

THE POLITICS OF SEXUALITY IN TURGUT UYAR’S POETRY

GİZEM SEHER

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2022

THE POLITICS OF SEXUALITY IN TURGUT UYAR’S POETRY

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Gizem Seher

Boğaziçi University

2022

TURGUT UYAR ŐİRİNDE CİNSELLİĞİN POLİTİKASI

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Gizem Seher

Boğaziçi Üniversitesi

2022

The Politics of Sexuality in Turgut Uyar's Poetry

The thesis of Gizem Seher

has been approved by:

Assist. Prof. Veysel Öztürk
(Thesis Advisor)

Assist. Prof. Olcay Akyıldız

Assoc. Prof. Pelin Aslan Ayar
(External Member)

January 2022

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Gizem Seher, certify that

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

Signature.....

Date

ABSTRACT

The Politics of Sexuality in Turgut Uyar's Poetry

1959, the year Turgut Uyar's *Dünyanın En Güzel Arabistanı* was published, is considered a modernist turning point in his poetry. The poet began to be seen as one of the "Second New" poets with this book, while he had been mainly writing Garip-influenced or patriotic poems in the books *Arz-ı Hal* published in 1949, and *Türkiyem* published in 1952. This thesis will investigate how Turgut Uyar's changing the relationship between the poetic subject and sexuality becomes one of the indicators of the modernization of his poetry. The most important claim of this thesis is that with *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, Turgut Uyar's changing the relationship with sexuality by attributing various functions to it through the poetic subject becomes one of the critical indicators of this modernist shift. This shift has been understood in the literature primarily based on the argument that the poet's and poetry's place moved to the big city. Although this approach is correct, considering that we can count several poems in the poet's first books in the Second New, it falls short of explaining this shift. The poetic subject does not generally enter the sexual sphere in the first two books. However, with *Dünyanın En Güzel Arabistanı* he has attributed functions to sexuality that will enable him to escape from the order, become a subject and embody, and change the fiction of masculinity, and rearrange himself and his relationship with the outside in the field presented by sexuality. This thesis argues that this re-arrangement has an essential role in Uyar's poetry to become one of the "Second New" poets.

ÖZET

Turgut Uyar Şiirinde Cinselliğin Politikası

Turgut Uyar şiirinde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nın yayımlandığı 1959 yılı modernist bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Bu kitaptan önce 1949 yılında yayımlanan *Arz-ı Hal* ve 1952 yılında yayımlanan *Türkiyem* kitaplarında, şair çoğunlukla Garip etkisinde ya da vatansever şiirler yazarken, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile “İkinci Yeni” şairlerinden biri olarak görülmeye başlanmıştır. Bu tezde, Turgut Uyar'ın şiirinin modernleşmesinin göstergelerinden biri olarak şiir öznesi ve cinsellik arasındaki ilişkiyi değiştirmesi araştırılacaktır. Bu tezin en önemli iddiası, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile Turgut Uyar'ın şiir öznesi üzerinden cinselliğe çeşitli işlevler yükleyerek cinsellikle kurulan ilişkiyi değiştirmesinin söz konusu modernist kırılmanın önemli göstergelerinden biri olduğudur. Bu dönüşüm, literatürde bugüne kadar çoğunlukla şairin ve şiir mekânının büyük şehre taşınması argümanına dayandırılarak anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşım doğru olmakla birlikte, şairin ilk kitaplarında da İkinci Yeni içinde sayılabilecek şiirlerin yer aldığı düşünüldüğünde dönüşümü açıklamada eksik kalır. Şairin ilk iki kitabında şiir öznesi çoğunlukla cinsel alanın içine girmezken, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile cinselliğe düzenden kaçmasını, özne olmasını ve beden kazanmasını ve erkeklik kurgusunu değiştirmesini sağlayacak işlevler yüklemiş ve kendini ve dışarıyla ilişkisini cinselliğin sunduğu alanda yeniden düzenlemiştir. Bu tez, bu düzenlemenin şairin şiirinin “İkinci Yenileşmesi”nde önemli bir yeri olduğunu savunur.

TEŞEKKÜR

Öncelikle tez danışmanlığımı yapmayı kabul ettiği ve tezin her aşamasında yolumu bulmamı sağladığı için tez danışmanım Veysel Öztürk’e teşekkür ederim. Her kafa karışıklığımda çözüm getirici yorum ve önerilerini benimle paylaşarak devam etmemi sağladığı için kendisine minnettarım. Lisans sırasında kendisinden aldığım şiir dersiyle şiirin ve edebiyatın olanaklarıyla tanışmamı sağladığı ve yüksek lisansa başvurmam için beni cesaretlendirdiği için de ayrıca teşekkür ederim. Tez jürimde yer alarak tezin son haline gelmesine yönelik önemli eleştiriler getiren Olcay Akyıldız ve Pelin Aslan’a da ayrı ayrı çok teşekkür ederim. Hem Olcay Akyıldız hem de kendilerinden ders alma fırsatını yakaladığım Zeynep Uysal, Halim Kara ve Erol Köroğlu edebiyat metinleri üzerine düşünme ve çalışma heyecanımı paylaşarak bana çok şey öğretti, her birine teşekkür ederim.

Tez süresince arkamda olan ve her kararımı destekleyen annem ve abime çok teşekkür ederim. Tezimi yazarken zorlandığım her noktada dostluklarını esirgemeyen Cemre ve İlknur’a, varlığı ve muziplikleriyle tez sürecini kolaylaştıran Aysel’e çok şey borçluyum. Her takıldığım noktada beni cesaretlendiren ve tezimi okumaya vaktini ayırarak yorumlarını paylaşan bilge’ye ise çok teşekkür ederim.

Son olarak bu teze 2210-A bursuyla katkıda bulunan TÜBİTAK Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığına teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1 Turgut Uyar'ın İkinci Yeni'si ne zaman başlar?	4
1.2 Erkekliğin sığınak noktası olarak cinsellik	13
BÖLÜM 2: UYAR'IN MODERNİST DÖNEMİ ÖNCESİ ŞİİRLERİNDE CİNSELLİK TEMSİLLERİ.....	26
2.1 Vatanı bedenselleştirmek.....	28
2.2 Cinsellikten soyutlanan aşk	39
2.3 Cinsellikte tatmin bulan özne	51
2.4 İkinci Yeni'nin tohumları	58
BÖLÜM 3: MODERNİST KIRILMAYLA CİNSELLİĞİN ALANINA SOKULAN ŞİİR ÖZNESİ	71
3.1 Düzene karşı bozguncu cinsellik	72
3.2 Özneleşmeyi sağlayan cinsellik.....	90
3.3 Değişen erkeklik kurguları	111
BÖLÜM 4: SONUÇ.....	131
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)	137
KAYNAKÇA.....	140

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Turgut Uyar'ın şiir külliyyatında *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı yayımladığı 1959 yılı modernist bir dönüm noktası olarak görülmektedir. Şair, bu kitaptan önce 1949 yılında yayımladığı *Arz-ı Hal* ve 1952 yılında yayımladığı *Türkiyem* kitaplarında, çoğunlukla Garip etkisinde ya da vatansever şiirler yazarken, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile "İkinci Yeni" içinde değerlendirilen şiirler yazmaya başlamıştır.

Türkiyem'i 1952'de yayımlayan Turgut Uyar'ın şiiri, yedi yıl içinde nasıl bir değişim geçirmiştir ki İkinci Yeni şiiri olmuştur? Bu tezde bu sorunun cevabı, Turgut Uyar'ın şiir öznesi ve cinsellik arasındaki ilişkiyi değiştirmesi üzerinden aranacaktır. Bugüne kadar bu değişim çoğunlukla şairin ve şiir mekânının büyük kente taşınması üzerinden yorumlanmış olsa da Uyar'ın ilk iki kitabında da İkinci Yeni'nin tohumlarını taşıyan şiirler olduğu düşünüldüğünde bu yorum eksik kalır. Söz konusu modernist dönüşümü daha bütüncül bir çerçeveden açıklamak için, bu tezde şiir öznesi ve cinsellik arasında kurulan ilişkininin nasıl değiştiği temel izlek olarak kabul edilmiştir. Bu kapsamda tezin en önemli iddiası, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile şiir öznesi üzerinden cinselliğe çeşitli işlevler yükleyerek cinsellikle kurulan ilişkiyi değiştirmesinin söz konusu modernist kırılmanın göstergelerinden birini oluşturduğudur. Şairin ilk iki kitabında şiir öznesi çoğunlukla cinsel alanın içine sokulmazken *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile Turgut Uyar, cinselliğe şiir öznesinin düzenden kaçmasını, özneleşmesini ve beden kazanmasını ve erkeklik kurgusunu değiştirmesini sağlayacak işlevler yüklemiş, şiir öznesinin kendisiyle ve dışarıyla ilişkisini cinselliğin sunduğu alanda yeniden düzenlemesini

sağlamıştır. Bu bağlamda bu tez, cinselliğin alanında sağlanan bu düzenlemenin şairin şiirinin “İkinci Yenileşmesi”nin göstergelerinden biri olduğunu iddia etmektedir.

Tezin giriş bölümünde ilk olarak, Turgut Uyar’ın 1949’da yayımladığı *Arz-ı Hal*, 1952’de yayımladığı *Türkiyem* ve 1959’da yayımladığı *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitaplarının hem yayımlandıkları dönemlerde hem de sonrasında eleştirmenler ve edebiyat araştırmacıları tarafından nasıl değerlendirildiğinin kısa bir özetini vererek çoğu eleştirmen ve araştırmacının Uyar’ın şiirinde *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile gelen dönüşüme dikkat çektiğini hatırlatacağım. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile şairin önceki şiirlerini karşılaştıran bu değerlendirmeleri, söz konusu değişimin temel hatlarını belirlemek için kullanacağım. Bunu yaparken bu tezin desteklediği önermelerden biri olarak *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* ile *Dünyanın En Güzel Arabistanı* arasında kurulabilecek bazı ortaklıklara işaret eden değerlendirmelerin özellikle üzerinde duracağım. Böylece, tezin cevabını aradığı sorulardan biri olan Turgut Uyar’ın şiirlerinde *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile gelen dönüşümünün şiir öznesinin cinsellik karşısındaki tavrının değişimi üzerinden nasıl takip edilebileceği sorusunu tartışmaya açacak bir zemin oluşturacağım.

Tezin ikinci bölümünde *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*’de yer alan şiirlerdeki cinselliğin anlatım ve temsillerine bakacak ve şiir öznelerinin cinselliği nasıl algıladığını ve Turgut Uyar’ın şiir özneleri üzerinden cinselliğe ne gibi işlevler yüklediğini anlamaya çalışacağım. Böylece *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile Uyar’ın şiirlerine çok baskın bir şekilde giren cinselliğin ilk kitaplarındaki izlerini belirleyerek 1959’daki dönüm noktasını daha kapsamlı bir bakış açısıyla görmeye çalışacağım. *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*’deki şiirleri bir arada ele aldığım ilk bölümde, şiirleri şiir özneleri ve cinsellik arasındaki ilişkiye göre dört alt başlık altında

inceleyeceğim. İlk alt başlıkta vatan sevgisi temasının hâkim olduğu ve Turgut Uyar'ın vatan sevgisini kadına duyulan aşkla ilişkilendirerek anlattığı şiirleri ele alacağım. Bu bölümde yer alan şiirler, şairin ilk dönem şiirlerini karakterize eden vatanseverlik temasının hakim olduğu şiirler olacak. İkinci alt başlıkta Uyar'ın aşk ve cinsellik arasında bilinçli bir şekilde ayırım yaptığı, aşk anlatısını cinsellikten soyutlamaya çalışarak ve aseksüelleştirerek yüceltmeye çalıştığını iddia ettiğim şiirleri ele alacağım. Bu bölümdeki şiirlerin şairin sonraki dönem şiirlerinde cinsellikle ilişkilene söz konusu olduğunda belirgin olan kirlilik, suçluluk ve utanç duygularının kaynaklarını bulmak için önemli olduğunu düşünüyorum. Üçüncü alt başlıkta ise doğrudan cinsellik anlatısı olmakla birlikte sonraki dönem şiirlerindeki aksine Uyar'ın cinsellik deneyiminden tatmin olan ve daha fazlasını talep etmeyen bir şiir öznesine yer verdiği şiirleri ele alacağım. Bu bölümdeki şiirlerin de *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile değişenin ne olduğunu anlayabilmek için tezat örnekler sunmasıyla önemli olduğunu düşünüyorum.

Dördüncü alt bölümde ise arayış ve sıkıntı anlatısının görülmeye başlandığı ve Uyar'ın "İkinci Yeni" dönemi şiirleriyle somut benzerlikler taşıdığını düşündüğüm şiirleri ele alacağım. Böylece Turgut Uyar'ın İkinci Yeni içinde görülebilecek şiirlere yakın şiirleri *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabı yayımlanmadan önce de yazmış olduğuna dikkat çekeceğim.

Tezin üçüncü bölümündeysen hem Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirlerinde hem de bu kitaptan sonra yayımladığı kimi şiirlerdeki modernist dönüşümün, şiir öznesi ve cinsellik arasında kurulan ilişki üzerinden nasıl izlenebildiğini göstermeye çalışacağım. Bu kapsamda Turgut Uyar'ın cinselliğe düzenden kaçmayı mümkün kılması, şiir öznesinin özneleşmesini ve beden kazanmasını sağlaması ve şiir öznesinin erkeklik kurgusunun yeniden şekillenmesini

sağlaması olmak üzere üç temel işlev yüklediğini iddia edip bu işlevleri üç alt bölümde tartışacağım. İlk alt bölümde *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabının en bilinen şiirlerinden olunan “Geyikli Gece” ve “Göğe Bakma Durağı” başta olmak üzere Uyar’ın şiir öznesinin düzenden kaçmasına yönelik bir anlatı kurduğu şiirlerin yakın okumasını yapacağım. Böylece, cinselliğe yüklenen düzenden, şehirden, gündüzden ve yapaylıktan kaçarak doğaya, geceye ve doğal olana sığınmanın Uyar’ın şiirinde nasıl yeni zaman ve mekân temsilleri oluşturduğunu da göstermiş olacağım. İkinci alt bölümde, özellikle “Tel Cambazı” ve “Akçaburgazlı Yekta” şiirlerine yer vererek şiir öznesinin cinselliğin alanında nasıl özneleştiğini ve beden ve isim kazandığını göstermeye çalışacağım. Bu sayede, “lirik ben” yerine doğrudan cinselliği deneyimleyen kahraman anlatıcının konuştuğu bu şiirlerde, şiir öznesinin bir isim ve beden kazanmasıyla şiirin kendisinin de modernleştiğini açıklamış olacağım. Üçüncü alt bölümde ise “Akçaburgazlı Yekta” şiirlerinde konuşan kadın anlatıcılara odaklanarak erkek şiir sesinin nasıl kırıldığını açmaya çalışacağım. Böylece, bir yandan kadın özneler konuşurken erkek şiir öznesi Yekta’nın tatminsizliğinin artması bir yandan da kadın cinselliğinin Uyar’ın şiirinde ilk defa kadın karakterlerin ağzından anlatılmasıyla çok yönlü bir erkeklik temsili ortaya konduğuna ve yine cinselliğin sunduğu alanda mümkün olan bu çok yönlülüğün de diğer işlevler gibi şairin şiirinin modernleşmesinin bir göstergesi olduğuna dikkat çekeceğim.

1.1 Turgut Uyar’ın İkinci Yeni’si ne zaman başlar?

“Yâd” isimli ilk şiirini 1947 yılında *Yedigün* dergisinde yayımlayan Turgut Uyar, 1948’de ise “Arz-ı Hal” şiiriyle *Kaynak* dergisi tarafından düzenlenen bir şiir yarışmasına katılmış ve bu yarışmada ikinci olmuştur. Bu ikincilik, dönemin önemli

eleştirmenlerinden Nurullah Ataç'ın dikkatini çekmesini sağlamıştır. Ataç (1999), şairin dört yıl sonra yayımlanan kitabı *Türkiyem* için yazdığı önsözde, Turgut Uyar için “atıyorum zarımı” diyerek Uyar'ın döneminin “en iyi Türk şairlerinden biri” olduğunu ve “genç şairleri[n] başta gelenlerini sayarken onu unutmaya kimsenin hakkı [olmayacağını]” ifade etmiştir (s. 18). Ataç (1999) şairin aynı kitapta yer alan “Uzak Kaderler İçin” şiirini ilk okuduğunda edindiği izlenimlerini ise “Turgut Uyar kendini artık aramıyordu, bulmuştu. O şiiri yazan adamın gönlünde büyük şiirin esmeye başladığı anlaşıyordu” ifadeleriyle açıklasa da pek çok eleştirmen için Uyar'ın “büyük şiiri” ancak *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile başlayacaktır (s. 18).

1949'da *Arz-ı Hal*'i, 1952'de *Türkiyem* 'i yayımlayan Turgut Uyar'ın yedi yıl sonra yayımlanan kitabı *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 'nda değişen nedir ki eleştirmenlerin çoğu Uyar'ın şiirini bu kitapla başlatır? Uyar (2018), *Dost* dergisine verdiği bir söyleşide *Türkiyem* ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı* arasındaki belirgin ayrımı “[b]unda büyük şehrin etkileri var tabii. En azından özler arasındaki farklılığa etkileri var” ifadeleriyle 1954 yılında Ankara'ya taşınması üzerinden açıklar ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 'ndaki şiirini “biraz da karşı [durduğu] noktaları, uçları belirtmek için düşündü[ğünü]” söyler (s. 8-11). Zübeyde Şenderin (2011) de Turgut Uyar'ın şiirinin değişiminde hayatında yaşanan değişimlerin etkisi olduğuna dikkat çekerek şairin 1954 yılında meslek hayatında ilk defa büyük şehre geldiğini ve Cumhuriyet'in başkenti olarak Ankara'nın modernleşmeye başlayan fizikî çehresiyle karşılaştığını vurgular (s. 148). Şairin yaşamındaki bu değişikliklerle birlikte Türkiye'de ilk defa çok partili hayata geçilen dönemin Uyar'ın şiirindeki değişimin gerçekleştiği döneme denk gelmesi de üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Ancak bu tezde şairin yaşam öyküsünün ve dönemin politik ve kültürel ortamının

değişiminin Uyar'ın şiirine olan etkileri üzerinde durmayacak ve doğrudan şiirler üzerinden takip edilebilecek bir izlek oluşturmaya çalışacağım.

Turgut Uyar'ın şiirlerinde *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabıyla gelen dönüşüm eleştirmenler ve edebiyat araştırmacıları tarafından genelde içerik, biçim ve dil değişimi üzerinden ele alınmıştır. Örneğin Fethi Naci (1999) “*Türkiyem*’de Turgut Uyar hazır bir dili, hazır bir biçimi sürdürüyordu; *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nda şiirinin dilini de biçimini de kendisi yaratıyor” ifadeleriyle Uyar'ın şiirinin *Türkiyem*’den *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’na dönüşmesini şiir dili ve biçimindeki değişikliklerle ilişkilendirerek açıklar (s. 24). Ahmet Oktay (1999) da söz konusu kitapları öncelikle dil farklılığı üzerinden değerlendirir ve *Türkiyem*’de kullanılan dilin “kullanıla kullanıla yıpranmış, anonimleşmiş” “bürokratik” bir dil olduğunu söyler (s. 124). *Arz-ı Hal* kitabının ise “[ç]ok partili yıllara geçiş yıllarının ürünü” olsa da döneminin “duyarlılığı[nı] yansıtmadığı[nı]” ve “imgesel düzeyde” de bir değişiklik getirmediğini düşünür ve ekler: “Gerçi iki kitapta da daha 1940’lardan itibaren yazının egemen figürü haline gelmiş *küçük adam*’a özgü sıkıntılara değinilmekte ve yer yer durum saptamaları yapılmaktadır, ama bunlar henüz sorun olarak algılanmamaktadır” (1999, s. 128). *Türkiyem*’den sonra gelen değişim ise Oktay’a göre “sonsuzmuş gibi görünen nesneler ve ilişkiler içinde devinen, kentli günlük yaşamın hızıyla şaşkınlaşmış, işliğin baskıcı ve yıpratıcı dünyasından bir yerlere kaçmaya çalışan bozgundaki insanın dilini” aramakla ve bu dille nesneler ve ilişkileri tahrip etmekle mümkün olacaktır (s. 125). Diğer bir deyişle, yeni bir dil arayışının Uyar'ın şiirinde dış dünyayla da yeni bir ilişkilene biçimi getirdiği söylenebilir. Tomris Uyar (1999) ise Turgut Uyar üzerine yazılanları derlediği *Şiirde Dün Yok Mu?* başlıklı kitaba yazdığı önsözde şairin “ilk dönem şiirlerinde kişisel yaşantılarının ve çevresinin izdüşümleri üzerinde dur[duğunu]” 1952’den sonra ise

“toplum ve törelerle çatışan bireyin sarsıntısı”nı konu alan şiirler yazdığını söyler (s. 9). Ancak sadece şiirin üzerinde durduğu konular üzerinden bu dönüşümü açıklamak yeterli değildir ki Füsün Akatlı (1999) “*Arz-ı Hal*’de ve *Türkiyem*’de sade bir insan, yalın, süssüz umutlar, özlemler pastel imgelerdir öne çıkan. Şiirin imgeleri ve diliyle koşturarak karmaşılaşması, sesini ve etkisinin frekansını yükseltmesi, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’yladır. Turgut Uyar’ın en ‘ikinci yeni’ kitabıdır bu” ifadeleriyle hem içerikte hem de dilde gerçekleşen bir değişim olduğuna dikkat çeker (s. 81). Hüseyin Cöntürk’e (1999) göre ise şairin *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’ndan önce yazdığı şiirleri “[y]alnızlığı yerme, mutsuzluktan yakınma, içinde yaşadığı çevreden gönenme, bugünden çok yarına bel bağlama gibi” “bir kişiliği olmadığından, üzerlerinde durulmaya değme[yecek]” “klişe dünyalarla dolu” iken *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile Uyar “üzerinde durulmaya değer”, “kendine özgü ‘büyük bir dünya’ getirmiştir (s. 28). Diğer bir deyişle, Hüseyin Cöntürk’ün söz konusu değişimi şiir evreninin değişmesi üzerinden okuduğu söylenebilir.

Turgut Uyar’la aynı yıllarda şiirleri yayımlanan ve İkinci Yeni şiir akımının şairleri arasında sayılan Cemal Süreya da Uyar’ın şiirini 1959’da başlatanlar arasındadır: “[A]sıl Turgut Uyar *Türkiyem* kitabından sonra yazdığı şiirlerle başlar. İşlevini kazanması, etkilerini dağıtmaya başlaması, şiirimizde kendine özel bir yer ayırması o kitaptan sonradır” (2000, s. 260-261). Ergin Yıldızoğlu da (1999) daha *Dünyanın En Güzel Arabistanı* yayımlanmadan Uyar için “zarını atan” Ataç’a referansla “Ataç’ın yargısını baştan kabul edip Uyar’ın gelişmesine umudunuzu bağlayın; bu ilk iki kitaptaki şiirlerin hemen hiçbirisi ne sizi ne de sanırım Ataç’ı bir sonraki kitaptaki şu dizelere hazırlayamaz. ‘*Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta / Her şey naylondandı o kadar*’ ifadeleriyle Uyar’ın şiirindeki “adeta bir mutasyon” gibi gerçekleşen değişimi vurgular: “İlk iki kitaptaki bir dörtgenin, bir

dairenin veya düz bir çizginin mükemmelliğine sahip şiirler, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve *Tütünler Islak* kitaplarında yerlerini çok boyutlu karmaşık fraktallere bırakmıştır” (s. 191). Yıldızoğlu’na göre Uyar’ın şiirinin böyle yön değiştirmesi Picasso’nun “Avinyonlu Kızlar” ve Beckett’in *Godot’yu Beklerken* kitaplarının sahip olduğu işlevi yüklenmesi sayesinde olmuştur, nasıl bu eserler “ortalığı temizleyerek, yeni bir paradigma kurarak, yeni sanatçıların ve genel olarak sanatın daha hızlı gelişmesine olanak sağlamış” ise Turgut Uyar da benzer şekilde “elinin tersiyle şiir ortamının var olan takım taklavatını bir kenara itmiş ve yeni araçlarla ve malzemeyle bir şeyler yapmaya girişmiştir” (s. 192).

Uyar’ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirlerini ve bu kitapla gelen değişimi daha ayrıntılı bir şekilde inceleyen diğer bir çalışma ise Fırat Caner’in (2006) “Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu” başlıklı doktora tezidir. Tezinde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’ndaki şiirlerin modernitenin olumsuz etkileri üzerinden şekillendiğini iddia eden Fırat Caner’e göre *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* kitaplarının *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’ndan farkları şunlardır: “Bu kitaplardaki şiirlerde modernitenin olumsuz etkilerinin belirtileri görülebilir; ancak bu etkiler, modern sanatta olduğu gibi şiirlerin belirleyici motivasyonları değildir. Bu şiirlerde anlam geri itilmemiştir. Üstelik, bu şiirlerin anlatıcısı çoklukla ‘lirik ben’dir” (s. 56-57). Diğer eleştirmenler gibi *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nın “dil, biçim ve içerik bakımından” önceki kitaplardan ayrıldığını düşünen Caner, şairin ilk iki kitabındaki şiirlerde Garip şiirinin etkilerinin görüldüğünü belirtir: “Şiirdeki her cümlelerin bildirisi açık ve nettir. Satırlar arasındaki ilişkilerin kurulması okura bırakılmamıştır, bütün, yani şiir, parçaların yani cümlelerin toplamından ibarettir. Şiirde çokanamlı bir cümle yoktur” (s. 63-64). Caner’e göre bu kitaplar arasındaki asıl farklılık ise “anlatımdaki betimselliktedir”. Önceki kitaplarında “okura algılaması için hazır

resimler sunmuş olan” Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile “okurun zihninde bir resim oluşmasına hizmet edecek biçimde sürekli değil, kesikli ve birbirinden bağımsız” betimlemeler kullanarak “okurun parçaları kendisi birleştir[eceği]” bir şiire yönelmiştir. Son olarak Fırat Caner, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’ndaki şiirlerin öncekilerden farklı olarak “açık bir biçimde birbirine bağlı ol[duğunu]” ve “kitaptaki şiirlerin anlatıcı, anlatı kişileri ve imgeler bakımından bir bütün meydana getirdiklerini” belirtir (2006, s. 64-69).

Buraya kadar sözünü ettiğim eleştiriler Turgut Uyar’ın şiirlerindeki içerik ve öz bakımından dönüşüme dair önemli saptamalar yapsa da bu dönüşümün kaynaklarına dair bir yorum getirmemiştir. Çoğu eleştirmen ve araştırmacının *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nın yayımlandığı 1959 yılı olarak işaretlediği dönüşümün kaynaklarını nerede aramak gerekir? Fethi Naci’nin (1999) aktardığı üzere Turgut Uyar şiirde yenileşmenin sözcüklerle oynamakla değil, evrene bakıştaki değişimlerle olacağına inanan bir şairdir (s. 25). Ahmet Oktay’ın (1999) aktardığına göre Uyar, 1983 yılında YAZKO için verdiği bir söyleşide “Beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevremin değiştiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar *beni* artık Orhan Veli şiiri yazmakla *kurtaramıyordu*” diyerek kendi ifadeleriyle şiirini neden değiştirdiğini açıklar (s. 129). Şairin ifadelerinde de fizikî çevresinin değişiminin ve modernleşmeye çalışan bir dünya içine düşüşünün etkileri olduğu açıktır, ancak şiirde yenileşmenin dünyaya bakıştaki değişimlerle mümkün olacağına inanan bir şairin şiirlerinin değişen dünyası, yine şiirlerin içinden ve bu değişen dünyayı deneyimleyen, ona farklı gözlerle bakmaya başlayan bir özne yaratması üzerinden takip edilirse daha bütüncül bir yaklaşım yakalanabilir.

Bu tezde, sözünü ettiğim bu özneyi çoğunlukla erkek olarak karşımıza çıkan şiir öznesi olarak ele alacak ve Turgut Uyar'ın şiirlerinin dünyasını değiştirmesini şiir öznesi aracılığıyla cinsellik üzerinden nasıl sorunsallaştırdığını takip etmeye çalışacağım. Aslında şairin ilk şiirlerinden beri 1940'lardan itibaren edebiyatın baskın figürü olan küçük adama ait sorunlar varlığını hissettirir, ancak henüz sorunsallaştırılmamıştır. Bu meselelerin sorunsallaştırılması ancak *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 'nda Uyar'ın şiir öznesini cinselliğin alanına sokmasıyla mümkün olacaktır. Yine de bu takibi, çoğu eleştirmenin yaptığı gibi *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile başlatmanın yetersiz olacağına inanıyorum, çünkü şairin ilk iki kitabındaki şiirlerin dünyası üzerinde durulmaya değmeyecek dünyalar olarak alınıp ancak *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile incelenmeye ve tartışılmaya değecek dünyaların ortaya çıktığı düşünülse de tam da bu üzerinde durulmaya değmeyecek dünyaları içeren şiirlerden üzerinde durulmaya değer dünyaları içeren şiirlere nasıl geçildiğini anlamak için ilk iki kitabın incelenmesi gerekir.

