim dudakları sonra bir bir anarım***

***Bu bir adamın türküsüdür***

***Bu adamın türküsü nedir bilmiyorum***

***Bu adamda türküsünü bilmiyor”*** (“Ö.Y.H.Ç. ”, s.180)

Bu dizelerde geçen yirmi altı kelimenin ancak on iki tanesi farklıdır. Öte yandan sözcük yinelemeleri, dize başına ve sonuna denk getirilir. Bunlara “r” konsonantının da tekrarı eklenince, ses ve kelime yinelemeleriyle oluşturulmuş ahenk yönünden başarılı bir kombinasyon ortaya çıkar.

Şairin sık yaptığı yineleme çeşitlerinden birisi, şiirine konu olarak seçtiği kimselerin adlarıdır. “*Hayri Bey*” (s.439) şiirinde “Hayri Bey” adını, “*Feride’ye Ninni*” (s.475) şiirinde “Feride” adını diline dolar. “*Hasan Mutluluğu*” şiirinde ise “hasan” adı bir ahenk unsuru olarak düşünülür:

***“hasan, sonuncu hasan***

***sözgelimi mustafa’nın kardeşi olan hasan***

***ölülerin de gözleri vardır hasan***

...

***sen hasan/ sen hasan***

...

***mutlu ol hasan”*** (“*Hasan Mutluluğu*”, s.495)

Bu yineleme türü, kişi isimleriyle sınırlı değildir. Şair, birçok yerde diline doladığı kelimeyi şiir boyunca tekrar edip durur. Sözgelimi, “*Paramparça*” (s.496) şiirinde “paramparça” sözcüğü bu türden bir kullanımdır. Bunlar da daha önceki bazı yinelemeler gibi leitmotiv olmaya yakındır.

Şiirinde yer yer tekerlemeye varan, farklı bir yineleme çeşidine de rastlanır. “*Yılgın*” (s.122) şiirinde böyle bir kullanım vardır: “*Üç dilim kavun kestim birini ben yedim/ Kavundan üç dilim kestim birini yedim/ Birini sana ayırdım kadın al birini sen ye*”. “*K.B.K.*” şiirinde yoğun tekrar, tekerleme havasını koyulaştırır. Bu yoğunluk şiirin geneline yayılır:

*“Sularsa akmak birgün brgün birgün  
 Birgün dağlara çıkmak birer birer dağlara çıkmak birgün  
 Çıkmak çıkmak birer birer birgün dağlara dağlara birgün”* (“K.B.K. ”, s.206)

Benzer bir kullanım da “B.B.K.T.B.B.A.” (s.212) şiirinde görülür.

Uyar, “D.E.G.A.” kitabıyla şekil olarak girdiği serbest ortamda doğal olarak kafiye ve redifin ahenk getirisinden uzaktır. Düzyazıya yaklaşan ve serbest tarzda yazdığı şiirlerin şiir özelliklerini ayakta tutmak için yoğun şekilde ses, kelime ve ibare yinelemelerine girişir. Sonunda bunu başarmakla kalmaz, aşırıya kaçarak tekdüzeliğe de sebep olur.

## 2. 11. Sapmalar

Şair, bazen bir özgünlük oluşturmak, kendi algılama ve sunma tarzının ayırıcı yönünü ortaya koymak adına dilde yerleşik kuralların dışına çıkar. “*Üslubun, dilin ve edebi türün hazırladığı imkânlardan bir seçme olduğu*”(Aktaş 1993: 106) göz önünde bulundurulduğunda, şairin yerleşik olana muhalefeti, sapmaya sebep olur.

Şiir dilinde sapmalar, İkinci Yeni içerisinde çok yaygındır. Süheyla Dönmez, “İkinci Yeni Hareketinde Dil Problem” adlı tezinde İkinci Yeni şairleri arasında ortak dil aykırılıklarını tespit eder. Bu ortak farklılıkları; fonetik, morfolojik ve etimolojik yönden bir tasnife tabi tutar. İncelemesinde ortaya çıkan sonuç İkinci Yeni şairleri arasında dil aykırılıkları ve deformasyonun benzer konularda ve benzer yöntemlerle gerçekleştirildiğidir. Şüphesiz bir İkinci Yeni şairi olarak Uyar da sapmalara başvurur. Üçüncü kitabı “D.E.G.A.” ile İkinci Yeni tarzında yazmaya başladıktan sonra, şiirinde söz ve söz dizimi deformasyonları ön plana çıkmaya başlar. Fakat sözcük yapısı ve söz dizimini bozmada uçlarda değildir. Birçok özellikte olduğu gibi burada da İkinci Yeni imkânlarının orta halli bir uygulayıcısıdır. Bunun yanında şiirinden verilecek deformasyon örneklerinde de görüleceği üzere, aykırı malzemenin büyük çoğunluğu, ilk İkinci Yeni uygulamaları olan “D.E.G.A.” ve “*Tütünler Islak*” kitaplarında toplanır. Bu da şairin aykırı tavrını aynı yoğunlukta bütün şiirine yaymadığını, ağırlıklı olarak

belli bir dönemde ortaya koyduğunu gösterir. Uyar şiirinde, şiir dilinde görülen sapmaları şu şekilde sıralamak mümkündür\*:

### 2. 11. 1. Yazınsal Sapmalar

Bu sapma türü, “yazı düzeninde olan değişiklikler(...) sözcüklerin arasındaki olağandışı boşluklar ve bazen dizeler arasındaki olağan olmayan sıralamalar[la]” (Özünü 2001: 142–143) ilgilidir. Turgut Uyar’ın İkinci Yeni öncesi ilk iki kitabında, şiirin diğer birçok unsurunda olduğu gibi, tertibinde de ilk aykırılıklar gözlenmeye başlanır. Fakat asıl yoğunluk “D.E.G.A.” kitabından sonradır.

“Yalağuz” (s.19) şiirinde, dize sıralamasında ilk defa bir satır atlanır ve boş bırakılan dize noktalarla belirginleştirilir: “Papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı/...../ İğneden ipliğe işte Bektaş, yapayalağuzdu.”. “Müstehcen Şiir” (s.80) le birlikte dizelerin düşey hizasında bozulma görülmeye başlanır. “G.M.K.P.” şiirinde ziyadelendirilmiş dize kullanımını başlatır:

“Dilimiz takılı kaldı,  
diyemedik  
Boynumuz bükülü kaldı,  
Doyamadık...” (‘‘G.M.K.P.’’, s.83)

“D.E.G.A.” kitabından sonra yukarıda bahsini ettiğimiz ilkler, yoğunluk kazanır. Birçoğunun birlikte uygulandığı yapılar çok dağınık bir görüntü verir. Dize uzunluklarındaki orantısızlık da dağınık görüntünün oluşmasında etkilidir:

“Bu yulafları oğlakları bardakları bu bütün puşlukları bu  
şarkıları  
Hiç umurumda değil yoksa yalnızlıklar, bozuk paralar, uzun  
boylu ayışıkları, gelip gelip giden sarhoşluklar, sabahleyin  
yalnız yatakta az az üşümek, hani insanın kendi kendini”  
(‘‘K.Y.Y.’’, s. 123)

“D.E.G.A.” kitabında yer alan bu şiir, aynı zamanda dizeyi küçük harfle başlattığı ilk şiirdir. Bu durum zamanla yaygınlaşarak, şairde bir alışkanlık haline gelir. Mesela “Divan” kitabında, daha önce arada bir denediği dizeleri küçük harfle başlatma

\* Bu konuda Ünsal Özünü’nün “Edebiyatta Dil Kullanımları” adlı kitabında yaptığı sapma tasnifinden ve tanımlamalarından faydalanılmıştır.

davranışını bütün kitaba yayar. Bu kitapta “*baharat yolu*” (s.377) şiiri ve özel adların başa denk geldiği birkaç dize hariç, şiir dizelerinin tamamı küçük harfle başlatılır. Bu durum şiir başlıklarında da görülür. Hiçbir şiir başlığında büyük harf kullanılmaz. Buna mukabil başlıklara gelen ekler, kesme işaretiyle ayrılır: “*bağırma’ya, cahil beşir’e, bir oda güneşi’ne vs*” . Dizeleri küçük harfle başlatma alışkanlığı, daha sonraki kitaplarında da devam eder. “*Toplandılar*” kitabında dizelerin büyük harfle başlatıldığı sadece yedi şiir vardır. Geriye kalanlar hep küçük harfle başlatılır. “*K.D.İ.*” kitabında ise, “*Acıyor*” (s.546) şiiri dışında kalan bütün şiirlerin dizeleri küçük harfle başlatılır.

Şair, dize başında olduğu gibi dize içinde de kelimeleri büyük ya da küçük harfle başlatma kurallarına riayet etmez: “*Urban içinde Üşüyüp Üşüyüp kaldığımızın*” (“*Çok Üşümek*”, s.203), “*Ey Beni Gülünç Eden Bitki Sapları!*” (“*B.B.K.T.B.B.A.*”, s. 212). Bu dizelerde, özel isim olmadıkları ve dize başında geçmedikleri halde kural dışı olarak dize içindeki kelimelerin tamamına yakını, büyük harfle başlatılır. “*Kazı*” (s.414) şiirinde ise, dize içinde kullanılan noktadan sonra, cümleyi aykırı bir şekilde küçük harfle başlatır: “*yaz olsa neyse. kar soluk bir gülüşün kefenini yırtıyor*”. Bazı kullanımlarda, düzyazıdaki gibi dize sonuna sığmayan kelimeleri alt satıra taşır: “*Yekta bizi sevindirdin senin yanında birçok şeyleri hatırlıyoruz derlerdi*” (“*A.Y.M.K.A.S.M.*”, s.134). Bu tür kullanımlar “*D.E.G.A.*” kitabındaki düzyazıya yaklaşan şiirlerde çok sık geçer.

Uyar, yazınsal sapmalara başvurarak şiir tertibine kendi damgasını vurmuştur. Dizeleri sıralama konusunda kendine bir sınırlama getirmez. Dizeleri büyük küçük harfle başlatılmada ise, sonlara doğru tam bir kuralsızlık içine girer.

### 2. 11. 2. Sözcüksel Sapmalar

Sözcüksel sapmalar, sözcük yapısında meydana gelen/getirilen deformasyonla ilgilidir. Bu sapma türünde, bazen şairin dilin imkânlarından faydalanarak sözcük türetmelerine giriştiği de görülür.

Uyar'ın sözcük yapısı üzerinde aykırı tasarrufları çeşitlidir. Öncelikle bazı isim köklerinden “-la, -le” ekleriyle fiil yapımına giriştiğini görmekteyiz: “**gariple-**“ (“*T.Ç.H.*”, s.168), “**sarhoşla-**“ (“*Büyük Ev Ablukada*”, s. 187). Başka bir yerde “sus-“ fiilinin dilde kullanılmayan dönüşlülük halini icat eder: “*sen bir **susun**, bağürmak benim işim*” (“*Dünyada*”, s.197). “*Uyanınca Üşümek*” (s.204) şiirinde benzer şekilde, yine bir sözcüğün olmayan dönüşlülük hali kullanılır: “*ve o **çıplanmış** bedenlerin sonu gelmez buğusu*”. Burada bahsini ettiğimiz sözcük, partisip eki(mış) almış olan “çıplan-“ fiilidir. Bazen “*gündüzün*” (“*M.A.İ.B.K.*”, s. 306) sözcüğünde olduğu gibi yapısında arkaik\* eklerin bulunduğu sözcüklere başvurur. Burada bazı kalıplaşmış örnekler(yazın, kışın, güzün, gündüzün) dışında işlekliliğini kaybeden ve kullanıldığı örneklerde de yapım ekine dönüşmüş olan eski vasıta(enstrümantal) eki “n” kullanılmıştır(Ergin 2000: 237). “*Akabakan*” (s.207) şiirinde de sapma örneklerine rastlanır: “*O zaman bütün **İstanbulistan Vizansiyadan kalan sarıdaydı***”. Burada “İstanbulistan” ve “Vizansiya” dilde kullanımı olmayan, şairin türettiği kelimelerdir.

Sözcük yapısı üzerinde dikkat çeken bir tasarrufu, sözcük birleştirmelerinde görülür. Kendi deyimiyle, sanki bazı sözcüklerin duyarlılığını\* yenilemeye girişir. Bu yöntemde sözcükleri birleşik yazarak, onlara farklı bir görünüm ve bundan doğabilecek yeni bir çağrışım değeri kazandırmak ister. Sözcüğü “*karanslak*” (“*I.T.S.*”, s.211) kelimesi, böyle bir çabanın ürünüdür. Bu sözcük “karanlık” ve “ıslak” kelimelerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Fakat görüldüğü gibi terkip içerisinde “karanlık” kelimesinin son üç harfi ve “ıslak” kelimesinin ilk harfi düşürülür. İki kelimeye, bir terkip içerisinde üçüncü bir görüntü kazandırıldığı gibi, yeni çağrışımlar uyandırabilecek şekilde anlam ufukları da genişletilir. Şairin duyarlılığını yenilemeye çalıştığı diğer bazı kelimeler ve içinde buldukları terkipler şöyledir:

---

\* Arkaizm, “*Modern dille yazılmış bir metinde, anlatımda geçmişi daha somut canlandırmak amacıyla eskimiş kelime ya da deyimlerin kullanılması.*” (Aytaç 1999: 213) şeklinde tanımlanır.

\* Turgut Uyar, Tomris Uyar’la bir konuşmasında, aynı sözcüklerin kullanıla kullanıla zamanla terimleştiğini ve çözümün dilde duyarlılığın yenilenmesiyle sağlanabileceğini söyler; fakat bunun nasıl yapılacağına açıklımını yapmaz(Uyar 1985: 102).

“ölümsıkıntuslakgülünçlüğü” (“B.B.K.T.B.B.A.”, s.212), “karaparlak” (“Terziler Geldiler”, s.224), “sonsuzsoğukluk” (“K.Y.B.”, s.241). İlk örnekte yan yana getirdiği dört kelime ilginç bir birleştirme/türetme örneği oluşturur.

Uyar, sözcüksel sapmalara başvurarak şiir dilinde çeşitli farklılıklar ortaya koymayı başarmıştır. Fakat diğer sapma türleriyle aynı anda şiire yüklendiği için anlam için bir sorun teşkil eder.

### 2. 11. 3. Sesbilimsel Sapmalar

Sözcük yapısında önemli bir aykırılık ses düzeyinde olur. En çok rastlanan durum sedahlılaşmaya(yumuşama) muhalefettir: “soğukuz” (s.204), “göke” (s.224), “balıkız” (s.248), “salakım” (s.258), “olagandık” (s.279). Bazı sözcüklerde, vokal düşürmesine aykırılıklar göze çarpar: “yalınız” (s.167), “küfüre” (s.216), “hüzüne” (s.233), “şehire” (s.432). Türkçede, sonunda konsonant olmayan orta hece vokalı vurgusuz olduğu için, çoğu zaman söyleyişte düşer ve bu kural yazıya da geçirilir. Fakat bu kullanımlarda şair, kuraldışı bir şekilde düşmeyi göstermez. Buna mukabil telaffuzda olan, fakat yazıya geçirilmemesi gereken bazı vokal düşmelerini ise gösterir: “n’apalım” (s.170), “n’olur bak” (s.568). Yine “biz olmasak kim(e) ne” (s.369) ve “har(i)tasında” (s.350) ifadelerinde de vokal düşürülmesi yapılmıştır. Parantez içerisinde verilen sesler yazıya geçirilmemiştir.