Bu gereklilik sınırlı sayıda da olsa bazı eleştirmenler tarafından da dile getirilmiştir. Örneğin, Nermin Menemencioğlu (1999), Uyar'ın şiirlerinde “[d]üşüncesi bakımından, ilk kitabından son kitabına giden bir çizgi” olduğunu söyler (s. 51). Tomris Uyar (1999) da benzer şekilde “Uyar'ın daha ilk şiirlerinde, şiir yaşamı süresince sık sık, inatla izleyeceği kimi izleklerin ipuçlarını verdiği[ni] ve Uyar'ın “[g]itgide yükselen, kendine telaşla değil sabırla bir yatak oyan, kollar salan ve sonunda şiirimizde kalın bir damar oluşturan bir çizgi” oluşturduğunu söyler (s. 102). Necmiye Alpay (1999) da ilk iki kitapta “popülist (tarihsel adıyla halkçı) ideolojiyle yapılagelen edebiyatın” baskın olduğunu ama “büyük şiirin habercilerinin” de bu kitaplarda yer aldığını söyleyerek Menemencioğlu ve Uyar'a katılır (s. 247). Bunlara ek olarak Enis Batur, Turgut Uyar'ın ilk şiirlerinde “poetik

taşkın[k]” olarak ifade ettiği şiirlerinin izlerinin bulunabileceğini ama yine de “ilk iki kitabında güçlü bir çıkış görem[ediğini] söyler (1993, s. 87). Füsün Akatlı (1999) ise şairin ilk dönem şiirlerinde *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nı oluşturacak tohumların gizli olduğunu adeta sezmiştir:

Yıllar sonra yeniden okuyorum *Arz-ı Hal*’i, *Türkiyem*’i. Benim şiir okuma tarihimde *Dünyanın En Güzel Arabistanı* olmuştu T. Uyar’ın başlangıcı. İlk iki kitabını *Tütünler Islak* sonrası okumuştum. Okumuş da ne düşünmüşsem, dönüp dönüp okuduğumda *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’ndan geriye uzanmazdım. Yalnız ta *Arz-ı Hal*’den tek bir dize belleğimde: “Papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı.” (s. 80-81)

Güven Turan (1985) da 1952’yi Turgut Uyar’ın şiirinde bir dönüm noktası olarak gören eleştirmenlere benzer şekilde *Türkiyem* ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı* arasındaki farkın sadece bir şiir dili farkı değil, “bir dünya farkı” olduğunu ve Uyar’ın ilk kitaplarında “nesneler ve insanlarla hoşnut, onlarla iç içe” bir dünya kurarken *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile birlikte “dünya ile Turgut Uyar’ın şiirlerindeki ‘ben’in dünyası[nın] açılmaya başlamış” olduğunu vurgular, ama yine de Turgut Uyar’ın ilk dönem şiirlerinde bile *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile gelecek dönüşümün izleri olduğunu düşünür:

Turgut Uyar’ın ilk kitabı (1949) *Arz-ı Hal* ve 1952’de yayımlanan *Türkiyem*’deki şiirleri gerek temalar gerek ritim ve imgeler olarak, Dağlarca ile Külebi arasında gidip gelerek gelişmiştir. Bu şiirin en temel özelliği, 1930 şiiri anlamında toplumcu; “garipçiler” gibi lümpen, hececiler gibi, ki buna Tecer’i de eklemek gerekir, folklorcu değil, “yurtçu” oluşudur. Bu şiirler bile, özellikle *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile başlayacak “Turgut Uyar Şiiri”nin izlerini taşıyordu. (1985, s. 66-67)

Bu isimler Uyar’ın ilk kitaplarında da 1959’da gelecek dönüşümün izlerinin olduğunu düşünür ancak bu düşüncelerini kesin ifadelerle savunmak yerine, daha çok bir sezgi ya da saptama olarak belirtmekle yetinirler. Uyar’ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirleriyle önceki şiirleri arasındaki ilişkiyi en derinlikli şekilde ele alan ve şairin ilk dönem şiirlerinde sonraki şiirleri oluşturacak tohumların olduğunu en açık şekilde gösteren ise Orhan Koçak olmuştur.

Koçak (2017), Turgut Uyar'ın ölümünden 32 yıl sonra yayımlanan *Veys* isimli oyunu için yazdığı önsözde, “Çoğu şairin farklı dönemleri vardır, ama bunların zorunlu bir evrimleşme içinde birbirinden, bir öncekinin kuvvet ve zaaflarından veya bir sonrakinin çağrısından türeyişini bu kadar açıklıkla izleyebildiğimiz başka şiir pek yoktur” ifadeleriyle Uyar'a Türkçe şiir tarihinde de özel bir yer açar (s. 60). Tamamen Uyar'ın şiir külliyyatını ele aldığı *Bahisleri Yükseltmek* (2014) isimli kitabında ise hem yukarıda aktardığım savını tekrarlar hem de Uyar'ın şiirini *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile başlatan eleştirileri yeniden düşünmemizi sağlayan bir bakış açısı geliştirir. Örneğin, Hüseyin Cöntürk'ün *Çağının Eleştirisi* (2006) kitabında ve Turgut Uyar için yazılan yazıların derlendiği *Şiirde Dün Yok Mu?* isimli kitaptaki yazısında öne sürdüğü, yukarıda da yer verdiğim, “klişe dünyalar” iddiasına şu soruları yöneltir: “Üzerinde durmaya değmeyecek birtakım ‘klişelerden’ üzerinde durmaya değecek bazı ‘dünyalara’ geçebilmiş, sıçrayabilmiş olması, bu şiirin varlığının son derece üzerinde durmaya değer bir parçası olarak görülemiyor muydu? Başlı başına bir inceleme konusu oluşturmuyor muydu?” (Koçak, 2014, s. 13). Koçak, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 'nı Uyar'ın şiirinin başladığı nokta olarak gören çoğu eleştirinin aksine, yine yukarıda yer verdiğim, Füsun Akatlı ve Güven Turan'ın eleştirilerini istisnalar olarak ele alır ve cevabı içinde saklı soruları tekrarlayarak onlara katıldığını gösterir:

İkinci doğumun Turgut Uyar'ının, İkinci Yeni'nin Uyar'ının öncelleri arasında birinci doğumun Uyar'ı, Cöntürk'ün geri bulduğu *Türkiyem* 'in Uyar'ı da yok mudur; sonraki şiir, asıl retro etkinliğini bu önceki şiir üzerinde göstermiş, onu sonradan kendine göre çekip çevirmiş ve ancak bunu yapmakla kendi dışsal öncelleriyle de (başka şairler) uğraşma imkânı bulmuş değil midir? Tersinden de sorabiliriz aynı soruyu: Önceki şiirin sonrakiler üzerinde hiç hakkı yok mudur? (2014, s. 38)

Koçak, Turgut Uyar'ın ilk kitaplarından beri görülen bu ortaklığı “büzüşme, geri çekilme, içe göçme, azalma, kısaltma” gibi metaforlarla tanımladığı bir hareketin

devamlılığı üzerinden açıklayıp Uyar'ın şiirinin sürekli devam eden bir “kendini olumsuzlama hareketi” üzerinden okunabileceğini önerir. Koçak'ın *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'den kimi şiirleri de analiz ederek örneklediği bakış açısına şiirlerin yakın okumasını yaparken yeniden değineceğim. Fakat şimdiye kadar değindiğim eleştirilere bütün olarak bakıldığında “Turgut Uyar şiiri” denilebilecek şaire özgü şiirlerin çoğunlukla *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile başladığının varsayıldığı, ancak sınırlı sayıda eleştirmenin bu kitapla öncekiler arasındaki ortaklıklara dikkat çektiği görülüyor. Ortaklıkları saptamanın yanında derinlikli şekilde ele alan tek eleştirinin ise Orhan Koçak'ın çalışmaları olduğunu söylemek gerekir. Bu ortaklıkların Turgut Uyar'ın şiirinin ne zaman “İkinci Yeni”leşmeye başladığına dair kabulleri yeniden düşünmemizi gerektirdiğini Uyar'ın ilk iki kitabında İkinci Yeni dilinin ve dünyasının tohumlarını taşıyan şiirleri analiz ederken örneklerle yeniden açıklayacağım. Bu tezin açmak istediği asıl tartışma ise şiirde yenileşmenin ancak değişmekte olan dünyaya farklı bir gözle bakarak mümkün olacağına inanan şairin söyleminden hareketle, Turgut Uyar'ın değişen dünyaya bakışındaki dönüşümünü şiir öznesi aracılığıyla cinsellik deneyimi ve cinselliğe yüklediği işlevler üzerinden sorunsallaştırdığı, bu nedenle şiir sesi ve cinsellik arasındaki ilişkiyi değiştirmesinin şiirindeki içerik ve öz bakımından dönüşümün de önemli göstergelerinden biri olduğu tartışması olacak.

1.2 Erkekliğin sığınak noktası olarak cinsellik

Bu tezin temel sorusu Turgut Uyar'ın şiir külliyatında *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile belirginleşen dönüşümün, Turgut Uyar'ın şiir öznesi ve cinsellik arasındaki ilişkiyi dönüştürmesi üzerinden nasıl takip edilebileceğidir. Böyle bir sorudan hareket etmemin sebebi hem Turgut Uyar üzerine şimdiye kadar yapılmış

Çalışmalarda odak noktası olarak cinselliğın seçildiğı bir çalışma olmaması hem de yine literatürde çoğunlukla modernleşme/kentleşme üzerinden incelenen söz konusu dönüşümün cinsellikle bağının yeterince kurulmamasıdır. Şairin Ankara'ya taşınmasının ardından büyük şehirle ve kent hayatıyla karşılaşması düşünüldüğünde bu temalar üzerinden yapılan okumaların anlamlı olduğunu söylemek gerekir. Buna rağmen, Uyar'ın şiirlerindeki modernist dönüşümü sadece şiire giren şehir/kent anlatısı üzerinden takip etmek, şiir öznesinin ya da anlatıcının ilk şiirlerinden beri belirgin bir şekilde var olan “erkek” sesini duymamayı ve Turgut Uyar'ın bu ses aracılığıyla *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabıyla birlikte çok yoğun bir şekilde şiire dahil olan cinselliğı şiir öznesi için bir sığınak olarak işlevselleştirdiğini gözden kaçırmayı getirir. *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'in anlatıcıları, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve sonraki şiirlerdeki anlatıcı öznelerle kendilerini dünyada nasıl konumlandıkları, cinselliğe ve aşka nasıl baktıkları açısından önemli farklılıklar taşısa da Uyar'ın şiirlerinde ilk şiirinden beri çoğunlukla heteronormatif ve eril bir erkek sesinin duyulması dikkat çekicidir. Söz konusu kitaplar arasındaki bir farklılık ise şairin dönüşüm öncesi kitaplarında henüz modernleşmeyle karşılaşmamış, bir cemaat içinde varlığını sürdüren öznelerin çoğunlukta olmasıdır. Bu durumdaki şiirlerde de eril sesin kadın cinselliğini denetleme çabası görülür. Foucault, *Cinselliğın Tarihi*'nde cinselliğın modern toplumu denetlemek için kullanılan düzenleme pratiklerinden biri olduğunu söyler (s. 42). Uyar'ın külliyyatında ise cinselliğın bu işlevine toplumun bireyi denetleme pratiğı olarak değil, eril olanın dışıl olanı denetleme pratiğı olarak ilk iki kitabında görülebilecek anlatılarda rastlanır. Bu nedenle, Uyar'ın şiirindeki dönüşümü sadece büyük şehir anlatısı üzerinden açıklamak yeterli değildir. Uyar'ın külliyyatında 1959 olarak işaretlenen dönüm noktası, şairin eril sesin cinsellikle ilişkisini dönüştürmesi ve cinsellik üzerinden şiir

sesinin dış dünyayla ilişkisini yeniden kurmasını sağlaması üzerinden takip edilebilir. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile belirgin bir şekilde şiir evrenine giren cinsellik, Uyar'ın cinselliği şiir öznesi için bir kaçış ve sığınak noktası olarak yaratmaya başlamasıyla, bu yeniden kurmanın zeminini oluşturan alan olmuştur. Ayrıca aşağıda yer alan yakın okumalarda daha ayrıntılı olarak göstermeye çalışacağım gibi şairin ilk iki kitabındaki çoğu şiirde Uyar'ın şiir öznesi için cinselliğe bir kaçış ve sığınak alanı olma işlevi yüklenmediği, ancak şiirin içerik ve öz bakımından dönüşümünün şairin cinselliğe bu işlevleri yüklemesiyle gerçekleşen dönüşümle paralel gerçekleştiği görülür. Bu nedenle Uyar'ın şiirinin içerik ve öz bakımından dönüşümünü erkek şiir sesinin cinsellikle ilişkilendirilmesinin dönüşümüyle birlikte düşünme gerekliliği ortaya çıkar.

Cinselliğin, Turgut Uyar'ın şiir külliyatı içindeki rolü nasıl açıklanabilir? Bu sorunun cevabı için Uyar'ın bu konudaki kendi ifadeleri bir giriş olabilir:

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda, aslında cinsel ilişki gibi görünen meseleleri şiire koymak isteyişim, aşkı basbayağı bir saflıkla (pür dedikleri saflık, bölünmüş değil) ve bütün ilintileriyle söyleyerek, insanı tabiattaki yerine indirmekti. Şöyle bir şey söyleyebilirim: İnsanın kurtulmasının çok doğal bir hayat içerisinde mümkün olduğunu düşünmüştüm. Dünyanın En Güzel Arabistanı'ndaki cinsel ilişki, zampara cinsel ilişkisi değildir. En azından çoğalma ile insanı, - bütün insani faaliyetlerini tabii halinde düşünmek suretiyle - gelişmiş uygarlığın baskısından kurtarabilmektir. Son şiirlerde cinsel öz azalmış değil, cinsel öze başka bir bakış var. (Uyar, 1965, s. 11)

Öyle anlaşıyor ki Turgut Uyar şiirlerinde cinselliği insanın dış dünyayla ilişkisini yeniden düzenleyebilmesine imkân tanıyan bir alan olarak yaratmış ve ilk dönem şiirlerinde izleri görüldükten sonra *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda temel bir çatışma noktası haline gelen “kurtuluş” sorununa cevaplar cinselliğin içinde aranmıştır. Kitaptaki diğer bir çatışma noktası olan doğa-şehir çatışması düzleminde de insanın doğaya en yakın tarafı olarak görülebilecek cinsellik üzerinden bir somutlaştırma yapıldığı ve cinsellik deneyiminin bir anlamda şehir karşısında

doğanın tarafında olmanın sembolü gibi işlendiği görülür. Turgut Uyar, Atilla Özkırımlı (1985) ile yaptığı başka bir söyleşisinde ise “Geçmişte bizim gençlik yıllarımızda salt duygusallığa ne kadar karşıysam şimdiki salt cinselliğe da o kadar karşıyım. Ne var ki bu yeni sağlıksızlık daha kötü, çünkü insanca saygıyı da götürüyor” ifadeleriyle bu defa cinselliğin içinde duygu yükü olması gerektiğini savunmuştur (s. 96).

Dünyanın En Güzel Arabistanı’nda cinselliğin şiirlere belirgin bir şekilde girmesi, bu tezde yapmaya çalıştığım gibi şiirin dönüşümünün göstergelerinden biri olarak ele alınmamış olsa da hem döneminin hem de günümüzün eleştirmen ve edebiyatçıların üzerinde durduğu bir konu olmuştur. Cemal Süreya, şairin şiirlerinde cinselliğin yerini daha çok mekânla ve eşyayla ilişkisi üzerinden değerlendirir ve “Turgut Uyar’da cinsel istek, eşyaya damgasını basmıştır. Cinsel isteği saf ve aptal odalardan çıkararak şehrin gürültüsünden geçirir” ifadeleriyle açıklar (1999, s. 49). Muzaffer İlhan Erdost’a (1999) göre ise cinsellik Turgut Uyar için hayatın anlamının saklı olduğu alandır:

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. Aslında bir süs, çocuksuz bir süs olan bu kirleniş (Islaktı tütünlerle sülünler şiiri), kirlenışten başlayan sıkıntılar, intihara gidip gelen bunaltıların (Bir barbar kendin tartar, bir barbar aşağılarda şiiri), durgunluğun, soğukluğun, sessizliğin yavaş yavaş çözülüp, kabarıp taşarak utkulara (zaferlere) ulaşması, içimizdeki o kanın uyanıp dirilmesinden (Ay ölür yılgınlıktan şiiri) başka bir şey değildir (s. 33).

Diğer bir deyişle, Erdost şiirlerde cinselliğin işlevselleştirilmesinden çok kendi başına hayati duyguların kaynağı olduğunu düşünür. Menemencioğlu (1999) da cinselliğin “şairin bütün kitaplarından taşan bir tema” olduğuna dikkat çeker ve Erdost’a benzer şekilde “tek korkuya karşı bir siper değil, aynı zamanda yaşamının bir çeşit töreni, kişinin kendiliğine değgin onu çoğaltan ve yücelten bir duygu” olduğunu söyler.

Ayrıca cinsellikle birlikte gelen suçluluk duygusuna işaret eder: “Cinselliğin bir de hoşlanılmayan, utanılan, suçluluk duygusu veren bir yönü var: ‘*Süregeldikçe kutsal gibi / kesildikçe kirli utandırıcı*’ Şairdeki suçluluk duygusu cinsel sevgiden öteye de gider” (s. 55). Bu suçluluğun nedeni de Menemencioğlu’na göre şiir öznesinin “[y]apmak istedikleri ile yaptıkları arasındaki karşıtlık[ın]” kaynaklanmaktadır (s. 56). Ancak eleştirmenin yazısında bu karşıtlığın hangi boyutlarda ve nasıl ortaya çıktığı net bir şekilde açıklanmaz.

Bazı eleştirmenler ise Uyar’ın şiirlerinde cinselliğin görünümünü şairin kendisi tarafından da ifade edilen “kurtulmak” teması ve kadın temsilleriyle ilişkisi üzerinden açıklar. Cinsellik üzerinden kurtuluş arayışını ilk defa tespit eden eleştirmenlerden biri olan Fethi Naci (1999) bu tespitini “Turgut Uyar, sürekli olarak bu temayı işler, döner dolaşır, buna gelir. Hep bir kadınla kurtulmak umudundadır” ifadeleriyle açıklar (s. 23). Yine de bu kurtuluşun neden başka bir tema üzerinden değil de cinsellik üzerinden somutlaştırılmaya çalışıldığına dair bir yorum getirmez. Beyhan Kanter (2011) için de kadın, “şairin sonsuzluk yolculuğunda kendisine eşlik etmesini istediği yalnızlığını bölüşeceği, huzurunu paylaşacağı kişidir” ve her şeyin naylonlaşarak özünü yitirdiği bir dünyada şair, kadın ve aşk sayesinde kendisini doğal bir sonsuzluk evreninin içinde hissetme gücünü bulur” (s. 31). Diğer bir deyişle, Kanter de şiirlerde kadının yalnızlığın giderilmesi için araçsallaştırılan bir rolü olduğunu farkındadır. Ahmet Kabaklı (1974) için ise cinsellik Uyar’ın şiirinde kadınların görünürlüğüne hizmet eder: “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 (s. 634). Naci, Kanter ve Kabaklı'nın şiirlerde kadına daha çok araçsal roller yüklendiğini belirten görüşlerine karşın Tuncer Uçarol (1985) cinselliğin görünür hale gelmesiyle kadın temsillerinin de somutlaştığını ve gerçek hayata yaklaştığını savunur: “Daha öncenin delikanlı ve dağbaşı yalnızlıklarında, kadınlar şiirde duygusal birer düş iken; burada gerçek ve doğaldır, boyuna da sevişirler” (s. 76).

Cinsellik üzerinden kurtulma arayışına ek olarak, cinsellik ve aşkı birbirinden ayrı düzlemlerde değerlendiren eleştiriler de Uyar'ın şiirinde cinselliğin görünürlüğünün artmasına yönelik kapsamlı bakış açıları sunar. Örneğin, Hüseyin Cöntürk (1961) Uyar'ın şiirlerinde kurtuluşu sağlayan şey olarak önce içkinin kullanıldığını ancak asıl unutmamanın aşk ve şehvet dünyasında yaşandığını söyler. Cöntürk'ün “aşkî karanlık” olarak adlandırdığı bu dünyada, şairden başka sevgili olarak kadın ve karanlık olmak üzere iki öge vardır ve sevgiliyle sevişmeden sadece onun hatırlanmasıyla bile kurtuluş sağlanabilir. Ancak bazı zamanlarda ise sevişme bile kurtuluşu sağlayamaz, çünkü Cöntürk'e göre aşk Uyar için bir kurtuluş vesilesi olsa da bu işlevi bazen çok kısa sürer, bunun nedeni de söz konusu aşkın gerçek bir aşk değil ancak hayal ürünü bir şey olmasıdır ve bu gerçeklik fark edildiğinde de huzursuzluk ve iğreti gibi duygulara neden olur (s. 31-33). Diğer bir deyişle Cöntürk, Uyar'ın cinsellik talep edilen ancak talep yerine getirilse bile tatmin olunamayan şiirlerindeki hayal kırıklığı ve huzursuzluğu yaşananın gerçek bir aşk olmaması üzerinden açıklar. Fakat eleştirmenin yorumunda gerçek aşk kavramıyla kastedilenin ne olduğu belirsizdir. Bu nedenle bu yorum da cinsellik talebinden hayal kırıklığına varan süreci açıklamakta yetersiz kalır. Turgut Uyar'ın şiirlerini “ben ve öteki” olarak adlandırdığı kimlik düzlemleri üzerinden yorumlayan Veysel Şahin (2017) ise, cinselliği “aşkın ‘öteki’ halinin en önemli eylemsel görüntüsü” olarak tanımlar. Şahin'e göre “aşkın cinsellik düzleminde yaşanması, aşkın insanı kendi içtenlik

değerlerine yabancılaştırması anlamına gelir” ve cinsellik, “kendine özgü değerler yaratarak aşkı olumsuzlar.” Aşk ve cinselliği birbirine zıt iki farklı konuma koyarak değerlendiren Şahin’e göre, Uyar, “insanın kendini aşkla değil de cinsellikle ifade etmesini dile getirir” (s. 64-65). Ayrıca, yazara göre Uyar’ın şiirlerinde “aşkla yaşanması gereken cinsellik” ve “insanın bedenlen yaşadığı cinsellik” olmak üzere iki farklı cinsellik anlatısı görülür. “Haz ilkesinin devreye girmesiyle ortaya çıkan cinsellik olgusunun aşkla ilgisi yoktur. Cinselliğin, şiirlerinin ana omurgası halini alması insan yaşamının doğal sürecinin yansıtılması ile yorumlanabilir. Şiirlerindeki bu ikilemi yansıtan şaire göre; cinsellik aşk olmadan da yaşanabilir” (Şahin, 2017, s. 131). Veysel Şahin’in cinsellik kategorileştirmesinde de önemli eksiklikler vardır. Bir sonraki bölümde ele alacağım gibi şairin *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* kitaplarındaki şiirlerde cinsellikten soyutlanmaya çalışılmış aşk anlatıları da yer almaktadır. Diğer bir deyişle, Uyar’ın şiirlerinde aşk olmadan cinselliğin yaşanabildiğinin görülmesi gibi cinsellik olmadan aşkın yaşanabildiği izlenimini veren örnekler de bulunur. Şahin’in Uyar’ın ilk dönem kitaplarını dikkate almadan yaptığı bu eksik yorum, bu tezin ikinci bölümünün neden gerekli olduğunu destekleyen bir örnek olarak da düşünülebilir. Turgut Uyar’ın şiirlerinde cinselliğin ele alınışı konusunda yazarın yaptığı bir diğer saptama da yukarıda örnekleri görülen kadının araçsallaştırılması yoluyla kurtuluş arayışı yorumları içinde değerlendirilebilir: “Şehrin kuşatılmışlığından kaçış, şiirin öznesi ‘ben’i, kadına sığınma ve [onu] cinsellik nesnesine dönüştürmesine sebep olur.” Yazara göre, kadın “cinsel arzu ve yalnızlıkların da nedeni ve sonucudur” (s. 208-210).

Buraya kadar yer verilen yorumlarda Turgut Uyar’ın şiirlerindeki cinsellik temsili bütün ve değişmeyen bir olgu olarak ele alınmıştır. Oysa şairin ilk kitaplarından İkinci Yeni şiirlerine geçişinde ve sonrasında tek bir başlık altında değerlendirilemeyecek farklı cinsellik temsilleri olduğu görülür. Uyar’ın şiir külliyatı

içinde dönemlere göre cinselliğin nasıl yer bulduğuna dair kısıtlı sayıdaki yorumlardan biri Fariz Yıldırım tarafından yapılmıştır. Yıldırım’a (2007) göre Turgut Uyar “aşkın duygusal ve cinsel yönünün dengeli olması gerektiğini düşünürse de şiirinde yer yer erotizme varan cinsellik katmanı, daha ağır basar” ve şiirlerinde “[k]adın ve cinsellik, her şeyden önce mutlu dünyanın bir sembolü, mutsuz insanı çağıran bir sığınak olarak belgindir” (s. 74). Yıldırım, şairin her döneminde cinselliğin konu edildiğini ancak ilk döneminde “cinselliğe sevgi de refakat ederken, İkinci Yeni dönemiyle beraber bu birliktelikte cinselliğin, aşk kavramını karşılamakta neredeyse yalnız kaldığı[nın]” gözlemlenebileceğini söyler. Ayrıca “İkinci Yeni döneminde üzüntü ve bunalımın artmasının paralelinde, cinselliğin davetkâr gücünün artması ve daha çok sığınma talebini karşılaması” da söz konusudur (s. 80). Yıldırım’ın saptamaları, şairin söyleşilerde verdiği ifadelerde de görülebileceği gibi cinselliğin içinde duygusallığın ne kadar yer bulduğu sorusu üzerinden şiirleri ayrıştırır. Yine günümüz edebiyat araştırmacıları tarafından yapılan iki farklı yorum da yeni bakış açıları sunmasıyla bu noktada değerlendirilebilir. Nilay Özer (2005) şiir öznesinin cinsellikle ilişkisini modern cinsellik algısı üzerinden yorumlar: “Köşeye sıkışmış bireyin kurtuluşu genellikle cinsellikte aradığı gözlenir. Üreme içgüdüsüyle değil de haz almak için yaşanan cinselliğin ‘kirliliğini’ sorgulayan Uyar’ın şiirlerinde, modern zamanların cinsellik algısına yönelen kaygı incelenmeye değer” (s. 17). Özer’in bu yorumu cinsellikle birlikte gelen “kirlilik” duygusuna dikkat çekmesiyle önemli olsa da şiir öznesinin cinselliğin kirliliğini sorgulayan bir tavır takınmasına rağmen, kurtuluşu cinsellikte aramaya devam etmesi cinsellikle kurulan ilişkinin modernlik ekseninden daha geniş bir kapsamda incelenmesi gerekliliğini ortaya koyar. Bir diğer güncel yorum ise Yalçın Armağan’ın şiirlerde cinselliğin toplumun ahlaki düzeniyle hesaplaşmak için kullanıldığını savunan eleştirisidir. Yalçın Armağan, İkinci Yeni

şiiirini Türkiye modernleşmesine özgü dinamikler açısından incelediği *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm* (2018) başlıklı kitabında “İkinci Yeni[nin] şiiri modernleşmenin erken dönemlerindeki görevlerinden kurtarmak için politik söylemin uzağında bir dil kur[duğunu], özerklik talebinin toplumsal tarafını en başta cinsel ahlaka karşı çıkararak ifade et[tiğini]” söyler (s. 115). Armağan’a göre Garip şiirine gelinceye kadar cinsel ahlak karşısında açık bir karşı çıkış görülmezken, Turgut Uyar cinsel ahlakın karşısında bunalan ve kısıtlanan kişilerin bu ahlaki düzenle çatışmaya girdiği şiirleri yazan isim olmuştur. Uyar’ın “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur” şiirini örnek gösteren Armağan, bu şiirin o güne kadar Türkçe şiirde pek izin verilmeyen bir durum olan yasak ilişkiyi anlatmasıyla öne çıktığını ekler (s. 142-144). “O güne dek Türk edebiyatında ‘aşk-ı memnu’, hep büyük bir gerilime yol açarken, Turgut Uyar’ın şiirinde bu gerilim yerini, ‘Tanrı’nın insanın yapısına kattığı tat’a bırakmaktadır. Türkçe şiirde ilk kez cinsellik yoluyla toplumun düzeninin yerine insanın doğası öne çıkarılmaktadır” (Armağan, 2018, s. 144). Peki, bu insan doğası tüm cinsiyetleri kapsayan bir temsil içinde mi öne çıkarılmıştır? Bu noktada şiirlerde konuşan öznenin hangi cinsiyet kimliğine sahip olduğuna bakmak gerekir. Bu konuda genel kanı erkek bir şiir öznesinin olduğu yönünde olsa da bu öznenin sesinin ne kadar duyulduğu konusunda farklı yorumlar bulunabilir. Örneğin, “Turgut Uyar ile on sekiz yıl hemen her gün şiir ve edebiyat konuşan biri” olan Tomris Uyar (1999) için Uyar ilk şiirlerinden beri “cinsellikle aşkı birbirinden ayırma[yan]” ve “[y]azdığı alışılmadık aşk şiirlerinde ‘erkekliğini’, cinsel coşkusunu gizleme[yen]” ancak “erkek bir ses’le yazılmayı ve okunmayı yadsı[yan]” şiirler üretmiştir (s. 104). Orhan Koçak (2011) da Uyar’ın şiirlerinin “erkek bir sesi” olsa da bu sesi “parçalayan, aşan bir yanı da” olduğunu ve cinselliğin “[z]ihni olduğu ölçüde cinsel kimliklerden uzaklaş[arak]” evrenselleşen tarafının ortaya çıktığını

savunur (s. 20). Koçak'ın bu tespiti yaptığı ve Yücel Gökürk'le söyleşilerinden oluşan *Turgut Uyar ve başka şeyler: A'dan Z'ye Bir Konuşma* (2011) kitabındaki bir diğer önemli saptama da şiirlerde “[c]inselliğin kendisinden memnun, huzurlu olduğu anlar” kadar “huzursuz olduğu anlar da” olduğunu saptamasıdır (s. 19). Bu ayrım, şairin ilk iki kitabından sonra gerçekleşen dönüşümün özünü belirlemede yol gösterici olacaktır. Koçak, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda cinselliğin nasıl yer bulduğuna dair ise şunları söyler:

Dünyanın En Güzel Arabistanı'ndaki uzun nesir parçalarda cinsellik zina biçiminde yaşanır; bir sınırın çiğnenmesi gibi. O yüzden sınırlı, terbiyeli, kendinden memnun bir cinsellik yok, Cemal Süreya'da ya da İlhan Berk'te olduğu gibi. Tam tersine çatışma, sıkıntı, utanç var. Turgut'ta utanç çok temel bir şey, cinsellikten de ayırt edilemez.