Uyar şiirinde kuraldışı konsonant düşürme hadiselerine de rastlanır. “göser-“ (s.140), “kormadı” (s.220), “bi dakika” (s.540). İlk örnekte “t”, ikincisinde “k”, üçüncüsünde “r” konsonantı gösterilmez. “kocamustapaşa” (s.439) ifadesinde ise “fa” sesleri yutulmuştur. Şiirinde tespit ettiğimiz diğer aykırılıklar şöyledir: “öpölü çocuklar” (s.189), “ıpişik caddeler” (s.408). Bu kullanımlardan ilkinin “ü” şeklindeki asıl vokalı “ö” şeklinde değiştirilir. İkinci kullanımda ise alışılmadık bir şekilde “ışık” kelimesini pekiştirerek sıfat görevinde kullanır.

Sesbilimsel sapmalar da yadırgatıcı olmakla birlikte diğer sapmalara nazaran anlam üzerinde olumsuz bir netice bırakmaz. Çünkü eksik bırakılan kısım ya da sedalılaştırılmayan sesler, zihinde bir duraksamaya sebep olmadan kolayca fark edilir ve tamamlanır.

#### 2. 11. 4. Tarihsel Dönem Sapmaları

Bazen şairler, farklı dil kullanımlarıyla yüzlerini içinde buldukları dönemden farklı bir döneme çevirirler. Ünsal Özünlü “Edebiyatta Dil Kullanımları” adlı eserinde bu yönelişin arkaizmle geçmişe ya da dilde yeni türetmelerle geleceğe doğru olabileceğini söyler. Yani şiir dili, geçmiş dil dönemlerine ya da daha yaşanmamış bir dil evresine gönderme yapıyorsa, ortada tarihsel dönem sapması vardır. Turgut Uyar’da her ikisine de rastlanır. Sözcüksel sapmalar konusunda bahsettiğimiz dilde olmayan bazı türetmeleri geleceğe doğru bir yöneliş sayabiliriz: “*gariple-*” (s.168), “*sarhoşla-*” (s.187), “*susun-*” (s.197), “*çıplan-*” (s.204) “*İstanbulistan, Vizansiya*” (s.207). Kuraldışı sözcük birleştirmelerini de türetme saymak mümkündür: “*karanslak*” (s.211), “*ölümsıkıntuslaktünlüçlüğü*” (s.212), “*karaparlak*” (s.224), “*sonsuzsoğukluk*” (s.241). Şair, sözcükleri birleştirerek onlardan yeni anlam ve görünümde bir sözcük yapmak ister.

Şair, “*Türkiyem*” ve “*Divan*” kitaplarında daha fazla olmak üzere, kullandığı Osmanlıca kelime ve tamlamalarla bu defa geçmişini hatırlamaya/hatırlatmaya çalışır: “*Yol var Dağdevirene artık tesviyei türabiyede/ İki buçuk kağıda Pasinler, yallah*” (“*Turnam Seninle*”, s.40), “*Bir tuzlu sahile ‘Ben Robenson’um deyip/ Kemali azametle kadem basmışsın/ ... / Yürümüştün akşam olmuş tabü tüvan kalmamış*” (“*B.S.G.T.*”, s.45), “*Bir köprüünün altından sular geçecek/ Denizler Bahri Sefit Bahri Ahmer Bahri Bilmem ne*” (“*Elâlem*”, s.90). Bu dizelerde “tesviyei türabiye, kemali azamet, tabü tüvan, bahri sefit, bahri ahmer vs.” geçmiş dil devresine(Osmanlıca) gönderme yapar.

Şiirinde geçmiş dönem anımsamalarından biri de, Türkçenin eski dönemlerinde kalmış, kendi döneminde işlekliliğini kaybetmiş bazı kelime ve ek kullanımlarına başvurmasıyla sağlanır. Bu tür kullanımlar ise “*D.E.G.A.*” ve “*Tütünler Islak*” kitaplarında yoğunlaşır: “*Sağmal davarlarım sağ olsun dedim/ Verimli tarlalarım var olsun dedim/ ... / Kendini günahlar içinde kargılanmış buluyordu*” (“*B.K.M.İ.İ.*”, s.145). Bu dizelerde geçen “sağmal, kargılanmış” gibi, Türkçenin geçmiş dil evrelerinde yaygın kullanımı olan, ama Türkiye Türkçesinde işlekliliğini kaybetmiş kelimelere birçok şiirinde daha yer verir: “*yunup arın-*” (s.124), “*uraybaşkanı, bungunluk*” (s.148), “*ağula-, balkıma*” (s.157), “*sağrı*” (s.164), “*bukağı*” (s.179), “*bungun*” (s.183), “*yalvaç*” (s.208), “*kargışlı*” (s.224), “*yılkı*” (s.334), “*uğru*” (s.349), “*sayrılık*” (s.607).

Şairin geçmiş dil evreleriyle ilgili anımsamaları ve gelecekle ilgili tasarıları şiir diline farklılık getirmekle birlikte, şiirinin kelime kadrosunu da genişletir. Bu bakımdan bu sapma türünün diğerlerine nazaran şiirine olumlu bir katkı yaptığı söylenebilir.

### 2. 11. 5. Sözdizimsel Sapmalar

Sözdiziminin olağan düzeninin ihlal edildiği bu sapma türünde, diğer birçok sapma türünde olduğu gibi “*D.E.G.A.*” kitabı asıl yoğunluğun başlangıç noktasını teşkil eder. Bu kitapta ilk sapma örneği “*G.K.O.E.*”(s.130) şiirinde karşımıza çıkar: “*Perdenin arkalarındaki oydu bir çıksam karşılaşıcaktım oydu*”. Bu cümlede “perdenin” tamlayanı, tekil üçüncü şahıs iyelik eki(“-i”) almış bir tamlanan isterken şair, tamlanana çoğul üçüncü şahıs iyelik ekini(“-ları”) getirir ve söz dizimini bozar. Tamlamanın doğru şekli “perdenin araksındaki” şeklindedir.

“*E.K.B.*”(s.132) şiirinde “*Bakın bu ikide birde bozulan güneş*” ifadesinde “de” bağlacı “bir” sözcüğüne lokatif eki gibi bitişik yazılarak anlatım bozulur. Yine “*Hiçbir şeylerim hep tamam olsa bile*”(“*K.M.İ.U.B.*”,s.194) ifadesinde hem “hiçbir” sözcüğü aykırı kullanılmış, hem de “şey” zamirine eklenen çokluk eki gereksizdir. Tamlamanın

doğru şekli “her şeyim” şeklinde olabilir. Aynı şiirin “*koyu renk değil gömleklerine*” ifadesi de dikkat çekici bir deformasyon örneğidir. Burada ise “değil” edatı alışılmamış bir sözdizimine sebep olur. Anlatım “değil” yerine “olmayan” ifadesi getirilerek düzeltilebilir. “*herkes sevinç duydular*” (“*gemi, gemi*”, s.395) cümlesinde, bu defa özne-yüklem uyumsuzluğu söz konusudur. Cümlenin anlamca çoğul yapıca tekil öznesi(“herkes”), tekil yüklem gerektirirken, cümleye çoğul şahsa göre çekimlenmiş bir yüklem getirilmiştir. Fiil “duydu” şeklinde, üçüncü teklik şahsa göre çekimlenmeliydi.

Uyar şiirinde, devrik yapılar da fazladır. Özellikle de “*Divan*” kitabında öge karıştırımının fazlaca yapıldığı kimi kullanımlarda, anlatım ilk anda fazla yadırgatıcı görünür: “*o kimse kendisini sansın ayışığında kapılar kapalıyken*” (“*b.b.s.f.*”, s.397). Anlatımın bozuk algılandığı bu cümle kurallı şekle dönüştürüldüğünde, şöyle bir yapı ortaya çıkar: “o kimse kapılar kapalıyken kendisini ayışığında sansın”. Benzer bir yapı, “*gecenindir*” (s.392) şiirinde karşımıza çıkar: “*elbet kendisi korkar gecenin karanlıktan*”. Cümlenin kurallı şekli “gecenin kendisi (elbet) karanlıktan korkar” şeklinde olabilir. Diğer sözdizimsel sapma örnekleri şöyledir: “*Senden gayrı, ey, bir içimi genç ormanları yüzyıllığa büyüten diri su*”(“*Büyük Kavrulmuş*”, s.152), “*adamlar toplandıkları vakit 13. 30'larını saat*”(“*K.M.İ.U.B.*”, s.195), “*beni hatırlamakların*”(“*Y.O.E.*”, s.205), “*Bir barbar kendin tartar*”(“*B.B.K.T.B.B.A.*”, s.212), “*saygımız idi yok*”(“*Ahd-i Atik*”, s.244), “*bir adam mavi yaz gömleksiz gezer kalır*”(“*düzenbozan'a*”, s.361), “*ne uzaklar ne akisler her şeyi hiçbir veriyor*”(“*delta'da*”, s.372), “*her şeyi git*” (“*Durma Susuzluğa*”, s.593).

Şairin en çok başvurduğu sapma türü olan sözdizimsel sapmalar, anlamı yokuşa süren etkin faktörlerden biridir. Aslında şairin çağın/yaşamın anlamsızlığını temsil etmek/vurgulamak için şiire anlamsızlık penceresi açtığı gerçeği göz önünde bulundurulursa, sözdizimsel sapmalarla birlikte diğer sapma türlerinin de anlamı güçleştirmek için bir araç olarak kullanılması makul karşılanabilir.

### 2. 11. 6. Noktalama ve Sapmaları

İkinci Yeni tarzı, Uyar şiirinde noktalamanın kaderi üzerinde belirleyici bir rol oynar. İlk şiirlerinde bazı aykırı kullanımlara rastlanmakla birlikte, noktalama işaretlerinin kullanım yoğunluğu fazladır. İkinci Yeni tarzına giriş yaptığı “D.E.G.A.” kitabından sonra, noktalama kaidelerine duyarsızlık başlar ve noktalama, giderek şiirin gündeminden tamamen düşmeye başlar. Bu doğrultuda hiçbir noktalama işaretinin kullanılmadığı şiirlere tesadüf edilir:

| Kitap Adı   | Şiir Adı ve Sayfa Numarası   |
|-------------|--|
| D.E.G.A.    | Göge Bakma Durağı(s.133) Yorgundum Yoktum(s.188)   |
| Divan       | ş.b.h.(s.347), i.b.s.(s.349), biten bir yaz’a(s.349), içeri giren’e(s.352), a.p.ç.(s.357), bağırma’ya(s.359), susuzluk’a(s.371), ne deşir(s.374), rubai(1., 2. ve 3. rubailer)(s.375, 376)   |
| Toplandılar | Kar Altında Evde(s.403), Acının Coğrafyası(s.425), B.A.V.O.K.Ö.A.(s. 444), Elli İki Hane(s.445), Şaşıyorum Gözyaşına(s.459), Senin Sol Yanında(s.505)  |
| K.D.İ.      | Parlak ve Kara(s.527), Santigrad 100(s.530), Nedense(s.593), İşten Değil Aşk(s.540), Acıyor(s.546), Yaza Girmeden Yazda(s.548), Bir Yazı Anlamak(s.549), Ayağımın Tozuyla(s.551), Gök, Bulut, Su(s.554), N.S.B.Ö.(s.560), Çürümüş(s.561), B.A.E.V.G.(s.565), Kırlardan Geliyorlar(s.566), Odun(s.582), Kimsede Görmediğim(s.583), Kırmızı Yuvarlak(s.585), Aktı(s.586), Kim Varsa(s.588) |
| Dün Yok Mu  | B.G.B.Y.(s.594), Tut Ki Ben(s.595), Sonsuz ve Öbürü(s.596), Kalıp Duruyoruz(s.599), Denizin Yanları(s.601), Unutulmaz Sözler(s.602), Yalnız At(s.605), Ölümle Başlayan(s.609), Bir Gülün(s.611), Güz Avlanıp Gidiyor(s.613), Gecenin Şarkısı(s.614), Kim Nasıl(s.615), İlk yaz Mı(s.616), Her Gece(s.618), Binlerce(s.619)   |

**Tablo: 17- Noktalama İşaretlerinin Kullanılmadığı Şiirler\***

\* Şiir başlıklarında geçen noktalama işaretleri göz önünde bulundurulmamıştır.

Bununla birlikte bazı şiirlerinde sadece en sona nokta koymayı tercih eder. “D.E.G.A.” kitabında yer alan “*Büyük Ev Ablukada*” (s.186), “*Her Pazartesi*” kitabında yer alan “B.İ.A.Ü.S.” (s.320), “*Divan*” kitabında yer alan “b.g.h.” (s.350) ve “*Toplandılar*” kitabında yer alan “K.İ.B.Y.” (s.407) şiirleri böyledir. Bunların dışında, birçok şiirinde noktalama işaretlerinin toplamı bütün şiirde iki ve üçü geçmez.

İlk iki kitabı, noktalama işaretleriyle en çok haşır neşir olduğu dönemdir. Bu dönem ürünlerinde gerekli yerlerin büyük çoğunluğunda noktalamaya başvuran şair, kimi yerlerde aykırı kullanımlarda da bulunur: “*Yiğit Paşam; şanlı Paşam, genç Paşam*” (“G.P.A.”, s.84) dizesinde sıfat tamlamalarının arasında virgül kullanılması gerekirken, bir yerde noktalı virgüle başvurulmuştur. Noktalamayı asgariye indirmediği “D.E.G.A.” kitabından sonraki döneminde de başvurduğu bazı kullanımlarda aykırılıklar gözlenir: “*çocuk ve papucu. gülücükler. kibritler. sinemalar. Ve onun hüznü vardı*” (“Y.O.S.B.H.G.”, s.328). Burada, sıfatlar arasında virgül kullanılması gerekirken, aykırı şekilde nokta kullanılmıştır.

Sonuç olarak şairin ilk dönemi hariç noktalama işaretlerine fazla rağbet etmemesi, birçok şiirinde hiçbir noktalama işaretine başvurmaması, şiir akışını hiç duraksatmak istemediğini ve yakaladığı seri akışı kesintiye uğratarak, uygun noktalama işareti için durup düşünmekten yana olmadığını gösterir.

## SONUÇ

Turgut Uyar, hem Osmanlı hem Cumhuriyet döneminde orduda görev yapmış, Giritli, subay bir baba(Hayri Bey) nın oğludur. Ankara'da dünyaya gelir, çocukluğunun büyük kısmı İstanbul'da geçer. Uyar, aile fertlerinin birçoğunun müzikle uğraştığı bir ortamda büyür. Karakter yapısı olarak alıngan bir kişilik yapısına sahiptir. Öğrenimini parasızlık nedeniyle yatılı askeri okullarda tamamlar ve babası gibi asker olur. 1948 yılında Kars'ın Posof ilçesinde başladığı askeri memurluk görevini, bir süre Samsun'un Terme ilçesi ve Ankara'da da devam ettirdikten sonra, 1958'de ordudan ayrılır ve SEKA'nın Ankara bürosunda çalışmaya başlar. 1967'de emekliye ayrılır. Aynı yıl İstanbul'a yerleşir ve ömrünün geri kalanını burada geçirir.

Uyar, şiire edebiyatımızda tanınmış şairlerin şiirlerini taklit ederek başlar. İlk şiiri 1947 yılında Yedigün dergisinde yayınlanır. 1948 yılında Arz-ı Hal şiiri, Kaynak dergisinin açtığı yarışmada hem ikincilik hem de Nurullah Ataç'ın beğenisini kazanınca sanat çevrelerinde ismi duyulmaya başlar. Şiirlerinde Garip şiiri, Nazım Hikmet, Cahit Külebi, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, T.S.Eliot, F.G.Lorca tesirleri görülür.