Diğer bir ifadeyle, Koçak daha önce de farklı eleştirmenler tarafından şiirlerde cinsellik ve kirlilik duygularının birlikteliği üzerine yapılan tespitleri onaylar ve öncekilerden farklı olarak cinsellikten memnun ya da huzursuz olunan hallerine de dikkat çeker. Ayrıca, yazara göre Turgut Uyar'ı diğer dönem şairlerinden ayıran şey şairin “seksin kendi nesnesine hiçbir zaman tam kavuşamayacağını, o nesneden kayacağını, nesnenin fazla ya da eksik geleceğini bir şekilde sezmiş olması[dır].” Koçak, bunun Lacan'ın hiçbir zaman arzuyla nesnesinin birbirine eşit, tam olduğu bir ilişki kurulamayacağını ifade eden “Cinsel ilişki yoktur” söylemiyle birlikte düşünülebileceğini de ekler (s. 21). *Bahisleri Yükseltmek* (2014) kitabında ise cinsellik *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile gelen “kadro değişmesinin” önemli öğelerinden biri olarak görülür. Koçak'a göre Uyar'ın şiirlerinde “ihlâl olarak ama aynı zamanda bir kayıp duygusu olarak” ortaya çıkan “[c]insellik belirli bir sevişme veya çiftleşme ediminden çok, sınırların ihlâlinde, tanım ve kimliklerin geçirgenleşmesinde belli eder kendini; her şeyin (bir vazoun, bir çömleğin, bir rengin) kendi pratik işlevinin dışına taşmasında, yan-anlamlar, ‘gizli’ değerler

üstlenmesinde ortaya çıkar” ve bu haliyle cinsellik ‘[ç]oğalmak’ şöyle dursun, bir eksiklik hissi, bir kayıp deneyimi” olarak nitelendirilebilir (s. 69-70).

Buraya kadar yer verilen ve Turgut Uyar’ın özellikle *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirlerinde cinselliğin nasıl ele alındığı sorusu üzerine yapılan eleştiriler, birbirinin içine de geçebilecek üç başlık altında toplanabilir. Bunlardan ilki cinselliğin ve dolayısıyla kadının şiirlerde bir kurtuluş ve sığınak noktası olarak yaratıldığı; ikincisi söz konusu sığınağa kavuşulduğunda beklenmedik duygular olarak kirlilik, suçluluk, utanç gibi duyguların da ortaya çıktığı ve üçüncüsü de bu duygulardan hareketle cinsellikten memnun ve tatmin olma halinin görüldüğü şiirler kadar tatmin olamama halinin de baskın olduğu yorumudur. Söz konusu tatminsizliğin, kirlilik, suçluluk ve utanç gibi duyguların öne çıkmasının nedenlerinin ne olabileceği sorusu düşünüldüğünde ise eleştirilerin daha çok çeşitlendiği görülür. Kimi eleştiriler bu duyguların nedenini yaşanan aşkın gerçek bir aşk olmayışı üzerinden açıklarken, kimileri bu duyguları modern cinsellik algısının ya da toplumun ahlaki değerlerinin sorgulanmasının bir yansıması olarak görür. Çoğaltılabilecek bu yorumlar Uyar’ın şiirlerinde cinselliğe nasıl işlevler yüklediği üzerine de bir temel oturtmamızı sağlar, ancak cinselliğe yüklenen bu işlevlerin nasıl Uyar’ın şiirinin dönüşümünün göstergelerinden biri olabileceği sorusunu cevaplayabilmek için daha kapsamlı bir bakış açısının gerekliliği ortaya çıkar. Bu tezde bu bakış açısı erkek şiir öznesinin cinsellikle ilişkisi üzerinden kurulacaktır çünkü Uyar’ın şiirlerinde cinsellik; aşk, kadın, kentleşme ya da doğa gibi şiirlerin içeriğinde öne çıkan öğelerle ilişkisi üzerinden tartışılmış olsa da içerikten çok anlatıcıya odaklanan bir bakış açısıyla değerlendirilmemiştir. Bu nedenle Uyar’ın şiirlerinde cinselliği çoğunlukla erkek şiir öznesi olarak karşımıza çıkan şiir sesi için kendini yeniden kurma alanı olarak kullandığını açan bir yoruma ihtiyaç duyulur. Bu

yorum dahilinde düşünöldüğünde şairin ilk kitaplarında ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirlerinde duyulan şiir sesi arasında dönöştürücü bir ayrım olduğu görölebilir. *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*’i yazdığı dönemlerde şairin uzun yıllar içinde bulunduğu askerlik sisteminin hala etkisinde olabileceğı gerçeğı bir yana, bu kitaplarda konuşan şiir öznesi çoğunlukla olaylara dahil olmayan, kim olduğunu dahi bilemediğimiz bir lirik ben olarak ortaya çıkar. Cinsellik anlatılarının göröldüğü şiirlerde dahi cinsel arzunun bir şekilde meşrulaştırılmaya ve aşktan ayrı bir alanda konumlandırılmaya çalışıldığı görölür. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’ndaki şiirlerde ise konuşan Akçaburgazlı Yekta, Tel Cambazı gibi isimler belli karakterlerdir ya da adı belirli olmasa da doğrudan kendi duygularını ifade eden birinci tekil kişinin sesi duyulur. Üç kitapta duyulan sesin de erkek bir ses olmasına rağmen, ancak *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile Uyar’ın cinselliğı öznenin kendini ifade etmesini mümkün kılan bir alan olarak yoğun bir şekilde şiir evrenine sokmasıyla bu ayrım mümkün olmuştur. Tezin ilerleyen bölümlerinde şiirler üzerine yapacağım yakın okumalarda göstereceğim gibi, Uyar’ın ilk kitaplarda izleri görölen sıkıntıları somutlaştırması, şiir öznesinin bu sıkıntıları kendi ağzından anlatmaya başlamasını ve dış dünyayla ilişkisini artık açıkça sorgulamasını sağlayarak cinselliğı bu sorgulamayı yapacağı ve sıkıntılardan uzaklaşarak sığınacağı bir alan olarak kurmasıyla gerçekleşmiştir. Uyar, erkek şiir öznesinin dış dünyayla ilişkisini tüm kırılganlığı ve zayıflıklarını göstererek yeniden düşünmesini cinsel olanın alanında gerçekleştirmektedir. Tezin devamında yapacağım yakın okumalarda yararlandığım teorik kaynaklarda görölebileceğı gibi cinselliğın erkeklere duygusalıklarını gösterebilecekleri ve kırılganlıklarını yansıtabilecekleri tek alan olarak sağlanması, erkekler için cinselliğın öne çıkmasının nedenlerinden biri olur. Ancak, cinsellik hiçbir zaman erkeklere bekledikleri duygusal tatmini sağlayamaz, çünkü erkekler için hayatın

diğer alanları, onları duygularını göstermenin ya da yakınlık kurma ihtiyaçlarını karşılamamanın normal kabul edilmediğı toplumsal cinsiyet rollerini sürdürmeye zorlar. Cinselliğın erkeklere umdukları duygusal tatmini sağlayamaması gibi Uyar'ın şiir özneleri de cinsellikle kurtuluş umudunu bir türlü gerçekleştiremez, cinsellik deneyimleri sürekli hayal kırıklarıyla son bulur. Uyar'ın şiirlerinde cinselliğın hayal kırıklığıyla ilişkilendirilmesinin cevabını bulmak için şiirleri daha yakından incelemek gerekecektir.



BÖLÜM 2

UYAR'IN MODERNİST DÖNEMİ ÖNCESİ ŞİİRLERİNDE

CİNSELLİK TEMSİLLERİ

Bu bölümde Turgut Uyar'ın ilk defa 1949 yılında yayımlanan *Arz-ı Hal* ve 1952 yılında yayımlanan *Türkiyem* kitaplarında yer alan şiirlerdeki cinselliğin anlatım ve temsillerine bakacak ve şiir öznelerinin cinselliği nasıl algıladığını ve Turgut Uyar'ın şiir özneleri üzerinden cinselliğe ne gibi işlevler yüklediğini anlamaya çalışacağım. Böylece *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile Uyar'ın şiirlerine çok baskın bir şekilde giren cinselliğin ilk kitaplarındaki izlerini belirleyerek 1959'daki dönüm noktasını daha kapsamlı bir bakış açısıyla görmeye çalışacağım.

Arz-ı Hal ve *Türkiyem*'deki şiirleri bir arada ele aldığım bu bölümü, şiir özneleri ve cinsellik arasındaki ilişkiye göre dört alt başlık altında inceleyeceğim. Bu alt başlıklara ayırırken tarihsel bir kronolojiyi takip etmediğimi, ancak şiirlerin iç dinamiklerine göre ayrılan bir tasnif uyguladığımı söylemem gerekir.

Bölümlemelerin tarihsel bir kronolojiyi takip etmemesinin Turgut Uyar'ın şiir külliyatı içindeki devamlılıkları ve ortaklıkları görmek açısından da önemli olduğunu düşünüyorum. Bu kapsamda ilk alt başlıkta vatan sevgisi temasının hâkim olduğu ve Turgut Uyar'ın vatan sevgisini kadına duyulan aşkla ilişkilendirerek anlattığı şiirleri ele alacağım. Bu bölümde yer alan şiirler şairin ilk dönem şiirlerini karakterize eden vatanseverlik temasının hakim olduğu şiirler olacak. İkinci alt başlıkta Uyar'ın aşk ve cinsellik arasında bilinçli bir şekilde ayırım yaptığı, aşk anlatısını cinsellikten soyutlamaya çalışarak ve asexualleştirerek yüceltmeye çalıştığını düşündüğüm şiirleri ele alacağım. Bu bölümdeki şiirlerin şairin sonraki dönem şiirlerinde cinsellikle ilişkilene söz konusu olduğunda belirgin olan kirlilik, suçluluk ve utanç

duygularının kaynaklarını bulmak için önemli olduğunu düşünüyorum. Üçüncü alt başlıkta ise doğrudan cinsellik anlatısı olmakla birlikte sonraki dönem şiirlerindeki aksine Uyar'ın cinsellik deneyiminden tatmin olan ve daha fazlasını talep etmeyen bir şiir öznesine yer verdiği şiirleri ele alacağım. Bu bölümdeki şiirlerin de *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile değişenin ne olduğunu anlayabilmek için tezat örnekler sunmasıyla önemli olduğunu düşünüyorum.

Dördüncü alt bölümde ise arayış ve sıkıntı anlatısının görülmeye başlandığı ve Uyar'ın "İkinci Yeni" dönemi şiirleriyle somut benzerlikler taşıdığını düşündüğüm şiirleri ele alacağım. Böylece tezin giriş kısmında bahsedilen ve hem Turgut Uyar'ın İkinci Yeni içinde görülebilecek şiirlere yakın şiirleri *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabı yayımlanmadan önce de yazmış olduğuna hem de bu tespitten hareketle bütün olarak İkinci Yeni akımının benzer tarihlerde farklı dergilerde şiirleri yayımlanan şairlerin rastgele oluşturduğu bir şiir akımından ibaret olmayabileceği, çok daha önceki yıllarda yayımlanmış kitaplarda da bu akım içinde sayılabilecek şiirler olabileceğine dikkat çekeceğim. Böyle yaparak tek bir şairin şiirlerine odaklanan bu tezin, Türkçe edebiyat tarihindeki bazı kabullerin de yeniden düşünülmesine katkı sağlamasını amaçlıyorum.

Turgut Uyar'ın okunmaya ve tartışılmaya değer şiirleri *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile yazmaya başladığı çoğunlukla sorgulanmadan doğru kabul edilen bir yargı olsa da bu bölümde incelenecek şiirler aracılığıyla okunmaya ve tartışılmaya değer şiirler yazmaya varan yolun nasıl inşa edildiğini anlamaya ve tezin temel odağı olan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile belirgin şekilde değişen şiir sesinin tohumlarının *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* kitaplarındaki kimi şiirlerde de yer aldığını göstererek söz konusu değişimin aniden değil, kökleri çok daha eskiye uzanan bir yolun inşa edilmesi sayesinde mümkün olduğunu kanıtlamaya çalışacağım.

2.1 Vatani bedenselleştirmek

Bu bölümde *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* kitaplarında vatanseverlik ve milliyetçilik temalarının öne çıktığı şiirlerde nasıl bir cinsellik algısı olduğunu anlamaya çalışacağım. Eril bir sesin hâkim olduğu bu şiirlerde doğrudan bir cinsellik anlatısı olmamasına rağmen, erkek şiir öznesinin vatan sevgisini ifade ediş biçimlerinin bir kadına duyabileceği arzuyu ifade etme biçimleriyle özdeşleştiği görülür.

Heteronormatif arzunun ifade ediş şekilleri bir anlamda vatan sevgisini dile getirmek için ödünç alınmıştır. Vatan sevgisinin erkek özneler tarafından kadına duyulan arzuyu ifade eder gibi anlatılması Turgut Uyar'ın şiirine ya da Türkçe edebiyata özgü bir kullanım biçimi değildir. Farklı toplumlarda modern bir vatan tahayyülünün oluşturulmaya çalışıldığı dönemlerde üretilen edebiyat ürünlerinde de benzer kullanım şekilleri görmek mümkündür. Afsane Najmabadi, bu durumu Tansel Güney ve Elçin Gen tarafından Türkçeye çevrilen “Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak” (2013) isimli makalesinde modern İran vatani tahayyülünün oluşturulması üzerinden örnekler. Milliyetçi söylemde vatanın çoğunlukla bir kadın bedeni olarak temsil edildiğini söyleyen Najmabadi, İran vatanının modern olarak algılanmasında vatanın sevilen bir kadın olarak tahayyül edilmesi yönteminin kullanıldığını belirtir.

Bir kimsenin doğduğu yer biçimindeki eski anlamından ayrılan bu yeni vatan kavramı, ulusal (erkek) kardeşler topluluğunun (biraderan-i vatani) yaşadığı sınırlı bir alanı imliyordu. Yeni gelişen coğrafya biliminin çalışmalarıyla, harita ve arazi araştırmalarıyla bu coğrafi bedenin sınırları oluşturulmuş; 19. yüzyılda Çarlık Rusyası'yla, Osmanlı İmparatorluğu'yla ve İngiliz sömürgesi altındaki Hindistan'la yapılan savaşlarda çizilen sınırlar bir kadının vücut hatları olarak tahayyül edilmişti: Sevilip adanılacak, sahiplenip korunacak, uğruna ölüp öldürülecek bir kadının bedeni. (Najmabadi, 2013, s. 132)

“Erotik aşkın vatan aşkı olarak yeniden tanımlanması[yla], milliyetçilik duygusunun üretiminde aşkı işlevsel hale getiren vatansever şiir (şi'r-i vatani) için bir edebi alan”

oluşturduğunu söyleyen Najmabadi, bu saptamaları modern İran vatani için yapmış olsa da benzer yöntemlerin ve Najmabadi'nin "aşkı işlevsel hale getiren vatansever şiir" dediği şiirlerin Turgut Uyar'ın ilk dönem şiirleri içinde de yer aldığı söylenebilir. Turgut Uyar'ın ikinci kitabına adını veren "Türkiyem" şiiri de bu kapsamda değerlendirilebilir, çünkü "Türkiyem" vatanın kadın bedenine benzetilerek anlatılmasının ve heteronormatif aşkın vatan sevgisini üretmek için işlevselleştirilmesinin en açık örneklerini taşır:

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

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

Sen Koçhisar'da tuzum,
Sille'de kızım..
Çift kulaklı Sürmene bıçağı belimde.
Varmışım çiğ köfte yemeye Adana'ya
Dadaloğlu'ndan bir koçaklama dilimde:
— Şu yalan dünyaya geldim geleli..
Hey vatanım, bacım, sağdıcım, emmim
Senden bir yara her yerimde.
Desteye güreşmişim Kırkpınar'da.
Durmuş da yorgunluk çıkarmışım,
Bir akşam vakti
Dört bardak kırtlama çayla Erzurum'da..

Ardahan'a varmışım yollar uzamış
Bel vermiş, yol vermemiş dağlar.
— Yüce Tanrı dört yanını bezemiş,
Beni yakan bir Konyalı kızımış.

Seni boydan boya sevmişim.
Ta Edirne'ye kadar Kars'tan.
Taşını, toprağını, yiğidini,
Fırsat buldukça övmüşüm... (Uyar, 2013, s. 37-38)

Şiirin dizelerini ayrı ayrı incelemeden önce şiirin bütününe yayılan marş havasına dikkat çekmek gerekir, çünkü şiirin yüksek tonda seslenen marş havası anlatıcının eril sesinin bir sonucudur. Şiir sesinin bu derece eril olması şiiri adeta bir destan şiirine yaklaştırır ve eril sesin bir uzantısı olarak da vatan sevgisi anlatılırken heteronormatif cinsellik anlatısı içinde var olabilecek metaforlar ödünç alınır. Şiir vatanın her bir parçasının sevildiğinin ve övüldüğünün ifade edilmesiyle başlar ve daha ilk dizeden itibaren heteronormatif bir anlatıda sevgi nesnesi olacak kadının yerine vatanın koyulduğu ve böylece şiir öznesinin vatan sevgisinin okurlarda var olan çağrışım yükünden yararlanılarak somutlaştırıldığı ve yüceltildiği görülür. Örneğin şiirin ilk dördlüğünde vatan toprağının övülüp yüceltilmesi, bir kadına yapılabilecek bir övgünün ifadeleriyle özdeşleşecek kadar benzerlik taşır. Şiir öznesi vatanın “toprağını, taşını, dağlarını” sevdiğini sanki bir kadının “kaşını, gözünü, saçını” sevdiğini söyler gibi maddi olana vurgu yaparak belirtir. Vatan sevgisini anlatmak isteyen şiir sesinin aklına gelen ilk metaforun kadın bedenine ait metaforlar olması, 19. yüzyıl romantizm anlayışında vatanın kadın bedeniyle özdeşleştirilmesinin bir örneği olarak okunabileceği gibi Joane Nagel’in Aksu Bora tarafından çevrilen “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik” (2013) makalesinde belirttiği üzere milliyetçi ideolojide kadınların, erkeklerin namuslarının taşıyıcısı olarak görülmesi ve bu nedenle kadın cinselliğinin ulusal bir mesele haline gelmesi anlayışıyla da açıklanabilir. Benzer bir söyleyiş “saçından tırnağına kadar” (Uyar, 2013, s. 28) dizeleriyle şairin ilk kitabında yer alan “Ölüme Dair Konuşmalar” başlıklı şiirinde de bulunabilir. Anadolu’nun sınırlarını belirtmek üzere “boydan boya” ve “Kars’a kadar Edirne’den” söz öbekleri de yine vatana olan sevginin vatan toprakları üzerinden somutlaştırılması için yapılmıştır. Bu haliyle nasıl bir kadına olan sevgi onun bedenine ait somut özelliklerin

vurgulanmasıyla ifade ediliyorsa, şiir öznesi de vatana olan sevgisini vatan sınırlarının belirtilmesi ve somut özelliklerinin öne çıkarılmasıyla ifade eder.

Bir kadına olan sevginin ve övgünün ifade edilmesi için kullanılan somutlaştırma yönteminin vatan sevgisini belirtmek için kullanılması şiirin ikinci beşliğinde de devam eder. Şiir öznesinin vatanın kendisi için “ekmeği” yerine geçtiğini ve “yıllarca duyup bildiği zafer” anlamına geldiğini ifade etmesi yine heteroseksüel bir ilişkide bir erkeğin kadına olan sevgisini ahlaki değerlerle ilişkilendirerek anlatmasına benzer. Bu kitapların yazıldığı dönemde şairin hala asker kimliğini sürdürdüğünü de vurgulamak gerekir. Nagel (2013) şeref, vatanseverlik, korkaklık, cesaret ve görev gibi gündelik hayatın erkeklik kültürüne ait terimlerin özellikle milliyetçiliğin militarist yönüyle çok iyi uyuşan kavramlar olduğunu söyler. Bu dizeler de Uyar’ın mesleği gereği uzun yıllar içinde olduğu militarist kültürün etkilerinin şiirlerine taşındığının bir göstergesidir. “Türkiyem” şiirinde de şiir öznesi vatani ekmeğini kazandığı ve zafer anlatısı üzerinden benliğini inşa ettiği yer olarak gördüğünü söyleyerek onu militarist değerlerle tanımlar. Bu haliyle yine bu beşlikteki “vatanımsın, ekmeğimsin” kelimeleri, erkek öznenin “kadınımsın, namusumsun” ifadeleriyle anlatabileceği sahiplenme ve ahlaki değerler atfederek yüceltmenin görüldüğü bir heteronormatif aşk anlatısıyla yer değiştirir. Diğer bir ifadeyle, bir kadının erkek için hem sahiplenilmesi hem de yüceltilerek sevgi nesnesi haline getirilmesi gibi, şiir öznesi için de vatan bir kadını sever gibi sahiplendiği ve yücelttiği bir sevgi nesnesi olarak algılanır. Akdeniz’in sahillerinin “nazlı” olarak nitelendirilmesi ve vatanın “yarım kalmış bir aşka” benzetilmesi de bir erkeğin kadına duyduğu aşkı anlatırken kullandığı imgeleri çağrıştırmaktadır. Ayrıca ulus-devletin kabul ettiği kadınlık normlarından biri olarak pasifliğin “nazlı” ifadesiyle çağrıştırılması ve âşıkların birbirine kavuştuğu mutlu sonla biten bir aşk anlatısı

yerine yarım kalmış ve erkek öznenin “ciğerleri[n]de parça parça” duygular bırakmış bir aşk anlatısının çağrışımının tercih edilmesinin de okurun zihnindeki çağrışımlar yoluyla şiirin duygu yükünü artırmak için yapılan bir hamle olduğu söylenebilir.

Şiirin üçüncü bölümünde ise Anadolu’ya ait özel isimlerin ve simgeleşmiş yerlerin şiire daha çok girdiği görülür. Çift kulaklı Sürmene bıçağı, Adana’da yenilen çiğ köfte, Kırkpınar güreşleri ve Erzurum’da içilen kırtlama çay gibi sadece Anadolu’ya ait özellikler, şiir öznesinin Anadolu’ya yönelen vatan sevgisinin, herhangi birinin herhangi bir vatan toprağına yönelen sevgisinden farklı ve özel olduğunu belirtmek için öne çıkarılmıştır. Bu da yine bir erkeğin bir kadına olan sevgisini anlatırken sadece onda bulunan, ona özel olan somut özelliklerini öne çıkarmasını andırır ki böylece destanlaştırılan heteronormatif aşkın erkek öznde yarattığı acı meşrulaştırılmış olur. Şiirde Dadaloğlu’na atıf yapılması ve şiir öznesinin her yerinde vatan sevgisinden kaynaklı yaraların olduğunu belirtmesi de bu destanlaştırmanın bir parçasıdır. Bu bölümde bir farklılık olarak öne çıkan ve vatanın kadınla özdeşleştirildiği savına dair soru işaretleri uyandırabilecek bir dize de bulunmaktadır: “Hey vatanım, bacım, sağdıçım, emmim.” Şiir öznesinin sevgi nesnesi olan vatanına seslenirken heteronormatif bir aşk besleyebileceği bir muhatap yerine özellikle “bacı, sağdıç, emmi” gibi muhatapları alması üzerinde durulması gereken bir noktadır. Bu noktada Nagel’in (2013) ulus devlet inşasında kadın cinselliğinin kadınların cinselliklerinden soyutlanarak ulusların annesi konumunda tutulması yoluyla göz ardı edildiği savını hatırlamak gerekir. Asıl sevgi nesnesi olan kadına duyabileceği arzu ifadeleriyle vatana seslenen şiir öznesinin bu muhatapları tercih etmesi de sevgi anlatısını kutsallaştırmak ve manevi yükünü artırmak için kullandığı bir hamle olarak okunabilir. Diğer bir deyişle, bu dize dışında vatan sevgisinin anlatımı bir erkeğin bir kadına olan aşkının anlatımıyla adeta yer

değiştirmiş gibi yapılagelmişken, ahlaki değerlerle yüklenen bu sevginin herhangi bir cinsel çağrışıma yol açmaması ve böylece maddileşmemesi kaygısıyla bu dize eklenmiş gibidir. Bu da Uyar'ın ilk dönem şiirlerinde cinsellikten, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile cinselliğe duyguların ifade alanı olma işlevi yüklenmesinin aksine, ahlaki değerlerle kutsallaştırılan duyguların küçültüleceğı ve maddileştirileceğı kaygılarıyla kaçınıldığını gösterir.

Şiirin sondan bir önceki bölümünde ise yolların uzadığı, dağların yol vermediğı ifade edilerek şiir öznesinin vatan sevgisi, âşıkların kolayca kavuştuğı ve mutlu sonla biten bir aşk anlatısından çok zorluklarla dolu ve duygu yükü daha yüksek bir anlatıya benzetilmiştir. Bu bölümün son dizesinde yer alan “Beni yakan bir Konyalı kızımış” ifadeleriyle erkeğın kadına duyduğı aşkın vatan sevgisiyle dönüşümlü olarak kullanıldığı açık bir şekilde belirtilmiş olur. Şiirin son bölümünde ise ilk dördlük küçük bir farklılıkla tekrar edilir, çünkü bu defa şiir öznesinin övgü nesnesi olan toprak, taş ve dağlar üçlüsü yerine toprak, taş ve yiğit üçlüsü gelir. Bir önceki bölümde sevgi nesnesinin “Konyalı bir kız” olarak açıkça belirtilmesinden sonra bu bölümde de Anadolu'nun övülmesi gereken yiğit erkeklerinin adının geçirilmesi, şiir boyunca çağrışımlarla sürdürülen heteronormatif aşk anlatısının taraflarının belirtilmesi olarak görülebilir. Daha da önemlisi şiir öznesi sevgi nesnesi içinde yer alan vatana ait özelliklerin içine “yiğit” ögesini de ekleyerek kendisini bu noktaya kadar vatan üzerinden çağrışımı yapılan kadınla kurduğı aşktan soyutlar ve anlatılanın açıkça ifade ettiğı tarafların aşkı olduğunu söylemek ister. Bu da şiir öznesinin, kendisini doğrudan aşk ilişkisine bile katmayan, lirik ben olarak kalmayı tercih eden konumunu destekler.