Turgut Uyar, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden biri olmakla birlikte şiir serüveni daha geriden başlayan bir şairdir. Arz-ı Hal ve Türkiyem, İkinci Yeni öncesi şiirlerini ihtiva eden kitaplarıdır. Bu dönem şiirleri, Garip şiiri ve memleketçi edebiyat tesirleri altında kayda değer bir özgünlük teşkil etmez. Ağız hususiyetleri, kişi ve yer adlarını kullanarak, çoğunlukla bir taşra panoraması resmeder. Yüzünü şehre döndüğü zaman ise tasvir ettiği ya da söylemini dillendirdiği kişi, Garip şiirinin küçük adam'ından başkası olmaz.

Uyar, İkinci Yeni döneminden itibaren poetik serüveninde izleyeceği yolu, daha özgün şekilde belirlemeye/ tanımlamaya başlamıştır. Öncelikle şiirine yaşamı yansıtma görevini/ sorumluluğunu yükler. Bu doğrultuda, algıladığı yaşamı olduğu gibi şiirde

yansıtmak ister. Yaşam içerisinde en açık izlenimi ise, uygarlık-tabiat çatışmasıdır. Bu nedenle şiirinin temel izleklerinden biri olur. Öte yandan şairin şiire yaşamda olup bitenleri taşıma gayreti ve yapabildikleri, İkinci Yeni'ye yöneltilen realiteden uzak soyut şiir suçlamasını da en azından kendi şiiri açısından haksız çıkarır.

Şairin; otomatizm, söz ve söz dizimi deformasyonları, alışılmadık bağdaştırmalar vs. gibi İkinci Yeni'nin karakteristik özelliklerine başvurması, şiirinde kısmen anlam sorununa sebep olur. Yine de verilen örneklerde koyu bir saçmadan söz edilemez. Şiire yüklenen anlamsızlık ise, gerçeküstücü sanatın savunduğu bilinçaltı gerçekliğinin dışı vurumu değil, şairin yaşamda/ çağında var olduğunu iddia ettiği bir anlamsızlık halinin sonucudur. Bununla birlikte aykırı katman belli bir dönemde yoğunlaştığı için, şiirinin geneli için bir risk teşkil etmez. Uyar, İkinci Yeni imkânlarını şiire tatbik etmede uçlarda olmadığı gibi, bunda devamlılık/ kararlılık da göstermez.

Turgut Uyar, yaratılış olarak uyumsuz bir yapıdadır. İnsanın bu dünyadaki var oluş realitesine “bırakılmışlık/ atılmışlık” şeklinde bakması; yalnızlık, sıkıntı, bunalım ve umutsuzluğu kaderi olarak görmesine neden olur. İnsanın kendi eliyle bu dezavantajı büyütmesine, dünyada zulüm ve baskılarla kendi neslinin trajedisini arttırmasına, oldukça içerler. Şiirinde sıklıkla bu konuların bahsini eder. Bu bakımdan şiirine evrensel bir boyut, hümanist bir açılım kazandırdığı söylenebilir.

Uyar şiirinde toplumsal konular ve siyasi göndermeler, önemli bir yoğunluk teşkil eder. Divan kitabında halka seslenir. Münacat ve naatla “tek haklı” olarak nitelediği halk övgüsüne girer. Toplandılar kitabında anarşi ve terör olaylarının üzüntü uyandıran anımsamaları yoğundur. Şairin bu şekilde toplumun nabzını tutması, yaşadığı sorunları dillendirmesi ve onların acılarına ortak olması, şiirine toplumcu bir özellik kazandırır.

Uyar, yaşadığı hayattan istediği manada verim alamamış ve genelde mutsuz olmuştur. Yaşam içerisinde onu teselli eden yegâne şey kadındır. Bu nedenle kadın(cinsellik), şiirinde en önemli sığınma aracıdır. Kadın dışında öne çıkan diğer

sığınma araçlarında da her zaman şehvet arttıran bir dekor bulunur. Şiirinde yer yer yansıtılan erotik sahneleri, bu konuyla fazlaca ilgilenmesinin bir sonucu sayabiliriz.

Turgut Uyar yaz tutkusu olan bir şairdir. Şiirinde yaz mevsiminin günleri ve ayları arasında dolaşmaktan, onlardan bahsetmekten oldukça hoşlanır. Yaz; kadınla birlikte, hatırlandığında şaire mutluluk veren durumların başında gelir.

Uyar, “ölüm” karşısında şaşırtıcı bir sükûnet içerisinde olmuştur. Zira herhangi bir inancın yatıştırıcı ruh ikliminde değildir. Muhtemelen askeri eğitiminin getirdiği fiziksel ve ruhsal dayanıklılığın da katkısıyla, ölüm karşısında kendini ayakta tutmaya yönelik güçlü psikolojik refleksler gösterir. Ancak son şiirlerinde bu ürkütücü sahneyi fazlaca anımsamaya başlar. Şiirlerin boyları da, yaşamında kalan günlerin azlığına çağrışım yapacak şekilde iyice kısalır.

Bu çalışmanın asıl amacı “yapı ve tema” unsurlarını belirlemek olduğu için **Birinci Bölüm**'de şairin yaşam serüveni ve edebî kişiliğine kısaca değinilmiştir.

**İkinci Bölüm**'de, şiirinde ön plana çıkan temalar belirlenmeye ve şiirinden örnekler verilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bölümde şair, şiir yaşamı yansıtmalıdır ilkesinden hareketle yaşamı/ çağı okumaya girişir. Aldığı en açık izlenim “uygarlık-tabiat” ve “düzen-insan/ toplum” çatışmasıdır. Ağırlıklı olarak bunları işlediği görülür. Teknoloji ve rahatı yaşama buyur etmiş, kent dokusu içerisinde emek sarf etmekten ve tabiattan kendini men etmiş insanı eleştirir/ protesto eder. Bunun üzüntüsü, dünyadaki kara yalnızlığı içinde hazır bulduğu bunalım duygusunu, daha da körükler. Şairin sık sık asıl olanın mutsuzluk ve umutsuzluk olduğunu söylediği ve bunun açıklamasına giriştiği görülür. Yine kadının cinsellik vasfıyla hayatı değerli/ yaşanılır kılması, insanın ta evrenin ötesinden başlayan abluhasını kısmen kırması ya da zayıflatması söz konusudur.

Şiirinde “düzen-insan” çatışması, cinselliğin özgürce yaşanması gerektiği fikriyle patlak verir ve ileri aşamada toplumcu bir şekil kazanır. Uyar'ın, şiirinin belli bir döneminde halk mücadelesine giriştiği ve onun mutlak haklılığını savunduğu

söylenbilir. Baskı ve şiddetten duyulan üzüntü belirgin olmakla birlikte, militanca bir serzeniş ve slogan atma yoktur.

**Üçüncü Bölüm**'de, şiirinin yapı yönünden incelemesi yapılmıştır. İlk iki kitabında duyulan şekil endişesi, D.E.G.A. kitabından sonra şiirin gündeminden kalkar. Özellikle de yeni bir anlayışın(İkinci Yeni) ilk ürünlerini içeren bu kitapta, bir tür belirsizliği vardır. Nazımdan nesre doğru yoğun bir kayma söz konusudur. Sonraki kitaplarında bu durum fazla tekrar etmez.

Divan kitabı, D.E.G.A. kitabından son kitabı Dün Yok Mu'ya kadarki yedi kitabı, üçerli iki gruba ayırır ve şekil olarak bu altı kitapta hâkim olan anlayıştan farklılık gösterir. Bu kitapta tamamıyla divan şiiri şekilleri referans alınmış, fakat tamamına yakınının özgün şekilleri üzerinde değişiklikler yapılmıştır. Şairin özgün şekli deforme etme çabasını, bir yönden redif ve kafiyenin yeknesaklığını kırma amacına bağlamak mümkündür. Divan'dan sonra, öncesinde başlayan şekil planındaki serbestlik, şiirinde sonuna kadar bütün yoğunluğuyla devam eder. Bu dönemde görülen tek tük düzenli şekiller, genel içinde kayda değer bir yoğunluk teşkil etmez.