Turgut Uyar'ın ilk dönem şiirlerinde heteronormatif arzusunun vatan sevgisi üzerinden ifade edildiğı şiirlerin başka bir örneğı olarak yine *Türkiyem* kitabında yer

alan “Bahar Başlangıcında Düşünceler” şiiri dikkat çeker. “şimdi Palandöken’de çoban Ahmet’in / Tabanlarının üç metre altında, / Sessiz bir bahar başlamaktadır. / Yol bulmuş da, kar suları toprağa / İnce bir sevda gibi işlemektedir” (Uyar, 2013, s. 39) dizeleriyle açılan şiirde, Anadolu’ya ait yer isimleriyle birlikte Anadolu insanı denilebilecek karakterlerin de yer aldığı görülür. Ayrıca bu defa vatan sevgisi Anadolu coğrafyasının doğal güzellikleri üzerinden gösterilmeye çalışılmış ve şiir öznesi için vatan hem “Türkiyem” şiirinde olduğu gibi bir sevgi nesnesi olarak hem de ayrı bir özne olarak ele alınmıştır. Baharın başlangıcını işaret eden olaylar olan karların erimesinin yeni başlayan bir aşkı çağrıştırması gibi, kar sularının ince bir sevda gibi toprağa işlemesi de erkek şiir öznesinin bir kadına aşk duyguları beslemeye başlaması olarak okunabilir. Diğer bir deyişle “Türkiyem” şiirinde vatan sevgisi bir erkeğin bir kadına aşkını ifade ederken kullandığı betimlemelerin ödünç alınmasıyla, bu defa ise vatanın kendisine bir insana ait olabilecek nitelikler yükleyerek kişileştirilmesiyle anlatılır. Ayrıca bu vatan herhangi bir vatan değildir, anlatıcının babasının İşkodra, Yemen, Kafkas, Selânik gibi Anadolu dışında kalan yerleri de gördüğü ama yine de baharın “Anadolu’da başka türlü ol[duğunu]” (s. 39) söylediğini aktarması, söz konusu vatanın Anadolu olduğunu bir kez daha vurgular. Bu noktada Anadolu’yla karşılaştırılan yerlerin ulus devletin kuruluşuyla birlikte artık sahip olunmayan eski Osmanlı toprakları olması da ilgi çekicidir. Anlatıcı bu topraklardaki baharın Anadolu’daki bahar kadar güzel olamayacağını belirterek sanki bu kayıptan doğan üzüntüyü avutmaya ve ulus devletin sınırlarını meşrulaştırmaya çalışır. Bir sonraki bölümde de şiir öznesinin bu defa kendi deneyimleri üzerinden “Doğrudur babamın dedikleri bir bir / Geyve boğazına varırken sağda / Heybetli kayalar, bulutlar arasında / Bir köy, gözümüze ilişmiştir” (s. 40) dizeleriyle Anadolu’nun “başkalığı” tezi tekrarlanır. Öyle ki bahsedilen bu köy tüm dünyada

baharı ilk karşılayan yer olacak kadar özeldir: “Gün ağarır, tren yavaşlar, pencerelerden / İnsan mis gibi bir ekmek kokusu alır. / Sanırım, bütün dünyada bahar, / Her yerden evvel bu köye gelir” (s. 40). Bu noktada vatan toprağı öznelüğinden sıyrılarak anlatıcı için yeniden sevgi nesnesi haline gelir ve şiir öznesinin vatan sevgisini, yine bir erkeğin bir kadına duyduğu aşkı ona tüm kadınlardan farklı, sadece onda bulunan nitelikler atfederek ifade etmesi gibi bir çağrışımla anlattığı görülür. Bir sonraki bölümde Anadolu’nun “Erzurum’a kadar yol boyunca / Mahzun, sevdalı, sakın köyleri[ni]” görmeye devam eden şiir öznesinin köyleri nitelemek için kullandığı mahzun, sevdalı ve sakın sıfatları da âşıkların birbirine söyleyebileceği sözler arasında sayılabilir.

Şiirin son iki sekizliği sevgi nesnesi ya da seven özne olma arasında gidip gelen Anadolu toprağına açıkça erkeklik atfedilen bölümlerdir. “Baba[sının] sözlerini hatırla[yan]” (s. 40) şiir öznesi, kadınla özdeşleştirilerek sevgi nesnesi haline getirilen “[Geyve boğazındaki o güzel köyü]” (s. 40) de aklına getirmesinin ardından “büyük ve güzel” (s. 40) günler düşünmeye başlar ve hayal edilen bu günlerde Anadolu erkek bir özne olarak belirir: “Büyük günler düşünürüm, büyük ve güzel / Erkek mağrur Anadolu silkinmiş” (s. 40). Anadolu’nun mağrur bir erkek olarak anlatılması yukarıda bahsedilen ulus devletin sınırlarının meşrulaştırılması kaygısıyla örtüşür, çünkü çok sayıda savaş geçirerek zarar gören Anadolu hem kaybedilen topraklarda görülmeyecek kadar güzel baharların ev sahibidir hem de geçirdiği zor günleri atlatan mağrur bir erkektir. Burada Anadolu’nun baharları anlatılırken, yani Anadolu’ya edilgenlik ve güzellik öğeleri yüklendiğinde bir kadınla özdeşleştirildiği ancak büyük ve güzel günlerin bir parçası olacağı zaman yani etkenlik ve eylemlilik yüklendiğinde ise açıkça erkeklik atfedildiği görülür. Bu tercihin, heteronormatif cinsellik anlayışında erkeğin etken kadının edilgen olarak tanımlanmasıyla uyumlu

olmasının yanı sıra ulus devletlerin inşa sürecinin bir parçası olan toplumsal cinsiyet rolleriyle de birlikte düşünülmesi gerekir. Cynthia Enloe (1990), kadınların milliyetçi hareketlerde çoğunlukla küçük ve sembolik rollere indirgendiğini söyler. Kadınlar ya ulusun korunup yüceltilecek ikonları ya da ele geçirilip aşağılanacak savaş ganimetleri olabilirler, gerçek aktörler ise her zaman özgürlüklerini, namus ve şereflerini, vatanlarını ve kadınlarını koruyan erkekler olur. Bu nedenle mağrur ve güçlü Anadolu'ya da ancak erkeklik atfedilebilir. İstanbul'un, Anadolu'nun erkekliğinin karşısında “yazlıklarında / sabahlıklı kızlar[ın] gül buda[dığı]” (s. 40) bir yer olarak ifade edilmesi de kurtuluş mücadelesinin Anadolu merkezli yürütülürken İstanbul'un işgal altında bulunduğu geçmişi hatırlatır gibidir. İstanbul işgal edilmiş, pasif ve dolayısıyla kadınsı özellikler kazanırken, mücadelenin yürüdüğü, aktif ve bir ailede erkeğin evin reisi sayılması gibi yeni ulus-devletin başkenti olan Ankara'nın merkezini oluşturduğu Anadolu ise erkekleşir. Turgut Uyar'ın vatan sevgisi temalı diğer şiirlerinden farklı olarak ilk defa şiir öznesinin vatanı sadece sevgi nesnesi olarak değil, bir özne olarak da gördüğü bu şiirde, vatana açık bir şekilde erkeklik atfedilmesi şiir öznesinin kendi erkekliğini de onaylar. Diğer bir deyişle, mağrur Anadolu'nun işgal altındaki İstanbul'u da kurtararak yeni bir ulus devletinin merkezini oluşturması gibi, erkek şiir öznesi için de kadın kurtarılması, korunması ve kontrol edilmesi gereken bir konumda algılanmaktadır.

Turgut Uyar'ın *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* kitaplarında vatan sevgisinin işlendiği, Anadolu'nun insanları veya doğal güzellikleriyle övüldüğü veya doğrudan Mustafa Kemal'e yazılmış başka şiirler de bulmak mümkündür. “Garip Anadolunun Dağları”, “Şehitler”, “Bir Anadolu Vardır”, “Nutuk”, “Gazi Mustafa Kemal Paşa” ve “Gazi Paşa'ya Ağıt” bu şiirler arasında sayılabilir. Bu şiirler de biçim ve ses olarak marş havasında ve şiir sesinin maskülenliğinin belirgin olduğu şiirler olsa da bu

şiiirlerde erkek şiir öznesinin vatan sevgisini bir kadına duyabileceği aşkla özdeşleştirerek anlattığı ya da erkeksi özellikler atfedilen Anadolu'nun özneleşerek kahramanlaşması yoluyla erkekliğin yüceltildiği kullanımlar olmadığı için onları bu tezin kapsamı dışında tuttum. Turgut Uyar'ın ilk dönem şiirlerinde vatansever şiirler önemli bir oranda yer tutmasına rağmen, şiir öznesinin vatan sevgisini anlatma biçimleri vatanı kadın bedeniyle özdeşleştirmekten ibaret değildir. Bir kadına duyulan aşkın vatana duyulan sevdadan bağımsız bir şekilde ifade edilmeye başlanmasıyla, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile tamamen yok olacak vatanseverlik temasının da silinmeye başladığı görülür. Diğer bir deyişle, şiir öznesi için kadına duyduğu sevgi, vatanına duyduğu sevgiden bağımsız şekilde ifade edilebilecek kadar güçlenmiştir. Örneğin, “Rüzgâr” şiirinde “İstemem kimsenin öldüğünü / Bırak rüzgâr, bırak anlatayım. / Bir ulu meşenin dibine otur sen / Göğsünde yatayım...” (s. 59) diyerek rüzgârla dertleşmek ister şekilde konuşan şiir öznesi, vatan sevgisini Anadolu'ya özgü pastoral betimlemeler ile ifade etmeye devam eder. Bir yandan da heteronormatif arzularını kadını vatanla özdeşleştirme gereği duymadan anlatabilmeye başlamıştır: “Bize başka havalar getir biraz / İhlamur koksun, sakız koksun. Çapadan dönmüş terli terli / Kız koksun... / Tepeden koksun, ardıçlı, çamlı / Siirt koksun, Boyabat koksun. / Hür güzel günler içinde, / Canım hayat koksun...” (s. 59). Kadın arzusu kendi başına ifade edilebiliyor olsa da yine de vatanın övülen doğasının bir parçası gibidir. Şiir öznesi için ardıç, çam kokusu gibi “çapadan dönmüş terli kız kokusu” da vatan doğasının içinde var olabilmektedir. Bu haliyle, kadın bedenini ve onun sağladığı cinselliği her şeyden ayrı tutarak ona sığınan şiir öznesi hala uzaktır. Şiir sesinin heteronormatif aşkla ilişkisi vatan sevgisinin içinde bir kategori olmaktan öteye gitmez. Vatana duyulan sevgiyle bir kadına duyulabilecek sevginin daha net şekilde ayrıştığı bir örnek için ise “Bahar Hastalığı”

şiiirine bakılabilir. “Şimdi katar katar trenler Anadolu’da / Bahardan bahara dolaşmaktadır. / Biri Sivas’tan kalkar, biri Malatya’ya varır / Gurbetçiler Ardahan’dan, Posof’tan / Yayan yapıldak dağları aşmaktadır” (s. 89) dizeleriyle şiir öznesi yine kendini vatan toprağı içine yerleştirir. Ancak bu defa anlatılan milliyetçi çerçevedeki bir vatan sevgisinden çok pastoral öğeleriyle öne çıkarılan vatanın sunduğı bahara duyulan sevgidir. Şiirin başlığından da anlaşılabilceğı gibi bahar geldiğinde şiir öznesi bir nevi hastalığa tutulmuş, gözü başka hiçbir şeyi görmez olmuştur: “Hiçbir şey tutamaz beni artık. / Ne iş güç, ne çoluk çocuk / Bir su ıslatır, bir sıcak kurutur / Denizlerde gemiler göklerde bulutlar / Pırıl pırıl sevdalardadır çağım” (s. 89). Baharın etkisiyle güçlü bir gitme isteğine kapılan şiir öznesinin arzusu “yollarda sularda” ve “[y]ıldızlara karşı bomboş uykulardadır” (s. 89). Bu kadar güçlü bir şekilde ifade edilen gitme arzusunun önüne geçebilecek tek şey ise daha da güçlü bir arzu olan kadına duyulan aşktır: “Ne iş güç, ne çoluk çocuk / Eylese eylese beni kararımından -almaz ya- / Bir kadın eyliyebilir” (s. 89). Gitme arzusu karşısında “Bahar Başlangıcında Düşünceler” şiirinde görülen “erkek, mağdur” kimliğı ve erkekliğın getirdiğı tüm toplumsal cinsiyet rolleri şiir öznesinin artık umurunda değildir. Şiir öznesinin erkekliğı milliyetçi söylemin rollerini taşımıyor olsa da duyduğı güçlü gitme arzusunu engelleyebilecek tek şeyin “bir kadın” olması, onun hala erkek kimliğini sahiplendiğini gösterir. Üstelik bir erkeğın bir kadına duyabileceğı aşk bu defa vatan sevgisinden ayrıştırılarak kendi başına ifade edilir ki bu aşk şairin İkinci Yeni dönemi şiirlerinde çok daha fazla anlam yüklenen bir alan olacaktır.

2.2 Cinsellikten soyutlanan aşk

Şiir öznesi için artık tek başına var olabilen aşk, cinsellikten ne kadar ari olabilir? Bu bölümde incelediğim şiirlerde, bu sorunun cevabı Turgut Uyar'ın aşkı cinsellikten soyutlayarak ve yücelterek anlattığı şiirlerde aranacaktır. Aseksüel denilebilecek bu aşk temsillerinde Uyar, şiir öznesi için aşkın ve cinselliğin alanını net çizgilerle birbirinden ayırır. Aşk nesnesi olan kadını cinselliğinden soyutlayarak meleksileştirir. Bu şiirlerin bir ortak özelliği de şiir öznesinin içinde bulunduğu koşulların maddi gerçekliğine yapılan vurgudur. Fariz Yıldırım (2009), “Memur Karısı” şiiri üzerinden örneklediği bu durumu şairin o dönem yaşadıkları ve Garip şiirinin etkisi altında olmasıyla açıklar:

[K]adını / ailesini daha iyi şartlarda yaşatamamanın vicdani sorumluluğunu duyan koca imajı, bütün yaşamı boyunca ekonomik sıkıntılar yaşamasına rağmen daha sonraki şiirlerine yansımaz. İlk şiirlerindeki yakınma, 1948 yılında çalışma hayatına atılan şairin ilk defa bir ailenin geçim sorumluluğu altına giriyor olmasının şaşkınlık ve zorluğunun yanında, bu dönem şiirinde görülen Garip tarzı ve muhtevasına (küçük adam) da bağlamak mümkündür. (Yıldırım, 2009, s. 241)

Yıldırım'ın saptamaları yerinde olmakla birlikte, Uyar'ın ilk iki kitabındaki çok sayıda şiirde rastlanan yoksulluk ve ev geçindirme vurgusunu kadın ve erkeğe atfedilen toplumsal cinsiyet normlarını ve şiir öznesi üzerinden bu normlar bağlamında cinsellikle kurulan ilişkiyi göz önünde tutarak değerlendirmek daha kapsamlı bir bakış açısı sunacaktır. Söz konusu şiirlerde anlatıcı olarak konuşan erkek şiir öznesi evini geçindirmeye ve ailesine bakmaya çalışan bir koca olarak yer alırken kadın ise ancak aile içinde bir eş ve anne olarak var olabilir. Erkeğin dışarıda kadının ise içeride konumlandırıldığı bu ayrım, erkeklerin kamusal alanda kadınlarınsa özel alanda doğallaştırılan yerlerinin bir uzantısı olarak okunmalıdır. Nasıl “[g]eri kalmış, yoksul ülkesinin kalkınması için Anadolu yollarında mücadele eden, gerektiğinde savaştan Türk kadını[ndan] . . . kendi kişisel varlığını ve

sorunlarını unutacak kadar suskunluk ve cinsel açıdan da aseksüelliğe varan püritenlik” (Sancar, 2004, s. 207) bekleniyorsa Uyar da geçim sıkıntısıyla boğuşan evlerdeki kadınları çoğunlukla cinselliğinden soyutlanmış, sadece evde kocasını bekleyen bir eş ve çocuklarına bakan bir anne olarak çizmiştir. Kadın ve erkeğin bu şekilde konumlandırılması Walby’nin *Theorizing Patriarchy* (1990) kitabında kavramsallaştırdığı özel ataerkinin bir örneği olmasının yanı sıra “milliyetçi hareketlerde ve siyasetlerde tahakküme uğrayan ulusun anneleri” (Nagel, 2013, s. 84) sembolünün de mikro bir örneğini oluşturur. Milliyetçi anlatılarda ulusun anneleri yerine geçen ve tüm ulusun namusunu temsil eden kadın cinselliğinin “zapt edilmesi güç [olduğunda] ulusun itibarına yönelik bir tehdit” (Nagel, 2013, s. 87) oluşturması gibi bu şiirlerde ev içindeki kadının cinselliği çoğunlukla yok sayılır, kadın ve erkek arasında bir aşk olduğunda dahi aşkın ve cinselliğin sınırları net bir şekilde ayrılır ve cinsellikten soyutlanan aşk kutsanarak yüceltilir.

Anlatıcı sesin sahibinin genelde yoksul olduğu ve sevdiği kadına istediği hediyeleri dahi alamadığı şiirlerin bir örneği olarak “Bir Gün Sabah Sabah” şiiri, cinsellik gibi maddiyat içinde görülebilecek alanlardan ayrı, kutsal ve yüce bir aşk anlatısının yaratıldığı şiirlerden biridir:

Bir gün sabah vakti kapıyı çalsam,
Uykudan uyandırsam seni:
Ki, daha sisler kalkmamıştır Haliç’ten.
Vapur düdükleri ötmededir.
Etraf alacakaranlık,
Köprü açıktır henüz.
Bir gün sabah sabah kapıyı çalsam...

Yolculuğum uzun sürmüş oldukça
Gece demir köprülerden geçmiştir tren.
Dağ başında beş-on haneli köyler,
Telgraf direkleri yollar boyunca
Koşuşup durmuş bizle beraber.

Şarkılar söylemişim pencereden,
Uyanıp uyanıp yine dalmışım.

Biletim üçüncü mevki,
Fakirlik hali.
Lületaşından gerdanlığa gücüm yetmemiş,
Sana Sapanca'dan bir sepet elma almışım...
Ver elini Haydarpaşa demişiz,
Vapur rıhtımdadır pırıl pırıl,
Hava hafiften soğuk,
Deniz katran ve balık kokulu
Köprüden kayıkla geçmişim karşıya,
Bir nefeste çıkmışım bizim yokuşu...

Bir gün sabah sabah kapıyı vursam,
— Kim o? dersin uykulu sesinle içerden.
Saçların dağınıktır, mahmursundur.
Kimbilir ne güzel görünürsün sevgilim,
Bir sabah vakti kapıyı çalsam,
Uykudan uyandırırsam seni,
Ki, daha sisler kalkmamıştır Haliç'ten.
Fabrika düdükları ötmededir. (Uyar, 2013, s. 19-20)

Erkek şiir öznesinin kadına duyduğu arzusunun vatan sevgisinin içinde bir kategori gibi ele alındığı şiirlerde Anadolu'ya ait mekânlardan sıklıkla söz edilmesinin aksine “Bir Gün Sabah Sabah” şiiri İstanbul'a dair betimlemelerle başlar. Aşk anlatısının artık tek başına var olabilmesiyle birlikte şiir mekânı da Anadolu'dan İstanbul'a geçmiştir. Mekânın Anadolu olduğu şiirlerde marş havası hakimken, anlatı mekânı İstanbul'a döndüğünde ses de lirik bir tona döner. Hatta şiir öznesinin Sapanca'dan İstanbul'a yaptığı anlaşılan bir tren yolculuğuyla bu geçişin somutlaştırıldığı da görülür. Uzun süren yolculuğu boyunca “demir köprülerden” geçerek ve “dağ başında beş-on haneli köyler” görerek İstanbul'a varan şiir öznesinin “Şarkılar söylemişim pencereden, / Uyanıp uyanıp yine dalmışım” dizelerinden anlaşılacağı üzere sevdiği kadını görecektik için heyecanlı olduğu sezilir. Bu heyecanın yöneldiği nesne ilk bölümde bahsedilen şiirlerin aksine bu defa sadece kadına yöneliktir. Şiir sesinin heteronormatif arzusunu cinsellikten ayrı ifade ettiği bu şiirlerin ortak özelliklerinden birinin anlatıcının içinde olduğu fakirlik halinin vurgulanması bu şiirde de görülür. “Biletim üçüncü mevki, / Fakirlik hali. / Lületaşından gerdanlığa gücüm yetmemiş, /

Sana Sapanca'dan bir sepet elma almışım..." dizeleriyle öne çıkarılan yoksulluk vurgusu, şiir öznesinin sevgisinin kutsallaştırılması için başvurulacak yollardan biridir. Şiir öznesinin gerdanlık alacak parası bulunmasa da sevdiği kadına geldiği yerden bir sepet elma getirerek masum sevgisini ifade etmiştir. Şiir mekânı Anadolu'dan İstanbul'a taşınmıştır ancak elmaların Anadolu'ya ait bir yer olarak görülebilecek Sapanca'dan sevgilinin bulunduğu İstanbul'a getirilmesi Anadolu'ya ait masumluğun kaybedilmediğinin bir göstergesidir.

Şiirin son bölümüne kadar yapılan betimlemeler çoğunlukla mekânlara ait betimlemeler olarak karşımıza çıkar. Vapur düdükları, Haliç'in sisleri, katran ve balık kokulu deniz, pırıl pırıl Haydarpaşa gibi betimlemelerle anlatılan İstanbul'da asıl yüceltmek ve kutsallaştırılmak istenilen sevgi nesnesi ise şiirin son bölümünde anlatılır. Şiir öznesinin kapıyı çalarak uyandırdığı kadın; uykulu sesi, dağınık saçları, mahmur ve güzel görünüşüyle sevgilisini karşılar. Fabrika düdüklarinin öttüğü sabahın erken saatlerinde sevgilisinin kapıyı çalmasıyla uyanan kadının bir fabrikaya yetişmek zorunda olmaması şiir öznesinden üst bir sınıfa ait olabileceğini akla getirir. İlginç olan ise bu aşk betimlemesinde tarafların cinsel arzularına dair çok az ifade geçmesidir. Cinsellikle ilgili silik çağrışımlar ancak kadının dağınık saçları ve uykulu sesiyle kapıyı açması ve mahmurluğunda bulunabilir, ancak bunlar da kösnül olmaktan uzaktır. Bu şiirde yer alan kadın imgesinin özel alanda tutulan bir eş ve anne olarak kadın imgesinden de oldukça uzak olduğu söylenebilir ancak "Bir Gün Sabah Sabah" şiiri, şiir mekânının Anadolu'dan İstanbul'a taşınmasıyla eş zamanlı olarak kadına duyulan aşkın vatan sevgisinden bağımsız bir şekilde ifade edilmesinin başladığı şiir olması nedeniyle şiir öznesi ve cinsellik arasındaki ilişkinin temsillerinin önemli bir durağını oluşturur.

Özel alanda tutulan kadın imgesi yoluyla erkek şiir sesinin cinsellikle ilişkisinin nasıl dönüştüğünü gösteren şiirlere bir başka örnek de “Memur Karısı” şiiridir. *Arz-ı Hal*’de yer alan ve “Karım’a” ithafını taşıyan “Memur Karısı” şiirinde cinsellikten soyutlanmış ve kutsallaştırılmaya çalışılan bir aşk anlatısı vardır. Uyar’ın bir dönem memurluk yaptığı ve şiirin ithafı düşünüldüğünde şairin kimliğiyle şiir sesinin özdeşleşmiş olabileceği düşünülebilir. Fakat burada bahsedilen “memur karısı” Turgut Uyar’ın eşi olmaktan çok Garip şiirinin etkisini taşıy şekilde yoklukla boğuşan herhangi bir memurun karısıdır. “[O]nuncu derece” bir memurun eşi olarak anlatılan kadına dair öne çıkarılan nitelikler, şairin ilk dönem şiirlerindeki cinsellikten soyutlanmış aşk algısının temel özelliklerini ele verir. Vefakârlığıyla övülen bu kadın “ipeğin en kötüsü[nü]” (Uyar, 2013, s. 25) giyer, modadan çok anlamaz, tek bir rop çorapla bütün yılı idare eder, nikâhından beri manikür yaptırmamıştır ve elleri sodadan bozulmuştur. On beş yaşında “[y]a bir bakış, ya bir vaad peşinde” (Uyar, 2013, s. 25) giderek evlenen kadın, otuz yaşına varmadan “[b]eş çocuğun, sekiz on yaşlarında” (Uyar, 2013, s. 25) annesi olmuştur. Kadının anneliğinin vurgulanması ve fedakâr anne imajının öne çıkarılması Nagel’in (2013) kadınların milliyetçi hareketlerde ulusun anneleri olarak sembolik bir rol oynadığı tezini akla getirir. Anne olarak görülen kadından beklenen da namuslarına leke sürülmemesidir, bu nedenle milliyetçi söylemde kadınların cinselliğine özellikle önem verilir. Bu şiirde de kadının anne olmasının öne çıkarılması ve bu özelliğiyle yüceltilmesi şiirin bütününde Garip havası hâkim olmasına rağmen, şiir sesinin milliyetçi anlayış içinde sınıflandırılabilir yönünün izleri olarak görülebilir. “Öyle büyük büyük hayalleri” (Uyar, 2013, s. 25) olmayan memur karısının en büyük hayali ancak bir zam ya da bir ikramiye çıkmasıdır. En büyük eğlencesi ise “[y]ılda bir gazinoya, ya Adalara. / Bir kere de Florya’ya” (Uyar, 2013, s. 25) gitmektir.

Maddi yetersizlikler içinde fedakarlığıyla öne çıkarılan bu kadın için “Vefakâr çileli kadın kalbimin yarısı” (Uyar, 2013, s. 25) denilse ve “Senin için ne söylesem azdır” (Uyar, 2013, s. 25) sözleriyle ona duyulan sevgi ifade edilmeye çalışılsa da şiir boyunca kadın iyi bir eş, iyi bir anne oluşu dışında bir özelliğiyle anılmamıştır. Kadının sadece özel alana ait niteliklerle alınması Slyvia Walby’nin *Theorizing Patriarchy* (1990) kitabında kuramlaştırdığı ataerki biçimleriyle birlikte anlamlandırılabilir. Walby, ataerki ilişkilerde tek bir temel olduğu varsayımını sorgulayarak toplumsal cinsiyet ilişkilerinin ev içi üretim, istihdam, devlet, şiddet, cinsellik ve kültür olmak üzere birbirinden ayrı altı farklı yapıda kuramlaştırılması gerektiğini savunur. Bu yapının ataerkinin farklı biçimlerini oluşturduğunu söyleyen Walby, bu biçimleri kamusal ve özel olmak üzere iki temel gruba ayırır. Özel ataerki, ataerki ilişkilerin ev içindeki egemenliğini tanımlarken kamusal ataerkide istihdam ve devlet belirleyicidir. Walby, özel ataerkide kadının kocası ya da babası tarafından bireysel olarak sömürüldüğünü, kamusal ataerkide ise kolektif bir sömürünün söz konusu olduğunu söyler. Özel ataerkinin baskın strateji olarak kadını özel alanda kılmaya zorladığını belirten Walby’nin analizine paralel şekilde bu şiirde de “memur karısının” ev içindeki emeğinin yüceltilmesi yoluyla özel alanda kalması gerektiği onaylanmış olur. “Bir Gün Sabah Sabah...” şiirinde dağınık saçları, uykulu sesi ve mahmurluğuyla okurun zihninde güzel ve alımlı bir kadın imajı çizilirken burada anlatılan kadının güzelliğine dair herhangi bir övgü yoktur, hatta kadının ellerinin sodadan bozulmuş olduğu, modadan pek anlamadığı ve yıl boyunca aynı rop çorabı giydiği gibi özelliklerinin öne çıkarılması çekiciliğini kaybetmiş bir kadını akla getirir. Turgut Uyar’ın şiir öznesinin karısına sevgisini ifade ederken öne çıkardığı bu özelliklerde cinsel arzuya dair herhangi bir çağrışımın olmamasının yanında, kadın sadece anne ve eş oluşuyla var olabilmektedir. Sancar, “Otoriter Türk

Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi” (2004) başlıklı makalesinde ulusların modernleşme süreçlerinde “cinsiyet kimliklerinin, çocuk yetiştirme politikalarının, nihâyet cinselliği denetleme pratiklerinin kurucu öznesi olarak” (s. 201) ailenin önemli bir işlevinin olduğunu söyler. “Memur Karısı” şiirinin de yer aldığı *Arz-ı Hal*’in 1949 yılında yayımlandığı düşünüldüğünde hala modernleşmeye çalışan bir ulus-devletin var olduğu söylenebilir. Bu şiirdeki anlatıcının şairle paylaştığı ortak özellikler düşünüldüğünde, Turgut Uyar’ın 1958’e kadar personel subayı olarak rejimin en güçlü kurumlarından olan askeriye içinde bulunduğu da dikkate alınmalıdır. Diğer bir deyişle, modernleşmeye çalışan bir devlet içinde ve bu devletin resmî ideolojisinin en çok yer bulduğu bir kurumdan gelen bir şairin anlatıcısının gözünde, kadına tüm cinselliğinden sıyrılarak ancak aile içinde var olabilen bir kimlik atfedilmiştir.