**Dördüncü Bölüm**'de, şiirinin dil ve üslûp incelemesi yapılmıştır. İlk iki kitabında ağız hususiyetleri ve deyim istilasındaki dilinin D.E.G.A. kitabıyla değiştiği ve bu dönemden sonra Osmanlıca, eski Türkçe ve batı dillerinden alıntı sözcüklerle karma bir dil oluşturulduğu gözlenir. Bu geniş sözcük kadrosu, derin entelektüel birikimi olan şairin, geniş bir çağrışım ağı oluşturmasına yardımcı olur. Ayrıca şiirindeki batı kökenli sözcük sayısının fazlalığını, modernite/ uygarlık protestosuna bağlamak mümkündür. Şairin yaptığı, karşı olduğu bilim ve teknoloji mamullerinin adlarını söylemek, insana yönelik gizli tehditlerini deşifre etmektir.

Ağırlıklı olarak serbest tarzda yazdığı şiirlerinin ahenk yükünü, büyük oranda yinelemeler üstlenir.

Bir İkinci Yeni şairi olarak, sapmalar konusunda uçlarda değildir. Zaten performansının büyük çoğunluğunu da D.E.G.A. ve Tütünler Islak kitaplarında gösterip bitirir.

İmge ve sembol konusunda, şairin şiir anlayışında kişisel sembollerin önemli bir yoğunluk teşkil ettiği ortaya çıkar. Bunların çoğu şiirini açıklayan anahtar kelimelerdir. İmge kullanımında ilk iki kitabında yoğun ve bayat imgelerin, Tütünler Islak'ta vahşi imgelerin ve şiirinin genelinde birleştirici (sinestetik) imgelerin yoğunlukta olduğu söylenebilir. Şirinde estetik değeri yüksek yayılma/gelegen imgelere de rastlanır.

## KAYNAKLAR

### A- KİTAPLAR

- Akkanat, Cevat(2002), Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- Aksan, Doğan(2003), Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Aktaş, Şerif(1993), Edebiyatta Üslûp ve Problemleri, Akçağ Yay., Ankara.
- Aktunç, Hulki(2002), Erotologya?, YKY, İstanbul.
- Altan, Erhan(2005), Tomris Uyar'la Turgut Uyar Üzerine Bir Söyleşi Ben Koşarım Aşağlara, Koşarım, Dünya Kitapları, İstanbul.
- Aslanoğlu, Rana A.(2000), Kent, Kimlik ve Küreselleşme, Ezgi Yayınevi.
- Aytaç, Gürsel(1999), Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yay., İstanbul.
- Bezirci, Asım(1994), İkinci Yeni Olayı, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Cöntürk, Hüseyin-Bezirci, Asım(1961), Turgut Uyar-Edip Cansever, De Yayınevi, İstanbul.
- Çetişli, İsmail(2001), Batı Edebiyatında Edebî Akımlar, Akçağ Yay., Ankara.
- Çetişli, İsmail(2004), Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir, Akçağ Yay., Ankara.
- Çetişli, İsmail(2004), Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro, Akçağ Yay., Ankara.
- Çolak, Veysel(2004), Şiir Nedir ve Nasıl Yazılır? Yaratıcı Yazma Dersleri, Papirüs Yay., İstanbul.
- Dilçin, Cem(2005), Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, TDK Yay., Ankara.
- Erdost, Muzaffer İlhan(1997), İkinci Yeni Yazıları, Onur Yay., Ankara.
- Ergin, Muharrem(1989), Dede Korkut Kitabı I, TDK Yay., Ankara.
- Ergin, Muharrem(2000), Türk Dil Bilgisi, Bayrak Basım/Yayımlar/Tanıtım, İstanbul.

- Fişekçi, Turgay(2003), Ne Güzeldi Senin Çılgınlığın, Turgut Uyar, Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul.
- Fordham, Frieda(1997), Jung Psikolojisi(Çev: Aslan Yalçın), Say Yay., İstanbul.
- Fuat, Mehmet(2000), İkinci Yeni Tartışması, Adam Yay., İstanbul.
- Haşim, Ahmet(2001), Bütün Şiirleri(Haz. İnci Enginün- Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul.
- İlhan, Attilâ(2004), İkinci Yeni Savaşı, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- Kabaklı, Ahmet(1974), Türk Edebiyatı, C.3, Türk Edebiyatı Yay., İstanbul.
- Kahraman, Hasan Bülent(2000), Türk Şiiri Modernizm Şiir, Büke Yay., İstanbul.
- Kaplan, Mehmet(2001), Şiir Tahlilleri II, Dergah Yay., İstanbul.
- Karaca, Alaattin(2005), İkinci Yeni Poetikası, Hece Yay., Ankara.
- Karaca, Faruk(2000), Ölüm Psikolojisi, Beyan Yay., İstanbul.
- Kierkegaard, Sören(2001), Ölümcül Hastalık Umutsuzluk(Çev: Mehmet Mukadder Yakupoğlu), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Korkmaz, Ramazan(2002), İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı, Akçağ Yay., Ankara.
- Korkmaz, Ramazan(2004), Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri, Türksoy, Ankara.
- Korkmaz, Ramazan(2005), Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı(1839-2000), Grafiker Yay., Ankara.
- Külekcî, Numan(2005), Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar, Akçağ Yay., Ankara.
- Özcan, Tarık(2005), Şair ve Sözün Mahşeri Oktay Rifat, Akçağ Yay., Ankara.
- Özel, İsmet(2002), Üç Mesele Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma, Şule Yay., İstanbul.
- Özer, Kemal(1999), İkinci Yeni'den Toplumcu Şiire, Yordam Kitapları, İstanbul.
- Özünlü, Ünsal(2001), Edebiyatta Dil Kullanımları, Multilingual, İstanbul.

Pappenheim, Fritz(2002), Modern İnsanın Yabancılaşması(Çev: Salih Ak), Phoenix Yayınevi, Ankara.

Sezen, Yümni(2002), Çağdaşlaşma Yabancılaşma ve Kimlik, Rağbet Yay., İstanbul.

Tuğcu, Tuncar(2002), Yabancılaşma Problemi Hıristiyanlığın ve Marksizmin Kökleri, Alesta Yay., Ankara.

Tuğcu, Tuncar(2000), Batı Felsefesi Tarihi, Alesta Yay., Ankara.

Uyar, Tomris(1999), Şiirde Dün Yok Mu Turgut Uyar Üzerine Yazılar, Can Yay., İstanbul.

Uyar, Tomris-Nezir, Seyyit(1985), Sonsuz ve Öbürü, Broy Yay.

Uyar, Turgut(1983), Bir Şiirden, Ada Yay., İstanbul.

Uyar, Turgut(2004), Büyük Saat Bütün Şiirleri, YKY, İstanbul.

Wellek, R.- Warren, A.(2001), Yazın Kuramı(Türkçesi: Yurdanur Salman-Suat Karantay), Adam Yay., İstanbul.

## **B- TEZLER**

Caner, Fırat(2006), Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu(Doktora Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Dönmez, Süheyla(1993), İkinci Yeni Hareketinde Dil Problemi(Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçenin Eğitimi ve Öğretimi Anabilim Dalı, Ankara.

Güler, Ahmet Faruk(2004), Cemal Süreya'nın Şiirlerinin Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi(Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elazığ.

Şenderin, Zübeyde(2003), Turgut Uyar'ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma(Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı(Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, Ankara.

Yatkın, Ü. Nazan(2000), Edip Cansever Hayatı, Sanatı, Eserleri Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi(Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elazığ.

### **C-SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİLER**

Aksoy, Ömer Asım(2006), Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2, İnkılâp Kitapevi, İstanbul.