Erkek şiir öznesinin kadını ancak aile içinde bir eş ya da anne olarak görmesi, *Türkiyem* kitabındaki “Vaiz Sokağı Numara 70”, “Söyle Küçük Saadetini” ve “Yalnız Dürdanecik” şiirlerinde de devam eder. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile Turgut Uyar’ın şiirlerinde tatminsizlik duygusunun öne çıkmasının aksine, “Vaiz Sokağı Numara 70” (s. 61) başlıklı şiirde yetinme ve tatmin olma halinin vurgulandığı ve övüldüğü görülür. “Memur Karısı” şiirinde fakirlik sadece kadına etkileri üzerinden anlatılır ve erkek şiir öznesi kendini fakirlik halinden soyutlamış gibi konuşurken, bu defa fakirlik kadın ve erkek arasında paylaşılan ve hoşlanılan bir şeydir: “Ben sana kürk alamam doğrusu / Güzel bileklerine bilezik alamam. / Bir kap yemek, bir elbise. / Öyle bir tad var ki fakirliğimizde / Başka hiçbir şeyde bulamam” (Uyar, 2013, s. 61). “Bir Gün Sabah Sabah” şiirinde olduğu gibi burada da erkek sevdiği kadına istediği hediyeleri alamaz, ancak ilk şiirde avantajı sağlayan Sapanca’dan getirilen bir sepet elmayken, bu defa gönüllü olarak kabul edilen

fakirlik çiftin zevk aldığı bir ortaklık haline gelmiştir. Ayrıca, şiir öznesi sevdiği kadını “Memur Karısı” şiirindeki tasvirin aksine yeniden “güzel bilekleri” gibi kadınlığına dair özellikleriyle övmeye başlamıştır. Şiir boyunca fakirlik hali hiç sorgulanmaz, daha fazlası istenildiğinde bile ya anlatıcı kendi kendine ya da taraflardan bir diğeri diğerine içinde oldukları durumun ve yetinmenin güzelliğini hatırlatır: “Sokağımız Arnavut kaldırımı, / Evimiz ahşap iki oda. / Daha iyisi de olabilirdi ya, / Şükür buna da” (Uyar, 2013, s. 61).

Şiirin ilk iki dördlüğünde erkek şiir öznesi anlatıcıdır, ancak diyalogların yer verilmeye başlandığı üçüncü bölümden sonra kimin konuştuğu belirsizleşerek dramatik bir diyalog kurulur:

— Ama Hamdi beylerin...
— Hamdi beylere bakma sen,
Tencere maltızda, fasulye tencerede
Çocuklar kapının önünde oynuyor mu?
Ona bak sen...
— Perdemiz kadife olmalıydı..
— Basma da güzel olur, sevince.
Biliyorsun ancak boğazımıza,
Olmuyor ha deyince. (Uyar, 2013, s. 61)

Basma perde yerine kadife perde isteyen ya da başkasında gördüğü bir şeye özenen tarafın kadın olabileceği akla gelse de son dördlüğe gelindiğinde ilk konuşma çizgisiyle sözleri aktarılanın erkek olduğu görülür, çünkü kadın ona “Adam sen de” diyerek cevap verir:

— Kimbilir bir gün belki..
— Adam sen de, aldırma,
Bunlar düşünmeye değmez
Hem hayat dediğin ne ki?.. (Uyar, 2013, s. 61)

Konuşanın kim olduğunun zaman zaman belirsizleşmesiyle erkek ve kadın şiir öznelerinin cinsiyetlerinden sıyrılarak fakirliği beraber paylaşmada buluştukları gözlenir. Kadın, şiirin başında güzel bilekleriyle övülse de övgü nesnesi giderek

fakirliğin kendisi haline gelir ve tarafların ortak övgü nesneleri karşısında cinsiyetlerinden soyutlanmaları da kadın ve erkek arasındaki arzuyu imkânsız hale getirir. “Söyle Küçük Saadetini” (s. 75) şiirindeyse fakirlik övgü nesnesi olmaktan çıkar ancak bu defa da emek söylemi üzerinden cinselliğin yok sayıldığı görülür. “Söyle saadetini, çekinme / Bir ekmek, bir kadın, birkaç çocuk / Tatlı gerinmelerin peşisıra sabahleyin / Evinle işin arasında bir tatlı yolculuk..” (Uyar, 2013, s. 75) ifadeleriyle erkek bir muhataba seslenen şiir sesinin gözünde kadın, erkeğin tamahkar hayallerinin bir parçasıdır. Şiirin başlığında dahi varlığını hissettiren Garip şiirinin de etkisiyle, “küçük insan”ın küçük saadetlerinin bir parçası olarak evinde kendisini bekleyen bir kadın imajı çizilir. Evinden işine gidip geldiği sade bir hayat düşleyen erkeğin gözünde kadın ancak evde var olabilmektedir: “Cigara içerekten alacakaranlıkta / Kapını çalmışsın. / Alinterin, göznurun, el emeğin, karın” (Uyar, 2013, s. 75). Evin geçiminin sadece erkeğe yüklenmesi ve kadının üretim ilişkilerine katılmadan evde erkeği bekleyen konumda çizilmesiyle toplumsal cinsiyet normlarının tekrarlanması yanında kadın, erkek şiir sesi için “alinteri, göznuru, el emeği” ifadeleriyle eşleştirilerek yeniden bir nesne konumuna indirgenmiştir. Bu defa da kadının övgü nesnesi haline gelmesi bir emek söylemi içinde mümkün olmuştur, kadın ve erkek arasındaki cinsel arzuların bahsedilen hayat içinde ne kadar yeri olduğuna dair bir ipucu verilmemiştir. Son dörtlükte “Alırsın kardeşim, almalısın / Dünyadan o kadar az ki, istediğimiz / Senin, benim, hepimizin, çocuklarımızın / İki olmamalı bir dediğimiz” (Uyar, 2013, s. 75) dizeleriyle kendisini de seslendiği erkek muhatabının yanında sayan anlatıcı, sınıfsal bir dayanışma söylemini tekrar ederek kadına karşı bakışının da ortak olduğunu onaylamış olur.

Bu bölümde ele alacağım son şiir olan “Yalnız Dürdanecik” şiiri, buraya kadar yer verilen şiirlerle karşılaştırıldığında cinsel arzuların ilk defa açıkça ifade

edildiği bir şiirdir, ancak bu sefer de anlatıcı üçüncü tekil şahısla gözlemci, hatta röntgenci bir konumdan konuşmaya başlayarak doğrudan cinsellik anlatısının içinde yer almamayı seçmiştir. Bu anlatıcı seçiminin, şairin *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile başlayan dönemindeki şiirlerde kullanılan kahraman anlatıcı seçiminden farklılığı önemlidir, çünkü kahraman anlatıcıyla konuşan erkek şiir öznesi cinselliği doğrudan talep eder ve kendi benliğini kurmada kullanırken, gözlemci bir konumdan konuşan anlatıcı şiir öznesi kendini cinsellikten soyutlar. Yine de konuşan sesin erkek olduğu “Dürdane” karakterine nasıl yaklaştığı göz önüne alındığında açıkça anlaşılır. Turgut Uyar’ın şiirlerindeki dönüşümün modernlikle karşılaşan özne söylemiyle açıklanmasının yetersiz olacağı ve erkek şiir öznesinin, modern olanla karşılaşmasının da etkisiyle, cinselliğe işlev yükleme yollarının da düşünülmesi gerektiği savı, bu şiir üzerinden açıkça görülür: “Yalnız Dürdanecik” şiirinde de *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirlerde de anlatıcı sesi hep maskulendir, ancak ilkinde erkek şiir öznesi kendini cinselliğin alanına doğrudan dahil etmezken daha sonraki şiirlerde cinselliği benliğini kurduğu alan olarak görür. “Yalnız Dürdanecik” şiirinde anlatıcının eril sesini daha iyi duymak için “Dürdane” karakterinden nasıl bahsettiğine bakmak faydalı olacaktır. Anlatıcı yalnız olarak nitelediği Dürdane’den şiir boyunca “-cık” küçültme ekini kullanarak bahseder. Getirildiği kelimeye küçüklük, azlık, sevgi, acıma gibi anlamlar katan bu ekle birlikte anılan Dürdane’nin yaşamı için de benzer duygular besliyor gibidir:

Geceleri kocası kahveye çıkardı
Yalnız bırakıp Dürdaneciği.
O hanım kadın o annesinin bir taneciği
Hoyrat ellerde körpe karanfil
Pencerelerde sardunyalar gibi yalnız
Kocası kahvede o evde
Alışmışlardı...

Sevişmek ne kelime birbirlerinden
Ayrı kadirden iki yıldız gibi uzaktılar.

Ben ağlasam siz ağlasanız onun boşluğu dolmaz
Hiçbir yağmur ıslatamaz toprağını.
Ne zaman canı çekerse erkeğinin
O zaman yatarlardı...

Besleyip bereketli ıslaklığında tohumları
Toprakların en cömerti Dürdanecik
Kendi doğurur kendi bakardı.
Ah acıdır amma gerçektir inanmazsınız
Öfkeli anlarında kocası
Dayak bile atardı... (Uyar, 2013, s. 90)

Dürdane'den geceleri kocasının yalnız bıraktığı bir kadın olarak bahseden anlatıcı, “annesinin bir taneciği”, “körpe karanfil”, “sardunyalara gibi yalnız” ifadeleriyle kadının masumluğunu ve talihsizliğini vurgulamak ister. Ancak kadınların masumluğuyla öne çıkarıldığı “Bir Gün Sabah Sabah” ya da “Memur Karısı” şiirlerinin aksine bu defa ilk olarak kadın ve erkek arasındaki cinsellikten ya da daha doğru bir deyişle cinselliğin olmayışından açıkça bahsedilmiştir. Dürdane ve kocasının “iki yıldız gibi” birbirlerinden uzak olmaları kadının talihsizliğini artıran bir öge olarak sunulmuştur ki cinselliğin yokluğu “[b]en ağlasam siz ağlasanız” bile dolmayacaktır. Anlatıcının sesindeki erillik “Hiçbir yağmur ıslatamaz toprağını” dizesiyle daha net duyulur, çünkü kadın ve erkek arasındaki cinsellik iki tarafın eşit olduğu bir eylemden çok kadının toprak erkeğin ise yağmurla eşleştirilmesi yoluyla kadının pasif konumda kaldığı bir eyleme dönüştürülür. Nira Yuval-Davis, “Cinsiyet ve Millet” (2016) kitabında kadınların uğradığı baskının çoğunlukla erkeklerden farklı bir toplumsal alana yerleştirilmeleriyle ilgili olduğunu söyler ve doğa/uygarlık diktomisini buna örnek olarak gösterir. Davis’e göre kadınların doğa ile özdeşleştirilmesinin nedeni tüm kültürlerde kadınlara daha az değer verilmesiyle ilgilidir. Erkek şiir öznesinin, Dürdane’nin cinselliğini düşünürken hep doğaya ait metaforlar kullanması da bu yerleştirmenin bir örneği olarak görülebilir. Üstelik şiire söz konusu olan Dürdane’nin kocasıyla ilişkisi ancak kocası istediğinde seviştikleri

ve zaman zaman şiddet gördüğü bir ilişki şeklinde yaşandığından kadın ve erkeğe atfedilen pasiflik ve aktiflik rolleri pekişir.

Dürdane'nin “vaktini paylaşan dostları” da olduğunu ve bu nedenle zavallı denilip geçilemeyeceğini söyleyen anlatıcı, şiirin son bölümüne geldiğinde ise şimdiye kadar benzetmeler yoluyla dolaylı olarak belli ettiği görüşünü açıkça söyler: “Ah ben kadınları çok severim / Karanlık ve tükenmez bahtlarında. / Yalnız gecelerinde Dürdaneciği / Kardeş gibi sevmek okşamak isterim. / Üzülme Dürdanecik söğüt yaprağı / Hoyrat ellerde körpe karanfil / Benim de uzaktan yakından tanıdığım / Kaderinde bunalmış kadınlar vardı...” (Uyar, 2013, s. 91). Bu dizelerden anlatıcının Dürdane gibi yalnız kadınların kadın-erkek ilişkilerindeki pasif ve kırılgan konumlarını normalleştirdiği ve bunu kadın ve erkeğe atfedilen toplumsal cinsiyet rollerinden çok kaderin bir sonucu gibi gördüğü anlaşılır. Erkek anlatıcı her ne kadar Dürdane'yi “kardeşçe” sevip okşamak istediğini söylese de kendisini Dürdane'ye kocasından bile daha yakın olarak kurması ve onun “bereketli ıslaklığından” dahi haberdar olması, kadına yönelen hınzır bir cinselliğin da var olduğunu gösterir. Dürdane, erkek şiir sesinin kendisine ayırmak istediği bir kadın konumundadır, çünkü kocası için en fazla “Dürdane” olabilen kadın anlatıcı için hep “Dürdanecik”tir. Cinsel arzuları tatmin edilmemiş tüm kadınların bir temsili gibi görülebilecek Dürdane'ye karşı şefkat ve arzusunun birleşimi duygular besleyen erkek şiir sesinin, Dürdane ile kocasının bile kuramadığı bir yakınlığı kurmaya çalıştığı görülür. Ayrıca erkek şiir sesinin Dürdane'nin arzularını ve ihtiyaçlarını kocasından ve Dürdane'nin kendisinden bile daha iyi bildiğini varsayarak konuşması, Dürdane'nin sadece kocasının kontrolünde olan cinselliğini açığa çıkarma arzusundan hareketle “bereketli ıslaklık” betimlemesiyle doğrudan kadın rahmine gönderme yapması ve Dürdane ile mahrem bir alan üzerinden bir yakınlık kurmaya

alışması da şiir öznesinin eril sesinin bir göstergesi olarak okunabilir. Anlatıcı kendisinde Dürdane’nin hem sevelememesinden hem de sevişememesinden bahsetme hakkını görür ki bu başı başına erkek sesin farkında olmadan da olsa kurduğu cinsel iktidarın göstergesidir.

“Yalnız Dürdanecik” şiiri, şimdiye kadar ele alınan ve cinselliğin adının bile geçmediği şiirlerden ayrı bir yerde değerlendirilerek Turgut Uyar’ın şiir sesini bir özne olarak cinselliğe dahil ettiği şiirlere geište bir köprü gibi grlebilir. Cinselliėin fakirlik övgüsü, emek söylemi içinde kadının fedakarlığının övülmesi yoluyla nesneleştirilmesi, anlatıcının gözlemci bir noktada konumlandırılarak anlatıdan soyutlanması gibi yollarla aşk anlatılarından soyutlandığı şiirler, Uyar’ın cinselliği bir ifade alanı olarak gören şiir öznesini hangi basamaklardan geçerek oluşturduğunu görmek için önemlidir, bir sonraki bölümde ise nihayet cinselliğe taraf olan şiir öznesinin konuşturulduğu şiirler incelenecektir.

2.3 Cinsellikte tatmin bulan zne

Bu bölümde cinsellik anlatısının açıkça yer aldığı ve Turgut Uyar’ın şiirindeki içerik ve öz dönüşümünün ürünü olan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirlerin aksine, şiir öznesinin cinsellikten tatmin olduğu şiirler ele alınacaktır. Cinselliğin, Turgut Uyar’ın şiirine *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabıyla birlikte yoğun bir şekilde girdiği kabul edilse de ilk kitapları okunduğunda en başından beri üzerinde durulan bir konu olduğu görülecektir. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile ise Turgut Uyar cinselliğe bir işlev kazandırmış ve cinselliği şiir öznesi üzerinden ilk iki kitabında izlerinin görülebileceği çeşitli meseleleri yansıttığı ve şiir öznesinin bu meseleleri tartışıp kendini ifade edebildiği bir alan haline getirmiştir. Bu tezde şimdiye kadar ele alınan şiirlerde, cinsellik anlatısına çoğunlukla yer verilmediği ya

da şiir sesinin kendisini soyutladığı bir cinsellik anlatısı kurduğu görüldü. Bu noktada “şimdiye kadar” diyerek daha önce de belirttiğim gibi tarihsel anlamda bir kronoloji takip etmediğimi, farklı zamanlarda yayımlanan ancak iç içe geçen kimi özelliklere sahip şiirlerin bir devamlılık oluşturduğunu ve Uyar’ın şiir külliyatının bütününe bakıldığında bir dönüşüm görüldüğünü hatırlatmak isterim. Bu bölümde incelenecek şiirlerde de Uyar’ın şiir sesini bir taraf olarak cinsellik içinde konumlandığı ve şiir öznesi tarafından açıkça dile getirilen cinsel arzunun tatmine ulaştığı görülecektir.

Aşk anlatılarının vatan sevgisi anlatısı içinde bir kategoriymiş gibi ele alındığı şiirlere yer verdiğim ilk bölümde incelediğim “Bahar Hastalığı” şiirine bu noktada yeniden değinmek istiyorum, çünkü şiirde vatanseverlik duygusu öne çıksa da “Bahar Hastalığı” şiiri adeta sürpriz biten sonuyla aynı bölümde yer aldığı şiirlerden farklı bir noktada değerlendirilmeyi gerektirir. Şiir boyunca pastoral güzellikleriyle anlatılan vatana bahar gelmesinin ardından mecazi bir hastalığa tutularak yoğun bir gitme isteğine tutulan şiir öznesi, şiirin sonuna geldiğinde kendisini bu istekten alıkoyacak tek bir şey olabileceğini itiraf eder: “Ne iş ne güç, ne çoluk çocuk / Eylese eylese beni kararımdan -olmaz ya- / Bir kadın eyleyebilir” (Uyar, 2013, s. 89). Şiir öznesi “olmaz ya” diyerek bir kadının kendisini gitmekten vazgeçirme ihtimalinin düşük olduğunu söylese de içten içe bir kadının bunu yapmasını ister. Bu haliyle “Bahar Hastalığı” şiiri aşk anlatısının kendi başına var olabildiği, kadına bakışın aile içine hapsedilmiş bir eş ya da annenin ötesine geçebildiği şiirlere bir geçiş şiiri olarak düşünülebilir.

Arz-ı Hal içinde yer alan “Ölüme Dair Konuşmalar” başlıklı iki şiir, anlatıcının bir taraf olarak cinsellik içinde yer almasıyla bu bölümde tartışılması gereken şiirlerdendir. Bu şiirlerde erkek şiir öznesinin muhatabı aynı zamanda

sevdiği kadın olarak sunulmuştur: “... İşte günlerden bir gün Elâgözlüm, / Yeni bir başlangıçla bitecek ömrümüz. / Amenna ve Saddakna, / Bari hoşça geçse günümüz...” (Uyar, 2013, s. 27). Anlatıcı, “Elâgözlüm” diye seslendiği sevgilisiyle dertleşir gibidir, onu dertlendiren ise ölümün varlığıdır. Şairin İkinci Yeni dönemi içinde sayılabilecek şiirlerinde de çokça yer bulan ölüm teması, burada henüz şiir öznesinin dış dünyayla ilişkisini şekillendiren bir etkide değildir. Şiir öznesi ölüm karşısında her insanda görülebilecek doğal bir tavır takınarak onun varlığını kabul eder, bir yandan da öleceğini bildiği için yaşamını hoşça geçirmek ister. Ölüm, şiir boyunca anlatıcıya kendisini zaman zaman hatırlatan bir şey gibi sunulur ve anlatıcı da ölümün varlığını kabullenmiş gibi görünse de “İçim içimi yiyor...” (Uyar, 2013, s. 27) dizesiyle anlaşılacağı üzere ölüm kaynaklı bir kaygıya da sahiptir. Şiir öznesinin bu kaygı ve kaçınılmaz gerçeklik karşısında avuntuyu nasıl bulduğu ise aynı başlıklı ikinci şiirde daha net anlaşılır. Bu şiirde belirtildiği üzere şiir öznesi ölümün geleceğini bildiği bir hayat içinde “garip mahzun [ve] [b]ir şey beklermişcesine” (Uyar, 2013, s. 28) yaşamını sürdürmektedir. Bu yaşama hakim olan duygu ise bıkkınlıktır: “Bazan öyle günlerim oluyor ki, Elâgözlüm, / Ne oldu, nasıl bitti şaşıyorum.. / Bazı bilmem, gün nasıl başladığında, / Kayıp kayıp gidiyor dünya bıkkın bakışlarımdan. / Yaşıyorum, yaşıyorum da bitmiyor, / Bir tutam sakız oluyor ağzımda zaman..” (Uyar, 2013, s. 28). Şiir öznesinin bıkkınlığı onu hayata yabancılaştıran, adeta hayatı uzaktan izlemesine neden olan bir etkiye sahiptir. Ancak, bu geçmek bilmeyen ve “yaşanmayan” yaşam içinde onu avutan bir şey vardır: “Yaşamak ne kadar çekilmez gelse de arasına, / Bu görmek, bu sevmek, bu aziz sıcaklık tende. / Bu bir nimet, bu bir nimet, bu Elâgözlüm, / Bu yaşamak bir şiir; harikulâde” (Uyar, 2013, s. 28). Aşkın ve teninde aziz sıcaklığını hissettiği cinselliğin varlığını hatırlayan şiir öznesinin birden coşkulu bir sesle konuşmaya ve

şimdiye kadar bir sıkıntıdan ibaret gördüğü yaşama bir nimet gibi bakmaya başladığı görülür. Aşk ve cinsellik, şiir öznesi için yaşamla ilişkisini olumlu bir yönde değiştirecek kadar güçlüdür. Bu gücün kaynağı da başından beri “Elâgözlüm” diye hitap ederek dertleştiği kadından gelmektedir: “Sen ki, saçından tırnağına kadar / Bir hürriyete bedelsin, / Bu ılık saçlar, bu gözler; fakat her şeyden önce / Yaşadığın için güzelsin..” (Uyar, 2013, s. 28). Bu dizelerde kadın hem tüm somutluğuyla erkek öznenin gözünde var olur hem de sadece varlığı sayesinde güzellik uyandırır. Şiirin sonunda ise sevdiği kadına duyduğu aşkın şiir öznesinin ölüm kaygısını bile yatıştırdığı söylenir: “Gerçi şimdi çağımız değilse de Elâgözlüm, / Bu bir kötü tecelli ki, nasıl diyeyim. / Bir gün bir kara gölge görürsen gözlerimde / Akşamsa beni uyut.. / / Bir nefis sabahsa eğer, ölümü / Ellerin ellerimde bekliyorum” (Uyar, 2013, s. 28). *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirlerde de görülebileceği gibi bir sıkıntı kaynağı olan ölüm karşısında şiir öznesi aşka sığınmaktadır. Ancak, aşkın varlığı burada hala ölümü bile kabullenmesine yetecek kadar güçlüdür, daha fazlası talep edilmez. Ayrıca cinsellik bu şiirde çok öne çıkmıyor olsa da sevilen kadının cinsel arzularından soyutlanarak masumlaştırılması ya da erkek şiir öznesi gözünde sadece anne ya da eş olarak görülmesi de söz konusu değildir, bu haliyle bu şiirler önceki bölümlerde yer verilen şiirlerden ayrılır. “Elâgözlüm” diye seslenilen kadın saçları, gözleri, sıcaklığıyla şiir öznesi için kurtarıcıdır. Yine de *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirlerde yer alan kadın karakterler gibi kadının kendi cinsel arzularını dile getirdiği söylenemez. Turgut Uyar, erkek şiir öznesinin gözünde kadını vatan sevgisi kategorisi altında ya da anne/eş sıfatlarından ötede konumlandırmaya başlamıştır ama kadın hala bedeni üzerinden değerlendirilmektedir ki bu bakış şairin hem ilk dönem hem de İkinci Yeni dönemi şiirlerinin çoğunda devam edecek ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile kadının ve cinselliğin temsilinde

bir dönüşüm gerçekleşmiş olsa bile şiirdeki eril sesin büyük oranda korunduğu görülecektir.

“Elâgözlüm” hitabına “Bitmemiş Şiirler” başlıklı şiirlerde de rastlanır. Sekiz seriden oluşan bu şiirler *Türkiyem*’de yer alsa da sonuncusu hariç hiçbir şairin yaşamında yayımlanan *Büyük Saat*’e alınmamıştır. Bu şiirlerin ilki “(Ne de olsa sevda başka şeydir.) / Olgun yaz başağı, güz ayvası... / Bir ölümsüz lezzet her ısırışta / Ömrün en güzel meyvası..” (Uyar, 2013, s. 93) dizeleriyle aşkı öncelikli bir yere koyarak başlar. Şiir öznesinin aşk nesnesinin kim olduğu ise ikinci şiirde anlaşılır: “İşte Elâgözlüm, sırlısklam / Boğazıma kadar aşka batmışım. / Ne kadar şarkı dinlemişsem ömrümce, / Hep senin niyetine tutmuşum” (Uyar, 2013, s. 94). Erkek anlatıcının aşk nesnesi, “Ölüme Dair Konuşmalar” şiirinde de geçen “Elâgözlüm” diye seslendiği kadındır. Şiir boyunca sadece aşk konu edilir, önceki bölümlerde olduğu gibi aşk anlatısına başka bir amaç uğruna işlevler yüklenmesi söz konusu değildir. Şiir öznesi tepeden tırnağa âşıktır ve sadece aşkıyla meşguldür: “İşte Elâgözlüm sırlısklam, / Tepeden tırnağa sevdalıyım. / Başiboş aşka bırakmışım kendimi, / Neyleyim” (Uyar, 2013, s. 94). Bu aşka cinselliğin dahil olmasıysa dördüncü şiirle birlikte gerçekleşir:

Şöyle bir içten öpmeni senin,
Bin tane cennete değişmem..

Varsın yatağımız ipek olmasın,
Güzel vücudun danteller içinde değilmiş,
Ne çıkar..
O bütün tatlı saatlerinde gecenin
Güneş perdelere gelene kadar,
Kollarında bulutlarda gibiyim...

Mehtap, saçığımızdaki buzlarda
Odamıza bir soğuk aydınlık dolmuş.
Gözlerin gözlerimde,
Boynumda sımsıcak kolların,
Gündüzki yorgunluğum kaybolmuş.
Seni her an minnetle yâd ederim.

Sen şimdi şarkılarla evimdesin,
Sahibem, Efendim, Elâgözlüm
Gözlerinden öperim...

Boydan boyda bekçi düdükleri sokaklarda
Gecemiz huzur içinde Elâgözlüm.
Öpüşlerin öpüşlerin ardarda..
Hem sevgi, hem şefkat dolu ellerin
Ne olur yine böyle yarın da
Binlerce şükrediyorum hayata geldiğime
Kollarında...

Bir başka lezzet var hayatta Elâgözlüm,
Öteki âlemleri bilmek istemem.
Şöyle bir içten öpmeni senin,
Binlerle cennete değişmem... (Uyar, 2013, s. 97).

“Vaiz Sokağı Numara 70” ve “Söyle Küçük Saadetini” şiirlerinde olduğu gibi bu şiirde de yetinme halinin vurgulandığı görülür ancak bu defa Turgut Uyar şiir öznesinin âşık olduğu kadını tüm cinselliğiyle var etmiş ve “anne, eş” gibi toplumsal cinsiyet normlarından ayırmıştır. Şiir öznesi için sevdiği kadının kollarında olmak tüm yoklukları telafi eden ve üstüne geçen bir tatmin sağlar. Hatta sevdiği kadını “Sahibem, Efendim” sözleriyle olabildiğince yücelterek tüm varlığını onun varlığına bağlayan bir tutum takınır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* şiirlerindeki tatminsizliğin aksine sevdiği kadının bir defa içten öpmesi bile şiir öznesi için hayatı tüm cennetlerden daha güzel hale getirir. Bu haliyle bu şiir şimdiye kadar ele alınan şiirler içinde hem aşkın herhangi bir üst anlatının işlevi olmaksızın var olabildiği hem de sevilen kadına kölelik derecesinde bir bağlılık duyulduğu bir şiir olarak öne çıkar. Şiirdeki tüm vurgu heteronormatif aşktadır ve bu aşk şiir öznesini her açıdan tatmin eder. Bu tatminin ulaştığı dereceyi beşinci şiirde geçen şu dizeler daha iyi anlatır: “Bileklerinden, terli avuçlarından, / Doya doya / Öpmüşüm, / Ağlamışım...” (Uyar, 2013, s. 99). Şiir öznesi için sevdiği kadınla yaşadığı cinsellik onu ağlatacak kadar duygu yüklü olarak anlatılmıştır. Cinselliğe yüklenen bu duygusallık şairin İkinci Yeni şiirleri içinde sayılan şiirlerindeki tensel cinselliğin tam tersi olması

nedeniyle önemlidir. Erkek için cinsellik bu noktada hem hala tatmin edici hem de duygu yoğunluğu taşıyan bir şekilde var olur. Bu duygusallığı sağlayan şeylerden biri de kadın-erkek arasındaki cinselliğin normlara uygun olduğunun vurgulanmasıdır. Altıncı şiirde geçen şu dizelerin, şiir öznesi ve sevgilisi arasındaki aşkın doğallığını yansıttığı söylenebilir: “Sen kadınsın, en tatlı çağında, / Ben en sevdalı yaşında erkek. / Bırak bir kedi gibi yatayım kucağında / Dizlerini, göğüslerini seyreterek...” (Uyar, 2013, s. 101). Kadının en tatlı, erkeğin de en sevdalı yaşında olduğunun söylenmesi, bu dönemlerinde karşılaşan bir kadın ve erkek arasında yaşanan cinselliğin de başka türlü mümkün değilmiş gibi anlaşılmasına neden olur. Bu yolla oluşturulan normatif bir cinsellik anlatısından sonra, erkeğin kadının dizlerini ve göğüslerini seyrettiğinin söylenmesi de cinselliğin ayrıca duygu yüklü olduğunu hatırlatmak içindir. Uyar’ın dönüşüm sonrası şiirlerinde olduğu gibi tensel bir cinselliğin yerine duyguların hakim olduğu bir cinsellik yaşanır. Sekizinci şiirde ise iki tarafın yaşlarından kaynaklıymış gibi gösterilen aşkın bir süre sonra bittiği söylenir: “Ömrümüz böyle olmamalıydı / Hep aşkta durmalıydı çağımız” (Uyar, 2013, 108). Ayrılığın anlatıldığı bu şiirde ayrılığın neden gerçekleştiği söylenmese de kadın ve erkeğin aşk çağlarının geçmesi ayrılığın sebebiymiş gibi anlaşılır.

Cinselliğin duygu yüküyle anlatılması “Şimdi Gelsem Ki” şiirinde de görülür. “Bitmemiş Şiirler”de olduğu gibi, bu şiirde de açık bir aşk ve cinsellik anlatısı vardır, ancak cinsellik aşkın doğal bir sonucuymuş gibi ele alınır. Örneğin, anlatıcı sevdiği kadını önce şu dizelerle över: “... Şimdi gelsem ki sen, yıkanmışsın / Saçlarını taramışsın. / Alnında mini mini damlalar, / Bir hafiflik, bir incelik yüzünde. / Buğu ardından yıldızlar gibi / Parmak uçların pembeleşmiş, / Sere serpe yatağa uzanmışsın...” (Uyar, 2013, s. 102). Alnından damlalar süzülen, parmak uçları pembeleşmiş bir kadın imgesi üzerinden cinsel çağrışımların yaratıldığı bu bölümün

ardından ise anlatıcı hemen ekler: “Bunu sevda türküsü olsun diye yazdım, gelinim” (Uyar, 2013, s. 102). Sanki oluşturduğu cinsellik anlatısının duygulardan yoksun anlaşılmasından endişelenir ve betimlediği kadına dair söylediklerinin “bir sevda türküsü” olarak anlaşılmasını talep eder. Bu noktada kadına “gelinim” diye seslenmesi de sevgisinin ve cinsel arzularının toplumun ahlaki normlarının içinde olduğunu belirtmek istemesi yüzündendir. Bu bölümdeki şiirlerde yer alan cinsellik anlatılarında öne çıkan cinsel arzuların toplumsal ve ahlaki normlar içinde anlaşılması kaygısı, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirleri şekillendiren cinsel arzular yoluyla ahlaki normları kırma talebiyle karşılaştırıldığında şiir öznesinin cinsellik algısının nasıl dönüştüğünü çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Şiir öznesi bir taraf olarak her iki durumda da cinselliğin içinde yer alır, ancak cinselliğe hem kendisini ifade etme hem de toplumsal normların dışına çıkma gibi işlevler yüklediği zaman tatminsizliği de başlar. Cinselliğe yüklenen işlevlerin ve sonrasında elde edilen hayal kırıklarının kaynağını aramak için *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’ndan öncesine, *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*’deki kimi şiirlere farklı bir gözle bakmak faydalı olacaktır. Bu nedenle bir sonraki bölümde Uyar’ın henüz ilk iki kitabında üçüncüsünün izlerini taşıyan ve kaynağını oluşturan şiirleri ele alınacaktır.

2.4 İkinci Yeni’nin tohumları

Bu bölümde Turgut Uyar’ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabı yayımlanmadan önce bile İkinci Yeni içinde değerlendirilmesinin mümkün olduğunu düşündüğüm şiirlerini ele alacağım. Çoğu eleştirmen ve edebiyat araştırmacısı, şairin külliyyatında *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabını bir dönüm noktası olarak görse ve *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* kitaplarındaki şiirlerin çoğunlukla incelenmeye dahi değmeyecek şiirler olduğunu ileri sürse de bu bölümde yer verilecek şiirler, söz konusu değişimin aniden

gerçekleşmediğini ve şairin ilk iki kitabında da devamında görülecek şiir dilinin ve biçiminin izleri olduğunu gösterecektir.

Arz-ı Hal ve Türkiyem’de İkinci Yeni’nin izleri bazı şiirlerde şiirin bütününe sinmiş olarak kendini gösterirken bazı şiirlerdeyse şiirde yer alan bir dize ya da birkaç kelime dahi *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile gelecek dönüşüme işaret eder. Bu dönüşümün izlerini bu kitaplarda ilk olarak bir tema değişimi şeklinde görmek mümkündür. Önceki bölümlerde yer verildiği üzere Uyar’ın ilk dönem şiirlerinde vatan sevgisini işleyen şiirlerin ağırlıkta olduğu görülse de aşkın cinsellikten soyutlanarak veya normlara uygun bir cinsellikle birlikte ele alındığı şiirler de çoktur. Bu şiirlerde nadir de olsa şiir öznesinin yalnızlığının, bulunduğu yerden kaçma isteğinin ya da ölümün getirdiği iç sıkıntısının anlatıldığı da görülür. Bu bölümde ele alınacak şiirlerdeyse bu temalar şiirin bütününe şekillendirmekle kalmaz, şairi şiir öznesi üzerinden sorunsallaştırdığı bu meseleleri aktarabilmek için yeni ifade yolları aramaya da götürür. Bu arayışın şiir öznesinin cinsellikle ilişkilenebildiği en önemli yansıması ise tatminsiz bir sesin yükselmesidir. Bu tezin izlediği şiir sesi ve cinsellik arasındaki ilişkinin dönüşümünü takip etmek üzerine şekillendiğinden bu bölümde de benzer bir tematik izleğin durakları aranmaya çalışılacaktır. Ancak Turgut Uyar’ın “İkinci Yeni” içinde değerlendirilebilecek şiirlerinin tohumlarının daha önceki şiirlerde görüldüğü savı söz konusu olduğunda, dilin hakikati temsil etme işlevinin de benzer tohumları içerdiğini söylemek gerekir. Kadın ve cinsellik temsilleri söz konusu olduğunda ise tezin bu bölümündeki şiirlere kadar kadına dair arzuların vatan güzellemesi içinde bir araç olarak kullanıldığı, cinselliğinden soyutlanan kadının aile ve ev içine hapsedildiği ya da cinsellik alanı içindeki arzuların hiçbir hayal kırıklığı ya da soru işareti barındırmayacak şekilde tatmin edildiği eril şiir sesi, bu şiirlerle birlikte kırılmaya başlar. Erkek özne artık

aşktan ve cinsellikten umduğunu tam olarak bulamamaya başlamış ve yalnızlık, kaçma isteği gibi duygularından bütünüyle sıyrılamayan bir hale gelmiştir. Tam bu noktada şiir sesinin değiştiği, bu değişimin her zaman belirgin olmasa bile şiir biçimini de şekillendirdiği ve diğer bir ifadeyle Uyar'ın şiirlerinin “İkinci Yenileşme”ye başladığı görülür. Bu değişimlerin nasıl paralel yaşandığını görmek için söz konusu şiirlere yakından bakmak faydalı olacaktır.

İkinci Yeni şiirine dair sayılabilecek işaretlerin görülmesiyle beraber henüz Garip şiirinin ve geleneksel söyleyiş biçimlerinin hakimiyetini koruduğu şiirlere örnek olarak “Kantar Köprü”nün konu edildiği şiirler gösterilebilir. *Türkiyem* kitabında yer alan “Kantar Köprü Destanı’ndan”, “Kantar Köprü Destanı”, “Kantar Köprü’nün Gecesi” ve daha sonra *Büyük Saat*’e alınmayan “Kantar Köprü’nün Yalnızlığı” başlıklı şiirler, mekân olarak Anadolu’nun seçildiği ve halk şiirinde görülen çeşitli ifadelerin kullanıldığı şiirler olmasının yanı sıra anlatıcının giderek bireyleşen sesinin yükselmeye başladığı ve Kantar Köprü’nün kişileştirilmesi yoluyla oluşturulan yeni ifade biçimleriyle şiir öznesinin dış dünyayla ilişkisini yeniden şekillendirmeye başladığının görüldüğü şiirlerdir. Örneğin, “Kantar Köprü’nün başında / Oh dedim durdum. / Bu en güzel düşümdür benim, / Kış olsun, bahar olsun, yaz olsun / Melil mahzun çingiraklarıyla keçiler / Su içmeye gelecekler, biliyordum...” (Uyar, 2013, s. 53) dizeleriyle açılan “Kantar Köprü Destanı’ndan” şiirinde mekân hala Anadolu’dur ve Anadolu’ya dair pastoral öğeler hala ön plandadır. Ancak, bir köprü başında durduğunda en güzel düşünüyü yaşadığını ve keçilerin su içmeye geleceklerini bildiğini söyleyen anlatıcının sesinde kendinden çok daha emin bireysel bir ton vardır. Şiir öznesi doğayla ilişkisini mekânın Anadolu olarak alındığı diğer şiirlerden farklı olarak cemaat ruhundan uzaklaşmış, bireysel bir yerden kurmak ister. Yine de şiirin devamında bu çabanın söndüğü ve şiir öznesinin

hem “Bir ben; bir Haşim ağa, iki yaya” (Uyar, 2013, s. 53) dizesinden anlaşılacağı üzere yeniden kendini bir grup içine yerleştirdiği hem de “Kekliğim aman” ve “Kantar Köprü anam aman” gibi nidaların kullanılmasıyla geleneksel söyleyişe döndüğü görülür. “Kantar Köprü Destanı” şiirinde ise kendini bireyleştirememiş anlatıcının köprüyü kişileştirerek yeniden modern bir ifade biçimi yakalaması söz konusudur. Bu defa köprünün kendisine “savruk ama gerçek” bir destan atfedilir, bu destanın Uyar’ın sonraki dönem şiirlerinde çokça örneği olan sıradan olanın destanlaşmasının bir parçası olduğu düşünülebilir. Kantar Köprü’nün yanındaki “[p]armak gibi bir dere üstünde” yer alan “üç değirmen”, “[s]eksen pare köye vakt için / [a]rpa öğüte[rek]” kapasitelerinin çok üzerinde olanı başarırlar. Özellikle de şiirin, küçük ve sıradan olanla büyük ve yüce olanın karşılaştığı ikinci bölümü *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nda yer alan şiirlerdeki dizelerden çok da farklı değildir: “Kantar Köprü’nün yanında, / Üç küçük değirmen. / Dağlar uludur, Tanrı uludur / Vakit yeşildir, sabaha karşı / Sırtlarında tatlı düşlere benzer yüklerle köylüler / Ya gelmiş, ya gelecektir...” (Uyar, 2013, s. 55). Yüce dağlar ve Tanrı’nın yanında büyük işler başaran üç küçük değirmenin ve köylülerin hikâyesinin anlatılması, şiir öznesinin dış dünyaya bakışının nasıl değiştiğinin bir örneğidir. Yine de bu şiir de dönüşümün bütünüyle gerçekleştiği bir şiir sayılamaz. Kantar Köprü kişileştirilse de “derdine, / [d]ağların dayanmadığı”, “[a]sırlık yorgunluğ[a]” sahip bir kişi olabilmiştir ancak. Kantar Köprü’nün önce bir kadına ait özellikler atfedilerek kişileştirilmesi ve cinsiyet kazandırılması, ardından modern bireyin yaşadığı sıkıntılara sahipmiş gibi gösterilerek bireyselleştirilmesi ise diğer iki şiirde olur. “Kantar Köprü’nün Gecesi” şiirinde “[a]h eder[ek], güzelleş[en]” Kantar Köprü’ye “vefakâr ve çileli” gibi dişil olduğu varsayılan özelliklerin atfedilmesi cinsiyet kazandırıldığını gösterir. Şiirin devamında ise sadece Kantar Köprü’ye ait

özelliklerin öne çıkarılarak cansız bir nesnenin kişiselleştirilmesinden öte bireyleştirilmesi görülür: “Kantar Köprü”nün gecesi / Başka gecelere benzemez” (Uyar, 2013, s. 57). Bahsedilen gece bir “Geyikli Gece” kadar özel olmasa da herhangi bir gece de değildir. “Kurak masallar başlar huzursuz yataklardan” (Uyar, 2013, s. 57) ve “Karanlıklarda ellerimiz birleşir” (Uyar, 2013, s. 57) dizeleriyle geceyle birlikte cinselliğin dünyasının başladığı ifade edilir. “Kantar Köprü”nün Yalnızlığı” şiiri ise kantar köprünün modern bir bireymiş gibi anlatıldığı bir şiir olmasıyla şairin sonraki dönem şiirlerinden biri gibi görünür. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabıyla birlikte belirginleşen şiir öznesinin zaman ve mekân talebinin ilk örneklerinden biri bu şiirde vardır: “Kantar köprü zamanıdır / Artık içini dökmelisin. / Dört köşe, yuvarlak ve uzun / Bir mum ışığında, bereketsiz gecemize / Işıl ışıl tohumlarını ekmelisin...” (Uyar, 2013, s. 58). Şiirin sonunda anlatıcının seslendiği kişinin kantar köprünün kendisi olduğu anlaşılır: “Kantar köprü, leylim aman / Artık içini dökmelisin. / Tutup bizi yakamızdan, efendim / Sevdalı yalnızlığına çekmelisin...” (Uyar, 2013, s. 58). Kantar köprüden kendisi için yaratılan zamanda içini dökmesi ve yalnızlığını paylaşması istenmektedir. Sonraki dönem şiirlerinde şiir öznesi zaman talebini de kendisi için yapacakken bu defa kendi yerine cansız bir nesneyi koyarak bir zaman talep eder. Bir anlamda şiir öznesinin henüz kendi içini dökcek bir zamanı talep edecek kadar cesur olmadığı söylenebilir. Ancak dış dünyaya bakışı değişmeye başlamış, kantar köprü gibi bir nesne üzerinden bile olsa dışarıyla ilişkisinde mesele ettikleri üzerine odaklanmaya başlamıştır.

Şiir öznesinin kendi meselelerini dışarıdaki bir öteki üzerinden anlattığı şiirlerden biri de “Yalağuz” şiiridir. Fakat bu defa kantar köprü gibi cansız bir nesne değil, ismi dahi olan erkek bir karakter söz konusudur: Bektaş. Uyar’ın İkinci Yeni dönemi şiirlerinde görülen öznelerin çoğu isme sahip olmasına rağmen ilk iki

kitabında ismi olan karakterlerin sayısı çok azdır. İsimli bir karakter olduğunda dahi bu anlatıcı özne değildir, şiir öznesi kendisini olayların dışında tutarak anlatmaya devam eder:

Bektaş yüce dağ başında -yalağuz-du.
Bektaş zaten doğduğundan beri -yalağuz-du...
Bir sopa, üç beş koyun, bir köpek,
Bulutların içinde kendi kendine -yalağuz-du...

Mintanı ile yalnızdı, çarığı ile yalnızdı,
Bilinmez düşünceleri, Tanrısı ile yalnızdı...
Köyde, şehirde, kasabada, dağda
Beş on kelimesi, diliyle.
Yalnız insanların o garip haliyle;
Yalnızdı Bektaş, yapayalnızdı..

Bektaş mayıs böceği kadar yalnızdı,
Esaretinde hürriyetinde sevdasında,
Üç yaşında da yalnızdı, on beşte de, seksende de,
Yağmurların altında, bulakların kenarında.
Türküsünde, koşmasında, şarkısında,
Tamamda da noksanda da,
Papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı.
.....
İğneden ipliğe işte Bektaş, yapayalağuzdu... (Uyar, 2013, s. 21)

Şiir yine yalnız olduğu belirtilen bir karakterin bir “yüce” ile karşılaşmasıyla açılır. Sonrasında da Bektaş karakterinin yalnızlığının şiddeti güçlendirilmek istenir gibi doğduğundan beri yalnız olduğu, “bir sopa, üç beş koyun, bir köpek” gibi canlı ve cansız varlıkların dahi bu yalnızlığın içinde bulunduğu vurgulanır. Bektaş’ın “kendi kendine” oluşu ve yalnızlığının ne kadar doğal olduğu şiir boyunca vurgulanmaya devam eder. Bu yalnızlığın içinde anlam atfettiği çeşitli somut ya da soyut ötekiler vardır: “[m]intanı”, “çarığı”, “[b]ilinmez düşünceleri”, “Tanrısı.” Ancak bu nesneler Bektaş’ın yalnızlığını değiştirmez, onun yalnızlığının içinde sadece var olmaya devam ederler. Üstelik karakter nerede olursa olsun, “[k]öyde, şehirde, kasabada, dağda” yalnızlığı devam eder. Bu haliyle Bektaş’ın, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki modern şehir içinde sıkışmış olduğu için yalnız hisseden ve doğaya

sığınmaya çalışan şiir öznelerinden farklı oluşu dikkat çekicidir. Yalnızlık, Bektaş için bazı koşullar nedeniyle oluşmuş bir şey değildir. Aksine Bektaş’a içkin bir varoluş hali gibi anlatılır, çünkü Bektaş “[ü]ç yaşında da” olsa “on beşte de, seksende de” ya da “[y]ağmurların altında, bulakların kenarında” da olsa, yani içinde bulunduğu koşullar ne olursa olsun yalnızdır. Yalnızlığın karaktere içkin bir özellik olarak anlatıldığı bu şiir, anlatıcı şiir öznesi olarak konuşmuyor olsa da Uyar’ın şiirlerinde bir varoluş hali olarak yalnızlığı sahiplenilen modern bireyin ilk defa okur karşısına çıkması bakımından önemlidir. Ancak buradaki yalnızlık kırsal bir yalnızlık olmasıyla Uyar’ın sonraki şiirlerinde bir şehir yalnızlığı olarak ortaya çıkacak yalnızlıktan farklıdır. Ayrıca sonraki şiirlerde anlatıcı bu yalnız bireyin kendisi olarak konuşacak ve bu şiirde farklı bir karakter üzerinden anlattığı yalnızlık gibi meselelere cinsellik üzerinden çözüm bulmaya çalışacaktır.

Bektaş’ın farklı hallerde ve mekânlarda yalnızlığının vurgulanmasının yanı sıra yalnızlığın benzetildiği ögeler, “Yalağuz” şiirinin Uyar’ın İkinci Yeni dönemi şiirlerinin habercisi olduğunu gösterir. Yalnızlık önce bir “mayıs böceğine” sonra bir “papatya”ya ve son olarak da bir “kuş yemi”ne benzetilir. Bu üç öge de küçüklükleriyle öne çıkar. Ögelerin kullanım sırası dikkate alındığında da giderek küçülmenin yaşandığı görülür, yalnızlık önce hareketli ve canlı bir varlık olarak betimlenmiş, sonra olduğu yerden hareket edemeyen bir bitki yerine konulmuş ve son olarak da tamamen nesneleşmiş bir örnek olarak kuşyemine benzetilmiştir. Yalnızlığın benzetildiği ögeler takip edildiğinde şiirde giderek hareketsizleşen, ufalan ve içine kapanan bir hal olduğu görülür. Orhan Koçak (2014) Uyar’ın şiirlerinde “hep tekrarlanacak olan bir hareketin ‘çekirdeğini’ görebiliyoruz bu şiirde” (s. 41) diyerek bu ufalma haline dikkat çeker.

Farklı terimlerle anlatılabilir bu hareket: büzüşme, geri çekilme, içe göçme . . . ‘azalma’ . . . ‘kısaltma’. Bir imge değildir bu; kendini imgelerle de ortaya

koyabilir, ama çoğu zaman bir imgenin burkulması, yarı yolda kesilmesi, duyusal vaadinin boşa çıkarılması olarak görünür, bir (kendini-) olumsuzlama hareketidir. (Koçak, 2014, s. 41-42)

Bu ufalma ve içine kapanma hali Uyar'ın sonraki dönem şiirlerinde belirgin olarak öne çıkan bir tema olacak, şiir öznesinin “uzanıp kendi yanaklarından öpmesi”yle karakterize edilecektir. Bu haliyle “Yalağuz” şiirinin şairin ilk dönem kitaplarında İkinci Yeni söyleyişine en çok yaklaştığı, hatta ona kaynaklık ettiği bir şiir olarak ele alınması gerekir.

İkinci Yeni şiirinin izlerinin açık olarak görüldüğü şiirlerin başka bir örneği olarak “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” (s. 41) şiiri verilebilir. “Yalağuz” şiirindeki söyleyişe benzerliğin yanında bu defa konuşan şiir öznesinin kendisidir. Hissettiklerini ya da yaptıklarını kantar köprü ya da Bektaş gibi herhangi bir ötekine ihtiyaç duymadan ve *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabında sıklıkla görülen “anlatımcı” yöntemle anlatır. Bu anlatım yönteminin kullanılması, şiir öznesinin dış dünyayla ilişkisi değiştikçe aradığı yeni ifade yollarının bir örneği olması açısından önemlidir, çünkü şiirde mekân yine Anadolu’dur. Ancak aynı mekân içinde kendini ve dışarıyı algılayışı değişmeye başlamıştır. “Kantar Köprü” şiirlerinde ve “Yalağuz” şiirinde görüldüğü gibi yine sıradan olanla yüce olan karşılaşır, üstelik bu defa sıradan ve küçük olan konuşan öznenin kendisidir: “Heybetli Arsiyan dağlarında bir gün / Atım yoruldu, ben yoruldum. / Şimşekli, fırtınalı bir ikindi / Çektim atın dizginlerini, yağmurlar içinde / Banarhev köyünde indim..” (Uyar, 2013, s. 41). Doğanın heybeti ve şiddeti karşısında yorulan bir özne bulunmaktadır ve çareyi kendisi gibi sıradan olanların yanına sığınmakta bulur: “Muhtarın odasında bir ben, iki yabancı / Birbirimizi yıllardır tanırcasına / Kurunduk, çay içtik, muhabbet ettik / Kurtlar, kuşlar ve bulutlardan uzakta / İnsan olduğuma gizli gizli / Bir sevindim bir sevindim..” (Uyar, 2013, s. 41). Şiir öznesinin doğadan, “kurtlar, kuşlar ve

bulutlardan” uzaktayken insan oluşuna, yani yüce olan karşısında sıradan oluşuna sevinışı bu sıradanlığının farkında olmasından kaynaklanır. Bu anlamıyla şiirin mekânı Anadolu olsa ve şiirde yer alan diğer karakterler taşradan olsa da büyük şehirden gelmesi ve sıradanlığının ve küçüklüğünün farkına varmış olmasıyla “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiirinin öznesi, aynı mekânda geçen diğer şiirlerin öznelerinden ayrılır. Küçüklüğünün farkına varmıştır, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirlerin özneleri gibi cinsellik bir sığınak alanı olarak bilinçli bir şekilde oluşturulmuyor olsa da öznenin zihnine olduğundan farklı bir şekilde girmeye, bir anlamda onu tedirgin etmeye başlamıştır: “Kadın lâfı geçti mi söz arasında / Bir tuhaf oluyordum. / Karanlıklar içinden inanmazsınız / Uzak uzak sesler duyuyordum” (Uyar, 2013, s. 41). Cinsellik henüz şiir öznesinin kendi talebiyle yaratamadığı ancak varlığını sezdirdiği ve ona hem tedirginlik hem de umut veren bir alan konumundadır. Buna karşılık şiir öznesinin tavrı da çekingendir, insanlardan uzakta sadece kendine ve sevdiği kadına ait bir dünya kurmaktansa insanların yanında kalmayı tercih eder: “Girdim yatağa, çektim yorganı / Banarhev köyünde, muhtarın odasında / Düşlerimin ve insanların yanıbaşında / Sabahlara kadar uyudum..” (Uyar, 2013, s. 41). Sadece iki kişiye ait bu dünya ancak *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile kurulabilecektir. Anlatıcının ancak düşsel bir seviyede cinsellikle karşılaştığı bu sahneden sonra dış dünyaya bakışının da değiştiği görülür, “Yalağuz” şiirinde Bektaş’a atfedilen küçülme, ufalma ve içine kapanma hali bu defa Banarhev köyüne atfedilir: “Oranın sıcaklığı havasındadır. / Ben gidince bir şey değişmedi biliyorum. / Şad olsunlar hepsi suları, alabalıkları ile. / / O köy yine kendi rüyasındadır” (Uyar, 2013, s. 41). Yüce olan karşısında kendi küçüklüğünün ve sıradanlığının farkında olması gibi kendisini köyden ayırması da şiir öznesinin bireyleşen sesinin duyulmasını sağlar. Ayrıca köyü bir düş aleminin

içinde sabit bir varlıkmış gibi andığı ifadeler, geçmişî hatırlayan birinin söyleyebileceklerine benzer, Banarhev köyü şiir öznesi için geçmişte ve bir düşte kalmışsa şiir öznesi bugünün ve gerçeğin, diğer bir deyişle modern zamanın içine doğru yola çıkmıştır. Doğrudan bu zaman içinden okura seslenmesiye *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile olacaktır.

Dünyanın En Güzel Arabistanı ile şiir öznesinin dış dünyayla ilişkisini şekillendiren meselelerin, şairin ilk dönem şiirlerinde de görüldüğüne dair en bariz örneklerden bir diğeri de “Uzak Kaderler İçin” şiiridir. “Bir gün, bir yağmurla garip garip / -Çoluğu çocuğu terk edeceğim.- / Bir sevgiyle doymayacak kalbim, anladım / Alıp başımı gideceğim” (Uyar, 2013, s. 71) dizeleriyle daha en başından gitme isteğini vurgulayan anlatıcının, bu isteğin gerekçesini “kalbinin bir sevgiyle doymayacağı” şeklinde açıklaması tatminsiz sesin duyulduğu noktadır. “Bahar Hastalığı” şiirinde gitme isteğinin önüne ancak bir kadının geçebileceğini söyleyen şiir öznesi için bu defa “tek bir sevda” gidişini durdurmaya yetmeyen bir hale gelmiştir. Ayrıca, Uyar’ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabında sıklıkla geçen ve modern kent hayatının bir simgesi gibi düşünülebilecek olan “neon lâmbalar”ın bu şiirde de geçmesi sadece bir tesadüf olarak görülemez. “Neon lâmbaları büsbütün karartır gecemizi / Uzaklar daha uzaklaşır” (Uyar, 2013, s. 71) dizeleri şiir öznesinin artık şehir hayatı içinde olduğunu ifade eder. Bu şehir hayatı içinde sahip olduğu sevgiyle yetinemeyerek gitme isteğine tutulan öznenin “[s]ımsıcak sevgiler[e]” ihtiyacını olduğunu söylemesi, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şehirden kaçışın bir kadın bedeninin sıcaklığında mümkün olduğuna inanan öznelerinin bir öncülü sayılabilir. Şehir hayatına dair öğelerin şiire girdiği bir örneğe “Karpit Lâmbası” şiirinde de rastlanır ve bu şiirdeki özne de “Yalağuz” ve “O Köy Yine Kendi Rüyasındadır” şiirlerinde olduğu gibi küçüklüğünün farkındadır:

“Ufaklığımdan korkuyorum yaşarken; / Bu vitrinler, asfaltlar, mazot kokuları” (Uyar, 2013, s. 69). Diğer bir deyişle, anlatıcı artık şehir hayatı içindedir ve kendisini korkutan bu büyük hayat karşısında bir kadına sığınma talebini dile getirmeye başlamıştır: “Gel bir öpüşle ısınayım, pembe beyaz / Ölümsüz ateşlerle yanan dudağından...” Cinsellikten talep edilenin alınıp alınmadığı ya da cinselliğin tatmin edip etmediğine dair bu şiirde bir şey söylenmese de “Yatağım Simsiyah Olmalıydı” (s. 68) şiirinde cinsellikten kaynaklı kötücül duyguların düzeyi, şairin İkinci Yeni dönemine atfedilen şiirlerindeki gibi bile daha fazla sayılabilir. Bu defa anlatıcı ile şair sanki eşleşerek ve şiirin ileride geleceği noktayı görmüş gibi konuşurlar: “Benim yatağım simsiyah olmalıydı / Ketenden yahut satenden / Merhaba, yıllarca sonraki düşüncelerim / Sizlere bir karanlık getireceğim, / Sevişen, öpüşen, arzu edenden..” (Uyar, 2013, s. 68). Uyar’ın bu ilk iki kitabı boyunca doğrudan cinsellikle kurulan ilişkinin sınırlı ve kurulduğunda dahi normlara uygun ve öznelere tatmin edici şekilde olmasına rağmen bu şiirde anlatıcı/şair *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nı çoktan yazmış gibi konuşur. Cinselliğin, “sevişen, öpüşen, arzu eden[in]” bir umut yanında suçluluk ve kirlilik hislerini uyandıracak bir karanlık kaynağı olacağını da haber verir.