Aktunç, Hulki(2002), Büyük Argo Sözlüğü, YKY, İstanbul.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, C.6, s.2911, Hürrem Fila Yay., İstanbul.

Develioğlu, Ferit(2000), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitapevi Yay., Ankara.

Köklügiller, Ahmet(2000), Edebiyat Sözlüğü, Özyürek Yayınevi, İstanbul.

Pala, İskender(2004), Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Kapı Yay., İstanbul.

Tanzimattan Bu Güne Edebiyatçılar Ansiklopedisi(2001), C.2, s.868, YKY, İstanbul.

Türkçe Sözlük(1998), TDK Yay., Ankara.

### **D- SÜRELİ YAYINLAR\***

#### **1. Dergi ve Gazete Yazıları**

Abidin Emre(1981), Letrizm(Harfçilik), Türk Dili, S. 349.

Akatlı, Füsun(1994), “Hep Yaşayan Turgut Uyar”, Varlık, S.1043.

—, —(1999), “Güldalı, Dikenli ama Güllü İnce Dirençli ve Kahraman”, Şiirde Dün Yok Mu.

Aktunç, Hulki(1985), “Ölüm Nakarat Olmayacak”, Sonsuz ve Öbürü.

Alpay, Necmiye(1997), “Üç Düzlem”, Ludingirra, S.3.

---

\* Bu bölümde Tomris Uyar ile Seyyit Nezir'in hazırladığı “Sonsuz ve Öbürü” ve Tomris Uyar'ın hazırladığı “Şiirde Dün Yok Mu Turgut Uyar Üzerine Yazılar” adlı kitaplarda geçen yazılara da yer verilmiştir.

- Altıntaş, Günel(1966), “Toplumculuk, Cansever, Uyar, Oktay”, Soyut, S.20.
- Altuğ, Taylan(1969), “Turgut Uyar’ın Mutlu Açılımı”, ———, S.15.
- Arısoy, Sunullah(1952), “Kitaplar Arasında(Türkiyem)”, Varlık, S.383.
- Ataç, Nurullah(1952), “Bir Şair Üzerine”, ———, S.380.
- Ataç, Nurullah(1985), “Türkiyem’e Önsöz”, Sonsuz ve Öbürü.
- Ayhan, Ece(1997), “Sıkı Şairlerden Turgut Uyar ya da Sivil Şiir”, Ludingirra, S.3.
- Batur, Enis(1979), “İkinci Yeni ve Gerçeküstüçülük”, Oluşum, S.22–23.
- , ——(1999), “Büyük Saat’in Amansız Tik Takı”, Şiirde Dün Yok Mu.
- Bayrıl, V.B.(1999), “Ne Varsa Geyikli Gecede İdi”, ———.
- Bek, Kemal(1997), “Turgut Uyar’ın Divan’ında ‘Gelenek ve Şiir’ ”, Ludingirra, S.3.
- Birsel, Salâh(1970), “Her Pazartesi”, Türk Dili, S.223.
- Can, Ayhan(Ağustos 1970), “Divana Karşı Bir Divancı”, Yeditepe, S.172.
- Cansever, Edip(1985), “Turgut Uyar Şiiri”, Sonsuz ve Öbürü.
- Coşkun, Zeki(Şubat 1985), “Büyük Saat(Toplu Şiirler), Turgut Uyar”, Çağdaş Eleştiri, S.2.
- Doğan, Mehmet Can(1997), “Düşünen Şiir, Duyan Şiir”, Ludingirra, S.3.
- Durbaş, Refik(1985), “Hiçbir Şey Biriktirmiyor Kendisiyle İlgili”, Sonsuz ve Öbürü.
- , ——(1999), “Durdu Ölümün Büyük Saati, Bir Daha Çalışmayacak”, Şiirde Dün Yok Mu.
- Edgü, Ferit(1997), “Yirmi –Bir Şiirden”, Ludingirra, S.3.
- , ——(1999), “Sonsuz Eksi İki”, Şiirde Dün Yok Mu.
- Eliuz, Ülkü(Ocak 2001), “Attila İlhan’ın Şiirlerinde Postmodernist Söylemin İki Yüzü”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.11, S.1.
- Erdost, M.(1999), “Tütünler Islak”, Şiirde Dün Yok Mu.
- Ertop, Konur(1962), “Yeni Yayınlar(Tütünler Islak)”, Dost, S.18.

——, ——(1997), “ ‘Geyikli Gece’ nin Sonrasında Turgut Uyar”, Ludingirra, S.3.

Geçmen, İsmail Ragıp(Ocak-Şubat 1994), “Turgut Uyar Şiirinde Anlam”, Promete, S.17-18.

Halil, Gökhan(1999), “Ölümünün 10. Yılında Turgut Uyar: Güverteden Biri”, Şiirde Dün Yok Mu.

Güney, Çetin(1970), “Kitaplar(Divan)”, Türk Dili, S.225.

Güney, Oben(1965), “Bir İnsan Getirme Sorunu ve Turgut Uyar ya da Ölü Yıkayıcılar”, Dönem, S.14-15-17.

Günümüzde Kitaplar(Ocak 1985), “1984 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü Turgut Uyar”, S.13.

Gürson, Eser(1967), “Geçen Ayın şiirleri”, Alan 67, S.1.

Halman, Talat Sait(1965), “Turgut Uyar ve Tütünler Islak”, Dönem, S.18.

Hızlan, Doğan(1997), “Turgut Uyar Üzerine Divanî Notlar”, Ludingirra, S.3.

——, ——(1985), “Rüzgarda Üşümek”, Sonsuz ve Öbürü.

İnal, Tuğrul(1981), “Gerçeküstücülük”, Türk Dili, S.349.

İnanç, Remzi(Eylül-Ekim 1993), “Otuz Dört Yıl Önce Turgut Uyar’la”, Promete, S.13–14.

İnce, Özdemir(Kasım 1990), “Turgut Uyar Aynanın Arkasındadır”, Gösteri, S.120.

Kartoğlu, Can(Ekim 1985), “Turgut Uyar: Şairin Uzun Ölümü”, Sanat Olayı, S.41.

Koçak, Orhan(1999), “Turgut Uyar’ın Şiiri Üzerine Notlar”, Şiirde Dün Yok Mu.

Kutlar, Onat(1999), “Bir ‘Acemi’ Usta”, ——.

Menemencioğlu, Nermin(1999), “Turgut Uyar’ın Şiiri”, ——.

Naci, Fethi(1999), “O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi”, ——.

Nezir, Seyyit(1985), “Turgut Uyar’ın Uzun Öyküsü”, Sonsuz ve Öbürü.

- Oktay, Ahmet(Eylül 1966), “Toplumculuk, Yabancılaşma ve Şiir”, Papirüs, S.4.
- , ——(1999), “Zamanla Göz Göze: ‘Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir’in Arka Fonu”, Şiirde Dün yok Mu.
- Otçu, Önder(1999), “Yalnızlığın Kusursuz Çekirdeği”, ——.
- Özkırımlı, Atilla(1968), “Uyar’ın Şiiri”, Papirüs, S.30.
- Özmen, Kemal(1999), “Bir Senfonik Şiir: Turgut Uyar’ın ‘Ölü Yıkayıcılar’ ı”, Şiirde Dün Yok Mu.
- Peker, Hüseyin(1969), “Her Pazartesi”, Yordam, S.2.
- Süreya, Cemal(1966), “Turgut Uyar’ın Girişimi”, Papirüs, S.4.
- Tahir, Kemal(1985), “Turgut Uyar’ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz”, Sonsuz ve Öbürü.
- Teoman, Sabahattin(1970), “Sâlihât-ı Nisvândan Saffet Hanımefendi”, Varlık, s.750.
- Turan, Güven(1985), “Bir Çekişmenin Anatomisi Turgut Uyar Dünya-Şiir”, Günümüzde Kitaplar, S.22.
- Türk Dili(1962), “Turgut Uyar”, S.127.
- Uçarol, Tuncer(Ağustos 1985), “İkinci Yeni’yi Yüklenen Bir Ozan: Turgut Uyar”, Gösteri, S.57.
- , ——(1985), “Turgut Uyar’ın Büyük Saati”, Varlık, S.937.
- , ——(1988), “Turgut Uyar’ın Şiiri ve Geçirdiği Evreler”, Gösteri, S.93.
- , ——(1992), “Şiir Kitapları Üstüne Günlük Kayayı Delen İncir”, Varlık, S.1021.
- Uyar, Tomris(1997), “Anma/Anılma”, Ludingirra, S.3.
- , ——(1985), “Turgut Uyar Şiiri’ne Girerken”, Sonsuz ve Öbürü.
- Uyguner, Muzaffer(Temmuz 1959), “Dünyanın En Güzel Arabistanı”, Yeditepe, S.7.
- , ——(1963), “Tütünler Islak”, Türk Dili, S.137.