İki ayrı sahne, iki ayrı zaman... Gelecek, ak bahtın sahnesi; geçmiş, kara bahtın. Ve şiir geçmişten geleceğe seslenerek onun kendi “aklığından” utanması gerektiğini söylüyor. *Türkiyem*’in başka şiirlerinde de gördüğümüz suçluluk duygusudur bu: Karşı konulmaz bir çekimin etkisi altında daha “ak” bir geleceğe sürüklendiğini hisseden şair, şimdi terk edilmekte olan siyahlıktan özür dilemekte, aydınlık meydanın ortasına o karanlığın bir anıtını dikmeye söz vermektedir: kuşyemi unutulmasın. (Koçak, 2014, s. 64)

Koçak, “Yatağım Simsiyah Olmalıydı” şiirini Turgut Uyar’ın şiirinin dönüşümünü takip etmek için geliştirdiği ve “Yalağuz” şiirinde kuşyemi imgesinden başlattığı hareketin bir durağı olarak yorumlar. Ancak, Koçak’ın geçmişi geride bırakmaktan kaynaklandığını ileri sürdüğü suçluluğun, şiir öznesinin cinsellikle ilişkisinin

getirdiği bir karanlıktan da kaynaklandığını göz önünde bulundurmak gerekir. Bu tezde takip edilen dönüşümün önemli duraklarından birini oluşturan “Yatağım Simsiyah Olmalıydı” şiiri bu bölümde ele alınan diğer şiirlerle birlikte düşünüldüğünde İkinci Yeni hareketinin ne zaman ve nasıl ortaya çıktığına dair kabullerin yeniden düşünülmesi gereği ortaya çıkar. Bu bölümde yer verilen şiirlerin *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’na kaynaklık eden şiirler arasında olduğu düşünüldüğünde “1954’te tohumları atılan bu şiire 1956’da ‘İkinci Yeni’ adı verilir” (Bezirci, 2013, s. 85) kabulünün gerçeği yansıtmadığı açıktır, çünkü ilk baskısı 1952’de yapılan *Türkiyem* kitabındaki “Yalağuz” ya da “Yatağım Simsiyah Olmalıydı” şiirleri bile tek başına İkinci Yeni şiiri için varsayılan özellikleri gösterir. İkinci Yeni şiirinin gösteren ve gösterilen ilişkisini tersine çeviren bir ifade biçimi getirdiği düşünüldüğünde, Uyar’ın bu bölümde yer verilen şiirlerinde de benzer şekilde tersine çevrilmiş gösteren/gösterilen ilişkilerini bulmak mümkündür. Diğer bir ifadeyle, dilin hakikati ne kadar ve nasıl ifade ettiğine dair sapmalar Uyar’ın bu erken dönem şiirlerinde dahi vardır. “Savruk ama gerçek” bir destana ya da “sevdalı yalnızlığa” sahip bir kantar köprü, “mayıs böceği”, “papatya”, “kuşyemi” kadar yalnız bir Bektaş ya da “kendi rüyasında” olan bir köy, dilin hakikati artık günlük dilde kullanıldığı şekilde temsil etmediğini gösterir. Turgut Uyar’ın şiirinin İkinci Yeni olarak anılmasını sağlayan *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nda olup ilk iki kitabında olmayan ya da eksik kalan şey ise Turgut Uyar’ın şiir öznesi üzerinden anlattığı sıkıntı, kaçış, kurtuluş gibi talepleri dolaylı ya da doğrudan dile getirirse de bu taleplerin kaynağını sorunsallaştıracığı bir alan yaratamayışıdır. Uyar, şiir öznesinin dış dünyayla ilişkisini yeniden kurmasına dair sorunsallaştıracığı bu taleplerin kaynağını cinsellik üzerinden kurmaya başladıkça, cinselliğe şiir öznesinin kendisini

ifade etme ve arzularını gerçekleştirme işlevlerini ykledike şiirini de “İkinci Yeni”leştirecektir.



BÖLÜM 3

MODERNİST KIRILMAYLA

CİNSELLİĞİN ALANINA SOKULAN ŞİİR ÖZNESİ

Türk şiirinde 1950'lerle birlikte, özellikle İkinci Yeni içinde kabul edilen şairlerin art arda yayımlanan şiir ve şiir kitapları ile modernist bir açılım başlar. İlk iki şiir kitabının ardından 1959'da yayımlanacak üçüncü kitabı *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirleriyle Turgut Uyar bu açılımın önde gelen faillerindendir. Diğer taraftan, Uyar'ın şiiri hemen her kitabında dönüşmeye devam eden bir şiirdir. Nitekim modernist izleri *Türkiyem* ve *Arz-ı Hal* kitaplarında da bulmak mümkündür ki bu nedenle bu tezin bir önceki bölümü bu kitaplar arasındaki sürekliliği gösteren şiirlere ayrılmıştır. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda ise modernist bir poetik tavır, şiirsel üretimin merkezine yerleşir. Bu bölümde hem Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerinde hem de bu kitaptan sonra yayımladığı kimi şiirlerdeki bu modernist dönüşümün şiir öznesinin cinsellikle kurduğu ilişki üzerinden nasıl takip edilebileceğini göstermeye çalışacağım. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile şiire yoğun olarak giren cinsellik, Turgut Uyar'ın şiir öznesinin kendi benliğiyle ve dış dünyayla kurduğu ilişkisini yeniden şekillendirmesinde bir aracı rolü üstlenmiştir. Bu aracı rolünü sağlayan da Turgut Uyar'ın şiir öznesi üzerinden cinselliği çeşitli şekillerde işlevselleştirmesidir. Tezin bu bölümünde Turgut Uyar'ın cinselliğe düzenden kaçmayı mümkün kılması, şiir öznesinin özneleşmesini ve beden kazanmasını sağlaması ve şiir öznesinin erkeklik kurgusunun yeniden şekillenmesini sağlaması olmak üzere üç temel işlev yüklediğini iddia edip bu işlevleri üç alt bölümde tartışacağım. Böylece Uyar'ın şiir dünyasında cinselliğe yüklenen işlevlerin

şiiir anlatıcısının ve şiiirin kendisinin dönüşümünü takip etmede nasıl bir rolü olduğunu açmış olacağım.

3.1 Düzene karşı bozguncu cinsellik

Dünyanın En Güzel Arabistanı kitabının yayımlanması, Türkiye'nin Demokrat Parti ile serbest pazar ekonomisine girdiği, liberalleşmenin hızlandığı ve siyaset ve ekonomide yaşanan bu tercihlerin hızlı kentleşme ve köyden kente göç olgularını beraberinde getirdiği 1950-1960 döneminin sonlarına rastlar. Erik Jan Zürcher'in (2000) "huzursuz bir demokrasi" (s. 318) adını verdiği, Fatih Altuğ'un (2005) ise "Türkiye toplumunun modernlik mucizesi, Türkçe şiiirin 'İkinci Yeni' mucizesi ve aşk mucizesinin bir arada ele alınmasını mümkün kılan bu tarihsel an" (s. 2) olarak nitelediği 1959 yılında yayımlanan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 'nın ilk şiiiri "Geyikli Gece" de bu dönemin getirdiği yeni koşullardan, şehir hayatından, düzenden, modernlikten ve bunlarla ilişkili her şeyden kaçış alanı olarak cinselliğe sığınılan şiiirlerin en iyi örneklerinden biridir. Fırat Caner (2006) "geyikli gece"nin "anlatıcının özlediği şeylere kavuşabileceği ve bu arada günlük yaşamın sıkıntılarından, kaygılarından, dertlerinden soyutlandığı (ve dolayısıyla da kurtulduğu, kaçtığı) rüya ya da hayâl âlemi" (s. 168) olduğunu ve "[b]u soyut mekânın dışında, insanın kendi elleriyle yarattığı uygarlık ve mutsuzluk, içindeyse insanın doğal ortamdaki yaşamının ayrılmaz unsurları, cinsellik ve doğa" (s. 168) olduğunu söyler. Benzer şekilde Nermin Menemencioğlu (1999) da geyik imgesini cinsel istek olarak yorumlar ve "[g]eyikli gece[nin] gizleyerek kurtardığımız inanç, ümit, sevişme vakti" (s. 54) olduğunu ekler. Diğer bir deyişle, Turgut Uyar düzenden ve düzenin getirdiklerinden kurtulmak için cinselliğin sunduğu alanda "geyikli gece" diye betimlenen yeni bir uzam, bir zaman-mekân yaratır ve şiiir öznesinin cinselliğin

ait olmadığı gündüzün ve düzenin tüm sorumluluklarını ve baskısını bu alanın içinde unutmasını sağlamak ister. Şiir boyunca anlatıcının konuştuğu kişi kiplerini değiştirdiği görülür. Uyar, şiir öznesini ne zaman cinselliğin ve gecenin alanına soksa onu birinci tekil kişiyle konuşturmaya başlar ve şiir öznesinin heteronormatif cinselliği mümkün kılan kadın ve erkekten oluşan iki kişilik bir dünya kurmak istediğinin işaretlerini verir. Ancak cinselliğin sağladığı alanda kurulmaya çalışılan bu iki kişilik dünya talebinin yerine getiril(e)mediği ve şiir öznesinin bir hayal kırıklığıyla baş başa bırakıldığı görülür. Bu noktaya nasıl gelindiğini anlamak için “Geyikli Gece” şiirine daha ayrıntılı bakmak faydalı olacaktır:

Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta
Her şey naylondandı o kadar
Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı.
Ama geyikli geceyi bulmadan önce
Hepimiz çocuklar gibi korkuyorduk. (Uyar, 2013, s. 113)

Şiirin daha ilk dizesinde korkunun hâkim olduğu bir geçmişin yaşandığı açık edilir. Kendi kendini ikna etmeye çalışıyormuş gibi konuşan şiir öznesi, kendisini korkunun gereksiz olduğuna inandırmaya çalışır çünkü korkunun kaynağıyla ilişkilendirilen her şey “naylondandı[r].” Uyar’ın ilk dönem şiirlerinde çok rastlanmayan bir imge örneği olarak “nylon” daha ilk dizelerden hem Uyar’ın şiirinin değiştiğini hem de “nylon” gibi yapaylığa, endüstriye ve üretime ait kavramların şiire dahil olmasını sağlayan bir bağlamı okura hatırlatır. İkinci Yeni şiirinin Türkiye’nin küresel kapitalizme nasıl dahil olduğunu gösterdiğine dikkat çeken Kenan Behzat Sharpe (2021), nylon imgesinin doğal olanın karşısındaki üretilmiş olanı temsil eden bir imge olarak şiirin içine girdiğini söyler. Ayrıca, nylonun kadın çoraplarıyla ve kitle kültürünün toplumsal cinsiyet rollerinin değişeceğine dair korkusuyla ilişkili olduğunu söyleyerek şiir boyunca heteroseksüel cinselliğin daha doğal formlarına bir talep olduğunu hatırlatır (s. 179). “Nylon” ayrıca şiir öznesinin daha önce

korkmasına neden olan şeylerin sahte olduğunu ifade eder¹. Her şeyin “nylon” sahteliğinde, “nylon” gibi üretilmiş olduğu bir bağlamda “Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı” diyen anlatıcı, uzun bir süre devam ettireceği kolektif var olma halinin ilk örneğini verir. Demek ki şiir sesi yalnız değildir, “beş, on bin”e kadar varan bir kalabalık olma hali söz konusudur. Bu kalabalık var olma hali, şiir öznesinin ilk dizede itiraf ettiği korkma eyleminin de ortağıdır çünkü anlatıcı “Ama geyikli geceyi bulmadan önce / Hepimiz çocuklar gibi korkuyorduk” diyerek korkma eyleminin de kalabalıkla birlikte yapıldığını itiraf eder. Her şeyin naylondan olduğu dünyanın karşısında, bu kalabalık köşeye sıkıştırılmış mazlum bir grup gibidir ve “geyikli gece” onlar için korkunun sonlanmasını sağlayacak bir mekân olarak ortaya çıkar. “Geyikli gece, düzenin ulaşamadığı bir yok-yerdir ya da yok-zamandır” (Altuğ, 2005, s. 9). Geyikli gece denilen yere ulaşmadan, orayı bulmadan ya da yaratmadan önce bu kalabalık özne topluluğu korku eylemini de hep birlikte yaşar. Kısacası şiirin ilk bölümünde şiir sesi kalabalık bir var olma halinin, “biz” olma halinin bir parçası olarak bu topluluğun ortak korkusunu ve “geyikli gece”yi bulmaya dair ortak umudunu dile getiren bir temsilci gibi konuşur, çünkü geyikli gece denilen yer henüz bulunamamıştır. Zaten, geyikli gece de “varılmış bir mükemmellik mekânından çok umut potansiyelini canlı tutan bir yer” (Altuğ, 2005, s. 10) olarak şiirde var olur.

Şiirin ikinci bölümünde de bu kalabalık özne topluluğunun sözcüsü gibi konuşan şiir sesi, geyikli gecenin onlar için ifade ettiği anlamları sıralar:

Geyikli geceyi hep bilmelisiniz
Yeşil ve yabani uzak ormanlarda
Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan

¹ Benzer bir söyleyişe “Büyük Ev Ablukada” şiirinde de rastlanır: “(Ekmek vardı tereyağı vardı utanılacak bir şey yoktu / Bir şey daha yoktu ama kavıyamıyordum)” (Uyar, 2013, s. 188). Bu defa anlatıcı her şeyin naylondan olduğunu söylediğindeki gibi korku ya da utanç gibi olumsuz duyguların kaynağına dair bir betimleme yapmanın aksine sığındığı ve naylonların, dişlilerin, şehirlerin karşısına koyduğu ekmek ve tereyağını şiirin başına yerleştirir.

Hepimizi vakitten kurtaracak (Uyar, 2013, s. 113)

Geyikli gece, şiir sesinin temsilcisi olduğu topluluğu “vakitten kurtaracak” olan yegâne şeydir. Burada anlatılmak istenen aslında modern hayatın içinde insanın kendi vaktini dilediği gibi kullanamaması, başkaları tarafından belirlenen vakitler içine hapsolmuş olmasıdır. Bu belirlenmişliğin dışına çıkmak ancak geyikli geceye ulaşmakla mümkün olacaktır. Bu bölümde hâlâ bir “biz” adına konuşmaya devam eden şiir sesi, “Geyikli geceyi hep bilmelisiniz” diyerek de başka bir çoğulluğa, bir “siz”e hitap eder. Geyikli gece, şiir sesinin sözcüsü olduğu özneler için hem onları zamanın dışına çıkarabilen bir kurtarıcıdır hem de gladyatörlerden, dişlilerden, büyük şehirlerden diğer bir deyişle mekanik, yapay ve korkutucu olan şeylerden kurtarılan bir şeydir:

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

Gladyatör, dişli ve büyük şehirlerin yan yana sıralanışı şiir öznesinin ve adına konuştuğu topluluğun hapsedildiği düzenin neye benzediğini göstermesi açısından önemlidir. Gladyatörler ya da dişliler günlük şehir hayatında doğrudan karşılaşılan şeyler olmasa da düzene hapsedilmiş özneler için çağrıştırdıkları baskıyı her an hissettirirler. Geyikli gecenin neden kurtarılmaya değer bir şey olduğu ise şiirin dördüncü bölümünde açıklanır:

Evet kimsesizdik ama umudumuz vardı
Üç ev görsek bir şehir sanıyorduk
Üç güvercin görsek Meksika geliyordu aklımıza
Caddelerde gezmekten hoşlanıyorduk akşamları
Kadınların kocalarını aramasını seviyorduk
Sonra şarap içiyorduk kırmızı yahut beyaz
Bilir bilmez geyikli gece yüzünden (Uyar, 2013, s. 113)

Geyikli gece, temsilcisi olduğu özneler topluluğu adına konuşan “biz” şiir sesi için akşamları caddelerde dolaştıran, şarap içiren ve karıkocaların ilişkisini sevdiren mistik ve ütöfik bir zaman-mekândır. Caddelerde dolaşmak, şarap içmek ya da kadınların kocalarını araması ancak düzenin gerekliliklerinden azade gece içinde yapılacak eylemler olmasıyla geyikli gecenin değeri ortaya çıkarır. Şiir sesi bu bölümde de “biz” söylemini devam ettirir. “Üç ev görsek bir şehir sanıyorduk / Üç güvercin görsek Meksika geliyordu aklımıza” dizelerinde daha belirgin olmak üzere şiir sesinin sahiplendiğı “biz” hali ortak bir yanılma ve hatırlama eylemini de içerir.

Geyikli geceye henüz ulaşılmayan bu bölümde, şiir sesi “[k]adınların kocalarını aramasını” sevdiğini söyler, diğeri bir ifadeyle kadın ve erkek de henüz birbirine kavuşmuş değildir. Şiirin devamında görüleceğı üzere bu birliktelik ancak geyikli gecede mümkün olabilecektir.

Şiirin beşinci bölümü ise şiir sesinin “biz” halinden çıkarak birinci tekil kişi olarak konuştuğı ilk yerdir:

“Geyikli gecenin arkası ağaç
Ayağının suya değdiği yerde bir gökyüzü
Çatal boynuzlarında soğuk ayışığı”
İster istemez aşkları hatırlatır
Eskiden güzel kadınlar ve aşklar olmuş
Şimdi de var biliyorum
Bir seviniorum düşündükçe bilerseniz
Dağlarda geyikli gecelerin en güzeli (Uyar, 2013, s. 114)

Bu bölüme kadar kolektif bir sesle konuşan şiir öznesi “Eskiden güzel kadınlar ve aşklar olmuş / Şimdi de var biliyorum” dizelerinde aşktan ve kadınlardan bahsederken birinci tekil zamire döner. Şiirde bundan sonra binlerce den oluşan kolektif biz, iki kişilik kolektif biz ve tekil ben olarak konuşan ses biçiminde üç ayrı kapsayıcılıkta bir anlatıcı sesiyle karşılaşırız. Bu seslerin her birisi cinselliğın varlığı veya yokluğu üzerinden kendisini gerekçelendirir. Buraya kadar kolektif bir karşı çıkış, arayış ve mücadele anlatısı olarak okunabilecek bölümlerde şiir öznesi de

çoğul konuşur, ancak aşk söz konusu olduğunda şiir öznesi temsilcisi olduğu “beş on bin[lerden]” sıyrılarak sadece kendi adına konuşmaya başlar. Şiir öznesinin temsilcisi gibi konuştuğu ve düzen tarafından köşeye sıkıştırılmış mağdur topluluktan sıyrılarak sadece kendisi adına konuşması ancak aşkın ve cinselliğin varlığı sayesinde mümkün olmuştur:

Hiçbir şey umurumda değil diyorum
Aşktan ve umuttan başka
Bir anda üç kadeh ve üç yeni şarkı
Belleğimde tüylü tüylü geyikli gece duruyor. (Uyar, 2013, s. 114)

Bu dizelerde daha önce “biz” olarak gerçekleşen hatırlama eyleminin de tekil gerçekleştiği görülür. Şiir öznesi “Üç ev görsek bir şehir sanıyorduk” derken kolektif halde bir hatırlamayı ifade eder, oysa geyikli geceyi hatırlarken bu kolektifliğe yer yoktur. Kolektif olandan ben olanın özel alanına geçişi sağlayan ise şiir öznesinin ancak geyikli gece içinde bulabildiği aşktır. “Ben” diye konuşmaya başlayan anlatıcının bu dizelerle birlikte cinsellik anlatısına yoğunlaşması tesadüf değildir:

Biliyorum gemiler götüremez
Neonlar ve teoriler ısıtamaz yanını yöresini
Örneğin Manastır’da oturur içerdik iki kişi
Ya da yatakta sevişirdik bir kadın bir erkek
Öpüşlerimiz gitgide ısınırdı
Koltukaltlarımız gitgide tatlı gelirdi
Geyikli gecenin karanlığında (Uyar, 2013, s. 114)

Artık, ancak geyikli gecede yaşanabilen cinselliğin alanına geçilmiştir. Cinselliğin alanında da şiir sesinin birinci tekil kişi kipiyle konuşmaya devam ettiği görülür, ancak bu defa eylemin içinde iki kişi vardır: “...oturur içerdik iki kişi”, “....sevişirdik bir kadın bir erkek.” Şiirde bu iki kişinin varlığının özellikle belirtilmesi geyikli geceye dair taşınan umudun içeriğini de açıklar. Geyikli geceye ulaşmadan önce kolektif olarak var olabilen şiir sesi geyikli gecede bir başkasının yanında tekil olarak var olabilir. Şiir sesinin kolektif olarak konuştuğu bölümlerde, örneğin “Kadınların kocalarını aramasını seviyorduk” dizesinde, kadın ve erkek

ilişkisi uzaktan izlenen bir şey gibiyken şiir sesinin tekil konuştuğu bölümlerde bu sesin tekil bir özne olarak dâhil olduğu heteroseksüel bir ilişki anlatılır. Çoğulluk hali şehre aitken, aşk ve iki kişilik heteronormatif cinsellik şehirden ve kalabalıklardan kurtarılan geyikli geceye aittir. Ancak anlatıcının zaman zaman yeniden “biz” sesine döndüğü de görülür:

Aldatıldığımız önemli değildi yoksa
Herkesin unuttuğunu biz hatırlamasak
Gümüş semaverleri ve eski şeyleri
Salt yadsımak için sevmiyorduk
Kötüyduk de ondan mı diyeceksiniz
Ne iyiydik ne kötüyduk
Durumumuz başta ve sonda ayrı ayrıysa
Başta ve sonda ayrı olduğumuzdandı (Uyar, 2013, s. 114)

Anlatıcının bu bölümde yeniden “biz” haline dönmesinin nedeni olarak aşka gölge düşüren aldatılma eylemi gösterilebilir, şiir öznesi aldatılmış olmakla mücadele edebilmek için temsilcisi olduğu topluluğa başvurur, tek başına aldatılmış olduğunu hatırlamaya katlanamaz. Yine de geyikli gecenin değerinden bir şey eksilmiş değildir:

Ama ne varsa geyikli gecede idi
Bir bilseniz avuçlarınız terlerdi heyecandan
Bir bakıyorduk akşam oluyordu kaldırımlarda
Kesme avizelerde ve çıplak kadın omuzlarında
Büyük otellerin önünde garipsiyorduk
Çaresizliğimiz böylesine kolaydı işte
Hüzünümüzü büyük şeylerden sanırsanız yanılırsınız
Örneğin üç bardak şarap içsek kurtulurduk
Yahut bir adam bıçaklasak
Yahut sokaklara tükürsek
Ama en iyisi çeker giderdik
Gider geyikli gecede uyurduk (Uyar, 2013, s. 115)

Anlatıcı, bir önceki bölümde döndüğü birinci çoğul şahıs kipine burada da devam eder ve hüznle başa çıkma eylemini de bu çoğulluk içinde gerçekleştirir. Geyikli geceye ulaşmadan önce karşılaşılan zorluklarla mücadele etme şekli hep çoğul halde yapılırken, geyikli geceye varıldığında şiir sesi yeniden tekilliğine kavuşur:

“Geyiğin gözleri pırıl pırıl gecede
İmdat ateşleri gibi ürkek telâşlı
Sultan hançerleri gibi ayışığında
Bir yanında üstüste üstüste kayalar
Öbür yanında ben” (Uyar, 2013, s. 115)

Şiir öznesi geyikli gece içinde tekil halde var olabilse bile gecenin aşka dair vaat ettikleri hayal kırıklığıyla sonuçlanır, şiirin sonundaki bu hayal kırıklığına rağmen şiir öznesinin bu defa çoğulluğa yeniden dönmemesi, tekilliğini sürdürmeyi seçmesi anlamlıdır:

Ama siz zavallısınız ben de zavallıyım
Eskimiş şeylerle avunamıyoruz
Domino taşları ve soğuk ikindiler
Çiçekli elbiseleriyle yabancı kalabalık
Gölgemiz tortop ayakucumuzda
Sevinsek de sonunu biliyoruz
Borçları kefilleri ve bonoları unutuyorum
İkramiyeler bensiz çekiliyor dünyada
Daha ilk oturumda suçsuz çıkıyorum
Oturup esmer bir kadını kendim için yıkıyorum
İyice kurulamıyorum saçlarını
Bir bardak şarabı kendim için içiyorum
“Halbuki geyikli gece ormanda
Keskin mavi ve hışırtılı
Geyikli geceye geçiyorum” (Uyar, 2013, s. 115)

Şiir sesinin en sonunda ulaştığı noktada sadece tekillik kalır ve bu tekillik şiirin bütününden ayrı bir dizeyle verilir: “Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum.” Buradaki biçimsel nitelik, dizenin tek başına verilmesi, kolektif bizden bene geçişin biçimsel bir ifadesidir. Özne “Halbuki geyikli gece ormanda” derken de şiirin başında “Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta” dediği hali gibi daha önce bildiği ve unuttuğu bir şeyi bu son dizenin şimdisinde yeniden hatırlıyor gibidir. Hatırlanan şey, geyikli geceden ya da geyikli gecenin vaat ettiği ikili aşktan, diğer bir ifadeyle kadın ve erkekten oluşan heteronormatif ilişkiden umulan şeyin elde edilemediğidir. Bu hayal kırıklığı anlatıcının sesinin de hırçınlaşmasına yol açar. Gerçeklerle karşılaşan öznenin hayal kırıklığı şiirin yükselen tonunda hissedilir.

Ayrıca, şiir sesinin tekil olduğu satırlarda genellikle bir kadın imgesi yer alırken ve böylece heteronormatif cinselliğin söz konusu olduğu hatırlatılırken son dizede erkek şiir öznesinin kendisinden başka kimse yoktur. Anlatıcı artık kendi kendini avutur çünkü kadından, aşktan, heteroseksüel cinsellikten ve tüm bunların temsili poetik bir mekân ve zaman olarak yaratılan geyikli geceden umduğunu bulamayacağını anlamıştır.