—, —(1985), “Turgut Uyar’ın Yaşamı ve Şiirleri”, Gösteri, S.59.

Yıldızoğlu, Ergin(1997), “Pablo, Samuel ve Turgut”, Ludingirra, S.3.

## 2. Soruşturma, Açıkoturum ve Söyleşiler

Çelik, Naci(Mayıs 1970), “Turgut Uyar’la Bir Konuşma”, Yeni Dergi, S.68.

Ercan, Enver(1985), “Tavrım, Bilinçli Biçimde Taraf Tutan Gözlemci Tavrıdır”, Sonsuz ve Öbürü.

Türk Dili(1977), “İkinci Yeni Üzerine Muzaffer Erdost’la Bir Konuşma”, S.309.

Gösteri(1981), “Soruşturma: Türk Klasikleri Var mıdır?”, S.12.

Güney(1969), “Başbaşa- Turgut Uyar ile”, S.26.

Meteoğlu, Nil(1969), “Tomris Uyar’ın Gözüyle Turgut Uyar”, Güney, S.26.

Özguven, Fatih(1985), “Turgut Uyar: Hangi Soruyu Niye”, Sonsuz ve Öbürü.

Özkırımlı, Atilla(1985), “Turgut Uyar ile Şiirden Hayata”, ———.

Sezer, Sennur(1985), “Turgut Uyar ve Şiiri”, ———.

Uyar, Tomris(1985), “Şiirde Şairane’ ye Hep Karşı Oldum”, ———.

Uyar, Tomris(1999), “Yaş ve Şiir Üstüne” (Katılanlar: Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar), Şiirde Dün Yok Mu.

## 3. Turgut Uyar’ın Kendi Yazıları\*

Uyar, (A. Turgut) (23 Mart 1958), “Dergilerde”, Pazar Postası, S.12.

—, —(6 Nisan 1958), “Gençlik Gazetesi”, ———, S.14.

—, —(13 Nisan 1958), “Yenilik’e Ağıt”, ———, S.15.

—, —(11 Mayıs 1958), “Anadolu’daki Dergiler”, ———, S.19.

—, —(18 Mayıs 1958), “Ataç’ın Ölüm Yıldönümü Şiirle Ataç”, ———, S.20.

—, —(25 Mayıs 1958), “Çağrı-Acıpayam”, ———, S.21.

—, —(1 Haziran 1958), “Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok”, ———, S.22.

---

\* Buradaki yazılarının bir kısmından alıntı yapılmamış, fikir düzeyinde faydalanılmıştır. Ayrıca Ahmet Turgut ve Turgut Uyar adlarıyla yazılan yazılar, iki bölüm halinde kronolojik olarak sıralanmıştır.

- , —(15 Haziran 1958), “Sanat Sayfaları”, —, S.24.
- , —(13 Temmuz 1958), “Gene Halk Şiiri”, —, S.28.
- , —(7 Eylül 1958), “Muammaya Saygı”, —, S.36.
- , —(14 Eylül 1958), “Ölü Mevsim Biterken”, —, S.37.
- , —(5 Ekim 1958), “Türk Dili İle Ruhbilim”, —, S.40.
- , —(26 Ekim 1958), “Kızmamak”, —, S.43.
- , —(2 Kasım 1958), “İki Dergi”, —, S.43.
- , —(16 Kasım 1958), “Dergilerde Atatürk”, —, S.46.
- , —(28 Aralık 1958), “Eleştirmede Kalıp”, —, S.52.
- , —(1958), “Yeni Şiirler 1958, Dolayısıyla”, Forum, S.93.
- , —(1960), “Şiirde 1960”, Dost, S.28.
- , —(1961), “Bir Yıl”, —, S.40.
- , —(1963), “Dergilerin Getirdiği”, —, S.27.
- , —(1968), “Dergilerde”, Türk Dili, S.200.
- , —(1968), “Dergilerde”, —, S.201.
- Uyar, Turgut(1955), “1954’te Dergilerimiz”, Evrim, S.5.
- , —(1957), “Cahit Sıtkının Mektupları”, Forum, S.80.
- , —(1957), “Önce Saygı”, —, S.86.
- , —(1957), “Çağdaş Türk Şiiri”, —, S.89.
- , —(29 Eylül 1957), “Ölçüler Eskidi”, Pazar Postası, S.38.
- , —(3 Kasım 1957), “Şiirdekiler I”, —, S.43.
- , —(1 Aralık 1957), “Şiirdekiler II”, —, S.47.
- , —(22 Aralık 1957), “Şiirdekiler III”, —, S.50.
- , —(1958), “Esir Jeminüs ve Altor Şehri”, Forum, S.113.
- , —(1958), “Anlam Mı?”, —, S.103.
- , —(9 Mart 1958), “Yenide Aranması Gereken”, Pazar Postası, S.10.
- , —(23 Mart 1958), “Çağını Yitirmek”, —, S.12.

- , —(13 Nisan 1958), “Anlamak Mı?”, —, S.15.
- , —(20 Nisan 1958), “Eskilerle Anlaşalım”, —, S.16.
- , —(20 Temmuz 1958), “Anlam Sancısı”, —, S.29.
- , —(22 Eylül 1958), “Dikiş Payı”, —, S.37.
- , —(2 Kasım 1958), “Hızla Eskiye”, —, S.43.
- , —(9 Kasım 1958), “Önce Aruz Öldü”, —, S.44.
- , —(14 Aralık 1958), “Bir Yanıt”, —, S.50.
- , —(21 Aralık 1958), “Kısır Döngüde”, —, S.51.
- , —(26 Ocak 1958), “Ozanın İşi”, —, S.11.
- , —(1967), “Ataç Şiirden Anlar Mıydı?”, Türk Dili, S.188.
- , —(1969), “Dergilerde Şiir Bir Saldırı”, Yeni Dergi, S.61.
- , —(1969), “Orhan Veli Üstüne Birkaç Not”, Güney, S.26.
- , —(1982), “ ‘Bir Lütfü Çok Mürüvveti Çok Padişah’ Baki”, Gösteri, S.17.
- , —(1985), “Vaiz Sokak”, Sonsuz ve Öbürü.
- , —(1985), “Yaşamımda İlkler”, —.
- , —(1985), “Şiir Günlüğü”, —.
- , —(1985), “İlkin Cesaret”, —.
- , —(26 Ocak 1985), “Ozanın İşi”, Pazar Postası, S.11.
- , —(1985), “Şiir Üstüne”, Sonsuz ve Öbürü.
- , —(1985), “Her Çağda Yenilene”, —.
- , —(1985), “Çıkmazın Güzelliği”, —.
- , —(1985), “Efendimiz Acemilik”, —.
- , —(1985), “Şiir Üstüne Pazar Postası Mektupları”, —.
- , —(1997), “Ben”, Ludingirra, S.3.

## ÖZGEÇMİŞ

Fariz Yıldırım, 1980 yılında Elazığ'da doğdu. Lise öğrenimini Elazığ Lisesi'nde tamamladı. 2004 yılında Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl Fırat Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans programına katıldı.