Düzenden kaçılarak cinselliğin alanında yeni bir mekân ve zaman yaratma talebinin dile getirildiği şiirlerden biri de “Göge Bakma Durağı” şiiridir. Mehmet Kaplan (2012) da “Göge Bakma Durağı”nın “bir kaçış şiiri” olarak yorumlar: “Yeryüzünden, şehirlerden, insanlardan kaçış, kadına ve aşka sığınış, onu adeta Tanrı yerine koyuş şiiridir” (s. 270). “Göge Bakma Durağı” ayrıca cinsellik yoluyla “biz” olma umudunun en belirgin şekilde ifade edildiği şiirlerden biridir. “Geyikli Gece” şiirinin sonunda şiir öznesinin hayal kırıklığı içinde kendi içine kapandığı görülür, “Göge Bakma Durağı” şiiri boyunca ise sadece kadın ve erkekte oluşan iki kişilik bir dünya kurma umudu ve bu umudu taşımanın coşkusu ifade edilir. Cinsellik sayesinde mümkün bu iki kişilik dünyayı kurma umudu, şiir öznesinin düzenden kurtulmasını da sağlayan şeydir. “İkimiz birden sevinebiliriz göge bakalım” (Uyar, 2013, s. 135) dizeleriyle başlayan şiirde daha ilk satırdan mutluluğun iki kişi tarafından aynı anda yaşanmasına dair bir talep dile getirilir. “Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlarından / Bebe dişlerinden güneşlerden yaban otlarından / Durmadan harcadığım şu gözlerimi al kurtar / Şu aranıp duran korkak ellerimi tut / Bu evleri atla bu evleri de bunları da / Göge bakalım” (Uyar, 2013, s. 135) dizeleriyle taleplerini sıralamaya devam eden anlatıcının ifadelerinin sürekli iki kişilik dünyayı kurmak istediği diğer parçaya, şiir öznesinin erkek olduğunu göz önünde bulundurursak kadına, yöneldiği görülür. “Geyikli Gece”de kadın ancak kendisinden

bahsedilen edilgen bir konumdayken bu defa doğrudan taleplerin yöneldiği, daha etkin bir konuma gelmiştir. Şiir öznesinin atlamak istediği öğeler olarak sıralanan kaçamak ışıklar, şeker kamışları, bebe dişleri, güneşler, yaban otları ve evler ise “Geyikli Gece”nin gladyatörlerinin, dişlilerinin aksine doğanın içinde de bulunabilecek şeylerdir. Öyleyse bu şiirde kaçışın doğrudan şehir hayatından olduğunu söylemek yanlıştır. Şehir hayatından çok, kalabalıklardan, başka gözlerden bir kaçış yoluyla varılıp “göğe bakma” eyleminde somutlaşan bir yer çizilir ki bu poetik mekân “Göğe Bakma Durağı” olarak adlandırılır. Diğer bir ifadeyle şiir öznesi bu defa yalnızca şehirden değil doğadan da kurtulmak ister çünkü seslendiği kişiyle tamamen yalnız kalmak istemektedir. Anlatıcının sadece kendisini ve yanındaki kadını olumlayarak dışarıda kalan her şeyden kurtulmak istediği benzer bir söyleyiş “Kan Uyku” şiirinde de görülür: “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” (Uyar, 2013, s. 123). Bu dizelerde cinselliğe dair göndermeler çok daha belirgin ve daha tensel iken “Göğe Bakma Durağı”nda belirgin olan naif ve coşkulu ses, tenselliğin nispeten geri planda bırakıldığı bir aşk anlatısı kurar. “Geyikli Gece” ve “Göğe Bakma Durağı”nda olduğu gibi “Kan Uyku” şiirinde de cinselliğin alanı gecede, karanlıktadır, ancak ilk iki şiirden farklı olarak bu defa şiir öznesinin cinselliğe sığınma isteği düzenden ya da kalabalıktan kaçıştan çok yalnız kalmaktan korkmasıdır ve cinsellik utançla, kafa karışıklığıyla ve memnuniyetsizlikle ilişkilendirilmeye başlanmıştır: “Bir korkuyorum yalnız kalmaktan bir korkuyorum / Gündüzleri delice çalışıyorum geceleri kadınlarla / yatıyorum / (...) / Kadınlarla yattığım yetse ya / Bir de kadınlarla yattığıma inanmam gerekiyor / Hoşlanmıyorum” (Uyar, 2013, s. 123). Bu örnek, şiir öznesinin kendisini ve kadını konumlandığı

yer ve dış dünyayı algılama biçimleri açısından farklı şiirlerde devam eden bir ortaklığa sahip olsa da şiirlerdeki cinsellik kurgusunun sabit olmadığını, Turgut Uyar'ın farklı şiirlerde değişen cinsellik anlatıları kurmakta olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Yeniden “Göge Bakma Durağı” şiirine dönelim. İki kişilik yalnızlığı mümkün kılan mekân olarak tasarlanan “Göge Bakma Durağı”na şehir hayatına içkin öğelerden olan otobüslerle ulaşabiliyor olmak anlatıcının asıl derdinin şehir hayatından uzaklaşmak olmadığını gösterir: “Falanca durağa şimdi geliriz göge bakalım / İnecek var deriz otobüs durur ineriz” (Uyar, 2013, s. 135). Diğer bir ifadeyle, şiir öznesi için şehrin olanakları asıl varmak istediği yer için bir araç konumundadır. “Göge bakma durağı” isimli poetik mekâna otobüslerle ulaşılıyor olması, bu şiirin anlatıcısının “Geyikli Gece” şiirinin anlatıcısına göre içinde bulunduğu koşulları daha çok kabullendiği ve onları değiştirmek yerine onlardan yararlanarak arzularını tatmin etmeyi seçtiğini düşündürür. Yine de iki şiirin poetik mekânı da gündüzü değil, geceyi tercih eder:

Bu karanlık böyle iyi afferin Tanrıya
Herkes uyusun iyi oluyor hoşlanıyorum
Hırsızlar polisler açlar toklar uyusun²
Herkes uyusun bir seni uyutmam bir de ben uyumam
Herkes yokken biz oluruz biz uyumayalım
Nasıl olsa sarhoşuz nasıl olsa öpüşürüz sokaklarda
Beni bırak göge bakalım (Uyar, 2013, s. 135)

Talat Parman (2000) ergenlik döneminde kişinin geceyi keşfetmesinin ne kadar önemli olduğuna dikkat çeker. Ergen gecenin sadece uyuma zamanı olmadığını, yetişkin cinsel hayatının zamanı olduğunu da keşfeder (s. 48). “Göge Bakma Durağı”nda da “Geyikli Gece”de olduğu gibi sığınılmak istenen mekân geceyle

² Düzene ait öğelerin sıralanarak “yerli yerinde” olduklarının kontrol edildiği benzer bir söyleyiş “Büyük Ev Ablukada” şiirinde de vardır: “Göge baktım yerli yerinde / Haydutlar dalavreciler yerli yerinde / Vurguncular hayınlar vurdumduymazlar öyle / İyi dedim içim rahatladı / Düzen bozulmamış dedim sevindim” (Uyar, 2013, s. 188).

özdeşleştirilir, çünkü gece aslında düzene ait gündüz boyunca baskılanan ve ertelenen cinselliğin yaşandığı vakittir. İlk iki kitap boyunca çoğunlukla cinselliğin alanına girmeyen Uyar'ın erkek şiir özneleri, gecenin sakladığı cinselliği yeni keşfeden ergenlere benzer şekilde cinselliği sıklıkla gecenin içinde konumlandırır. Ayrıca hırsızların, polislerin, açların, tokların yani düzene ait karakterlerin ortada olmayışı da şiir öznesinin neden geceyi tercih ettiğini açıklayan şeylerden biridir. Gece, herkesin uyuyacak olması ancak sadece şiir öznesinin ve seslendiği kadının uyanık kalacak olmasıyla iki kişilik dünyanın gerektirdiği koşulları sağlar, çünkü ancak “[h]erkes yokken, biz ol[abileceklerdir], ancak herkesin uyuduğu bu zamanda cinselliklerini yaşayabilecek ve şiir boyunca taşınan bir umut olarak çizilen “biz” olma halini deneyimleyebileceklerdir. Cinselliğin geceyle ve karanlıkla özdeşleştirilmesi Turgut Uyar'ın 1962’de yayımladığı *Tütünler Islak* kitabındaki “Islaktı Tütünlerle Sülünler” şiirinde de görülür:

Bu karanlık bir şeydi!.. Bu karanlık bir şeydi!.. Bu karanlık bir şeydi!..
Ne iyi!.. Kara bir yapıların ve ıslak sülünlerin önünde duygunluğuma bir
şeylerin değindiği.

Islak bir halat atarlardı, boynuma, ıslak iğrenirdim. Ne iyi!..
Yalnızlıksız bir ıslak halat, suları beni ıslatan. Bu boşluk kaç kez kadın, kaç
kez erkek. Kirletilmiş, ıslak yatakların altına gizlenerek bir ıslak kedinin
yavaş yavaş tüylendiği. Bu karanlık bir şeydi. Ne iyi!.. Islak bir kadının etimi
semirdiği. Bu karanlık bir şeydi. Yaşanan!..

Bu karanlık bir şeydi!.. Ne iyi!.. (Uyar, 2013, s. 212)

Ancak bu defa söz konusu olan karanlık gecenin karanlığından ibaret değildir.

Anlatıcı “Bu karanlık bir şeydi” cümlesini ısrarla tekrarlarlarken hem cinselliğin arzulanan ve karanlık bir şey olduğunu çağırıştırır hem de karanlığın kendisinin bir varlık, neredeyse bir özne olarak şiire girdiğini söylemeye çalışır. Karanlığın cinsellikle ilişkisi artık sadece cinselliğin yaşanmasına bir alan açıyor olmasından ibaret değildir. İsrarla vurgulanan ıslaklık, değinmek, iğrenmek, boşluk, semirmek ve tüm bu “karanlık” ve tekinsiz imgelerin ardından gelen “yaşa(n)mak” cinsellik ve

karanlık arasında çok daha karmaşık bir ilişkinin söz konusu olduğunu gösterir ki şiirin devamında geçen “Bu karanslak bir şeydi...” (Uyar, 2013, s. 213) cümlesi de cinselliğin ve karanlığın biçimsel olarak da iç içe geçmişliğini vurgular. Karanlık ve cinsel istek arasındaki ilişki psikanalitik bir yaklaşımla da değerlendirilebilir.

Karanlık, gece ve ıslaklık psikanalitik olarak kadın cinsel organına, hatta artık dönülemeyecek olan yitirilmiş cennet olarak anne rahmine duyulan bir arzunun temsili gibi de okunabilir. Ayrıca, buradaki cinsellik anlatısı “Geyikli Gece”de ya da “Göge Bakma Durağı”nda belirgin olan umut vadeden, düzenden, kalabalıklardan, modern ya da yapay olandan kaçışı sağlayan cinsellik anlatısından uzaklaşmış, “Kan Uyku” şiirinde belirtileri görülen ve içine kafa karışıklığının, utancın, memnuniyetsizliğin karıştığı cinsellikten beslenerek doğrudan iğrenmenin hâkim olduğu bir anlatı haline gelmiştir ki Orhan Koçak (2014) da bu şiirde “[c]inselli[ğin] şefkatten koparak hazla iğretinin birbirini beslediği bir mazoşist egzersizi andırmaya başlamış” olduğunu söyler (s. 100).

“Göge Bakma Durağı”na dönersek, anlatıcının iki kişilik bir dünya kurmayı ve “biz” olmayı bu kadar çok istemesinin nedeni nedir? Bu sorunun cevabı şu dizelerde bulunabilir: “Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göge bakalım / Tuttukça güçleniyorum kalabalık oluyorum / Bu senin eski zaman gözlerin yalnız gibi ağaçlar gibi / Suların ısınsın diye bakıyorum ısınıyor” (Uyar, 2013, s. 135). “Geyikli Gece”de temsilcisi olduğu bir topluluk adına konuşan ve ancak cinsellik söz konusu olduğunda birinci tekil kişi kipiyle konuşmaya başlayan anlatıcının aksine buradaki şiir öznesi iki kişilik dünyasını mümkün kılan kadın sayesinde “kalabalıklaştığını” ve “güçlendiğini” ifade eder. “Geyikli Gece”de kadın, talep edilen dünyanın kendiliğinden var olan bir parçasıymış gibi anlatılırken, “Göge Bakma Durağı”nda kadın ve erkeğin beraber bir dünya yaratma ihtimalinden söz edilir, erkek şiir

öznesini güçlendiren, kalabalıklaştıran da bu farklılıktır. Ayrıca “Geyikli Gece”de kadının cinsel arzularına dair herhangi bir ifade geçmezken, “Göge Bakma Durağı”nın anlatıcısı kadına “suları ısınsın” diye baktığında, kadının arzularını uyandırmak istediğinde, talebinin yerine geldiğini görür, yani kadının cinsel arzuları yükselir. Bunu görmesi de kendisini güçlü hissetmesinin nedenleri arasında sayılabilir. Bu nedenlerin varlığı sayesinde de erkek şiir öznesinin talep ettiği zaman ve mekânı yaratmak için çok daha somut adımlar attığı görülür: “Seni aldım bu sunturlu yere getirdim / Sayısız penceren vardı bir bir kapattım / Bana dönesin diye bir bir kapattım” (Uyar, 2013, s. 135). Erkek şiir öznesi kadının gösterişli, görkemli bir yere getirerek onun sadece kendisine ait olması için “pencere” diye nitelediği tüm dış odaklardan soyutlanmasını sağlamıştır. Anlatıcının bunları yaparak yaratmak istediği dünyada, kadın sadece ona ait olmalıdır, başka kimseye yer olmayan ve geri dönüşü olmayan bir dünyaya varma istediği giderek daha yüksek tonda dile getirilir: “Şimdi otobüs gelir biner gideriz / Dönemeyeceğimiz bir yer beğen başka türlü güc / Bir ellerin bir ellerim yeter belliyelim yetsin / Seni aldım bana ayırdım durma kendini hatırlat / Durma kendini hatırlat / Durma göge bakalım” (Uyar, 2013, s. 135). Anlatıcı, şiirin son dizelerinde daha da güçlenen sadece iki kişi olma talebini dile getirmekle yetinmez, kadından da kendisine sürekli bu dünyayı hatırlatmasını ister. Unutmadığı halde ısrarla kadından kendisini hatırlatmasını isteyen erkek özne, onun da kendisiyle aynı coşkuyu paylaşmasını umar. Giderek yükselen bir tonda ifade edilen bu coşkunun kaynağı olan iki kişilik bir dünya kurma hayali, “Geyikli Gece” şiirindeki aksine bir engelle karşılaşmaz, ancak gerçekleşip gerçekleşmediği de belirsizdir. Şiir bu coşkunun tepe noktasındayken sonlanır, böylece göge bakmakla somutlaşan biz olma haline dair talep zedelenmemiş bir umut olarak varlığını korumuş olur.

Cinsellik yoluyla düzenden kaçılarak yeni mekânlar yaratılmasına başka bir örnek “Denize Gidip Döneren Mavilerin Bire İndirgenen Üçlüğü” şiirinde de görülür. Üstelik bu defa anlatıcı iki kişilik dünyasına göre bir mekân tasarlamış olduğunu doğrudan söyler: “Ben üç yer tasarlamıştım üçü de sana bana uygun / Biri günebakanlarda biri otuz yaşta birini sorma” (Uyar, 2013, s. 131). Günebakanlar, otuz yaş ve bilinmeyen bir başka yerde tasarlanan bu mekânlar “Geyikli Gece” ve “Göge Bakma Durağı” şiirlerinde olduğu gibi gerçekte var olmayan poetik mekânlardır. “Meymenet Sokağına Vardım” şiirinde ise düzenden kaçılarak sığınılmak istenen yerin ilk defa hayali bir yer olmadığı görülür. “Oturup umutla bir şeyler unut[mak]” (Uyar, 2013, s. 127) isteyen şiir öznesi, bu defa hayali bir mekâna değil, var olan bir yere ulaşma talebini dile getirir: “Kalkalım Meymenet Sokağı’na varalım vaktidir” (Uyar, 2013, s. 127). Meymenet Sokağı’nın anlatıcı için neden özel olduğu ise şu dizelerle anlaşılabilir:

Dört adam Meymenet Sokağı’nda durup bir eve baktılar
Durdum ben de baktım ahşap bir evdi
İstesek bakmazdık düşünün ama istedik baktık
Kararmış tahtalarda yerleşmiş mutluluklar gördük
O bildiğimiz eskimiş güneşten dipdiri ışıklar
Bir de kız gördük onaltısında seilmeyi özler
Meymenet Sokağı eğri büğrüydü ama loştı
Görseniz loştı (Uyar, 2013, s. 127)

Anlatıcı için Meymenet Sokağı, bir aile yaşamını çağrıştıran “kararmış tahtalar”, “yerleşmiş mutluluklar”, “eskimiş güneşten dipdiri ışıklar” gibi öğelere sahip olduğu kadar on altı yaşında “seilmeyi özler” bir kıza da yer veren evleriyle özeldir. Diğer bir deyişle, Meymenet Sokağı’nın içinde düzene ait olan bir kurumun, ailenin varlığının yanında on altı yaşında bir kızın arzularına da yer vardır. Bu haliyle “Geyikli Gece” ya da “Göge Bakma Durağı” şiirlerinde görülen düzenden ve şehirden ayrılmak ve uzaklaşmak isteğinin bu şiirde çoğunlukla kaybolduğu ve cinselliğin düzenin içinde bir mekândaki var oluş hallerinin temsil edildiği görülür.

Ayrıca önceki şiirlerde zaman olarak hep gece seçilmişken, bu defa gündüz ya da gece olduğuna dair bir bilgi verilmez ama Meymenet Sokağı'nın loş olduğu söylenir ki loşluk yine cinselliğin alanını çağrıştıran bir zamanı akla getirir.

“Geyikli Gece”de cinsellik yoluyla yaratılan mekâna ulaşıyor, “Göğ
Bakma Durağı”nda benzer bir mekâna olan yolculuk anlatılıyor. Bu şiirde zaten mevcut olan mekâna ulaşılamıyor olduğu görülür, çünkü bu defa şiir öznesi doğrudan düzenin içine hapsolmuş bir öznedir: “Meymenet Sokağı'nın tadını hep bilirim ama gidemem / Oturur dosya düzenlerim akşama kadar / Daracık boş zamanlarımda durup sokakları düşünürüm / Deniz kıyılarına inen ufak tefek sokakları / Doksaniki dosya düzenlerim başlarım yeryüzünü / sevmeye” (Uyar, 2013, s. 127). Dosya düzenlemekten Meymenet Sokağı'na varamadığını anlatan şiir öznesi için bu varamayış bir karamsarlık hali olarak kendini göstermez. Aksine Meymenet Sokağı gibi sokakların var olduğunu bilmek, diğer bir deyişle cinselliği hatırlamak, onun yeryüzünü sevmesini, dünyaya daha iyimser bakmasını sağlar: “Alışmadığım şeyleri sevmeye çabalarım / Bir vakit var yeşille beşbuçuk arasında / Evrenin sevişmek için yorulduğu yumuşadığı / isteklendiği / Ellerim kollarım sevinir ben sevinirim sokaklarda / Durmaz yaşarım koyu koyu / Dünyada Meymenet Sokağı var başka sokaklar var / hep sokaklar” (Uyar, 2013, s. 127-128). Cinsellik, şiir öznesinin düzenden doğrudan kurtuluşunu sağlayamamış olsa da cinselliğin varlığı dahi onun dış dünyaya bakış açısını yeniden şekillendirmesine yetmiştir. Bu kurtuluşun mümkün olmayışının nedenleri arasında ise bu defa yaratılan hayali bir mekânın olmayışı ancak gerçek bir mekânın cinsellikle ilişkilendirilmesi görülebilir. Önceki şiirlere göre burada çok daha gerçekçi bir bakış açısına sahip bir anlatıcının olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu gerçekçi bakışa sahip şiir öznesi için dahi cinselliğin atfedildiği ve “sevişmek için yorul[unan], yumuşa[nan], isteklen[ilen]”

“yeşille beş buçuk arasında[ki]” zamanda anlatıcı tüm bedeniyle sevinir, düzenin kısıtlamalarına rağmen yaşama isteği artar: “Sokakları gerinerek sevmeye başlamaklar / Ağaçlarla şaraplarla ben varım / En uzaktaki körler var aşkolsun onlara / Daha elli altı dosya var düzenliyeceğim / Gökyüzünün kalkıp dudaklarıma bir değmesi var / Oysa kapılar var duvarlar var perdeler var” (Uyar, 2013, s. 128). Şiir öznesi daha elli altı dosya düzenlemesi gerektiğini bilmesine rağmen yaşam sevinciyle doludur, bunu sağlayan da cinselliktir. Bu şiirde cinsellik vaatlerini doğrudan yerine getiremiyor olsa da şiir öznesi için hala yaşama sevinci veren bir potansiyele sahip olmasıyla önceki şiirlerden çok daha güçlü bir konuma yükselir. Yine de anlatıcı bu yaşama sevinciyle yetinen bir noktada değildir. Bu haliyle de Uyar’ın ilk dönem şiirlerindeki tatmin olmuş anlatıcılarından ayrılır: “Bir bıraksalar / Sonra başka şeyleri özlemeye” (Uyar, 2013, s. 128). Cinselliğin varlığını hatırlamak, şiir öznesinin bütün “elleri[yle], kolları[yla]” sevinmesine yetecek kadar güçlü olsa da şiir bir eksiklik duygusuyla biter, çünkü anlatıcı hala düzenin içindedir, cinselliğin vaat ettiklerini doğrudan deneyimleyebilmiş değildir. “Kaçak Yaşama Yergisi” şiirinde de doğrudan düzenin içinden konuşan bir anlatıcı vardır. Ancak bu defa anlatıcı aynı iyimser bakışı taşımaz hatta içinde bulunduğu koşullara isyan eder tonda konuşur: “Günlerden o gün alıp başımı evin yolunu şaşıracağım / Taze ekmeğim eski kanlarım benim ellerim şaşıracak / Ya da tek başına acıkacaksın sen tek başına gözlerin” (Uyar, 2013, s.125). Ekmek almış bir şekilde evine dönmesi beklenen bir erkeğin düzenden çıkışını anlatan bu dizelerde, evde onu bekleyen kadını da tek başına bırakma hali vurgulanır. Ancak erkek şiir öznesi geride bırakacağı şeyleri umursamadığını ısrarla vurgular: “Hiç umrumda değil ya şundan şundan şundan korkuyorum / Kim uydurdu bu haziranı bu temmuzları bu yaşamaları gizli / kapaklı / Bu yulafları oğlakları bardakları bu bütün puştlukları bu / şarkıları” (Uyar, 2013, s.

125). Tezin bu bölümünde yer verilen önceki şiirlerde olduğu gibi bu şiirde de düzenden kaçan erkeğin cinselliğe sığındığı görülür, ancak bu defa cinsellikle birlikte ortaya çıkan bir tikslenme duygusu da söz konusudur:

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 kadını aramaya
çıkardım. Sonra bulamamıştım. Bir iğrenmişim nedense,
gidip bir köşede kusmuştum. (Uyar, 2013, s. 125)

Şiir öznesinin işini gücünü bırakıp yollara düşmesini sağlayan cinselliğin amacına ulaşamaması, aranılan kadının bulunamaması, iğrenmeye yol açar; düzenden çıkmakla kalmak arasında bocalayan şiir öznesi bundan sonra da aklının karışmasına neden olacak tüm davranışlardan kaçınmaya başlar: “Kadınların eteklerine bakmıyorum hiç / Sağma soluma bir baksam biliyorum sapıtmak işten değil / Bir baksam ertesi gün kimbilir nerelerde olurum” (Uyar, 2013, s. 125). Ancak burada söz konusu olan cinsellik, normu ihlal edici bir cinselliktir. Erkek şiir öznesinin cinsel arzuları Uyar’ın ilk dönem şiirlerinde çoğunlukla olduğu gibi zaten sevmesinin yasak olmadığı bir kadına, eşine ya da sevgilisine yönelmez. Aksine, evinde onu bekleyen bir kadının varlığına rağmen bir şarkıyla ya da kadınların eteklerinin çağrıştırmasıyla aklına gelen kadınlara yönelir. Bu noktada hala sınırların içinde kalan şiir öznesinin yasağı çiğnemesi ise yine *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabında yer alan ve bir sonraki alt bölümde ele alacağım Akçaburgazlı Yekta’nın anlatı şiirlerinde olacaktır. Bu noktada yasak henüz çiğnenmemiştir, şiir öznesi de yasağın farkındadır. Diğer bir deyişle kadınların eteklerine bakarak ya da bir şarkının peşinden alıp başını sokaklara düşerek varacağı yerin “kimbilir nereler” olacağını sezer. Bu nedenle hem içinde bulunduğu koşullara hem de evinde onu bekleyen kadına karşı duyguları karmaşıktır: “Akşamları hep arka sokaklardan dönüyorum / Biraz bıkkın bir parça kırık korkunç

umutsuz ve sakın / Eve geliyorum seni buluyorum bir sevinyorum bir kızıyorum” (Uyar, 2013, s. 126). Aynı anda bıkkın, kırgın, umutsuz ve sakın hissedebilen şiir öznesi eve gelip kadını görünce de hem sevinir hem kızar, ancak hala eve dönüyordur ve “Sonra biliyorsun” dizesiyle şiiri bitirmesi de yaşamından evindeki kadını hala çıkarmamış olduğunu, hala alıp başını gitmeyi tercih etmediğini gösterir. Alıp başını gidebildiğinde nasıl bir cinsellik anlatısının ortaya çıkacağı ise Akçaburgazlı Yekta kahraman anlatıcısının konuştuğu şiirlerde belli olur.

3.2 Özneleşmeyi sağlayan cinsellik

Dünyanın En Güzel Arabistanı ile Turgut Uyar’ın şiirlerine yoğun bir şekilde giren cinselliğe şairin yüklediği en önemli işlevlerden biri şiir öznesinin cinselliğin sağladığı alanda özneleşmesini sağlaması olmuştur. Cinselliği deneyimlemeye başlayan erkek şiir öznesi, Akçaburgazlı Yekta, Tel Cambazı gibi isimler kazanarak özneleşmiş ve beden kazanmıştır. Cinsellik yoluyla özneleşen anlatıcı ilk olarak “Tel Cambazı” karakteriyle okurun karşısına çıkar. “Tel Cambazının Rüzgarsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir” başlıklı şiirde “[a]dı kimseye lazım” olmayan birinin gelişinden bir tamamlanma hikâyesi anlatılır: “Önce İstanbul vardı o yoktu / Sonra birgün çıktı geldi / Bütün kapılar yerini buldu” (Uyar, 2013, s. 117) Gelen kişinin cinsiyeti hakkında bir bilgi verilmez, ancak “[y]alnızlığını çıkar[ıp] koy[masıyla]” şiir öznesinin sürekli aradığı iki kişilik tamamlanmış dünyanın eksik parçası olduğu anlaşılır. Gelen kişi “[t]ut[up] ayışığını parçala[yacak]” ve “[h]er sokağa birer parça dağıt[acak]” kadar güçlü bir konumda gösterilir. “Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir” başlıklı şiirde ise anlatıcı bu güçlü konumu kendisi üstlenir. Tamamlanmaya muhtaç sesin yerine, görmüş geçirmiş ve eksikliğinin, tamamlanamayacağının farkında, kabullenmiş bir şiir sesi konuşmaya başlar:

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

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

Bu işte bir şey var anlamadım
Körpe kadınlar basık odalarda mı, dursun
Hoyrat gemiciler uzun seferlerde
Darağacında bir adam mı dediniz, dursun
Yeraltında gizli bir sandık mı, dursun
Bahçeler dursun, kızlar dursun
Anlattıklarım, anlatamadıklarım, anlatamayacaklarım
Senin yakanda bir el mi var dediniz, dursun
Dursun,
Ben şimdi gelirim. (Uyar, 2013, s. 120)

Şiir öznesi “eskiden hep acık[arak] “ekmeklere”, “orospulara” giderken artık bu arzularını doyurmaktan vazgeçmiştir. Arzularını tatmin etmiş değildir, ama dış dünyayla kurduğu ilişkiyi değiştiremeyeceğini, “her şeyin olduğu gibi olmaya devam edeceğini” kabullenmiştir. “Bu işte bir şey” olduğunu anlamamıştır, ama “[k]örpe kadınlar[in] basık odalarda”, “[h]oyrat gemiciler[in] uzun seferlerde” ve “[d]arağacında bir adam[in]” olduğu dış dünyayı anlamaya ya da anlatmaya çalışmaktan vazgeçmiştir. Anlatıcının dış dünyaya karşı aldığı kabullenmiş ve değiştiremeyeceğinin farkında olmaktan kaynaklı umursamaz tavrı *Kayayı Delen İncir* kitabındaki “Acıyor” şiirinde de görülür: “Eylül toparlandı gitti işte / Ekim filan da gider bu gidişle / Tarihe gömülen koca koca atlar / Tarihe gömülür o kadar” (Uyar, 2013, s. 549). Buradaki anlatıcı da zamanın geçişini, tarihin akışını

kabullenmiş bir tonda konuşur. “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir” başlıklı şiirde ise anlatıcının kabullenmiş tavrının dış dünyaya karşı bir cephe alma ve inandığını savunma haline dönüştüğü görülür: “Sizin alınız al inandım / Morunuz mor inandım / Tanrınız büyük âmenna / Şiiriniz adamakıllı şiir / Dumanı da caba / Ama sizin adınız ne / Benim dengemi bozmayınız” (Uyar, 2013, s. 121). “Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir” başlıklı şiirde tel cambazı gerçekten de kendi kendine konuşuyor gibidir. Kendi algısından dış dünyayı değerlendirir ve “[a]nlattıkları[nı], anlatamadıkları[nı], anlatamıyacakları[nı]” söylemekten vazgeçer. “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir” başlıklı şiirde ise kahraman anlatıcı tel cambazı telin üstündedir; bildiği işi yapar ve dünyaya oradan seslenir. Dışarının doğrularıyla savaşma gereği duymaz ama kendi bildiklerine zarar gelmesini de istemez. Dış dünyayı algılayışı değişmiştir, artık doğanın ve toplumun hem uyumsuz hem uyumlu bir parçası olmuştur: “Bütün ağaçlarla uyuşmuşum / Kalabalık ha olmuş ha olmamış / Sokaklarda yitirmiş cebimde bulmuşum / Ama ağaçlar şöyleymiş / Ama sokaklar böyleymiş / Ama sizin adınız ne / Benim dengemi bozmayınız” (Uyar, 2013, s. 121). Uyar’ın ilk dönem şiirlerinde görülen Garip şiirinin havası “Tel Cambazı” karakterinin konuştuğu bu şiirde de dışarıya karşı alaycı bir umursamazlık halinde etkisini gösterir. Ancak konuşan “Memur Karısı” ya da “Söyle Küçük Saadetini” şiirlerindeki gibi sıradan küçük insandan ibaret değildir, çünkü “Tel Cambazı’nın” “gizli bir bildiği” vardır:

Aşkım da değişebilir gerçeklerim de
Pırıl pırıl dalgalı bir denize karşı
Yangelmişim dizboyu sulara
Hepinize iyi niyetle gülümsüyorum
Hiçbirinizle döğüşmem
Siz ne dersiniz deyin
Benim bir gizli bildiğim var
Sizin alınız al inandım
Sizin morunuz mor inandım
Ben tam dünyaya göre

Ben tam kendime göre
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız (Uyar, 2013, s. 121)

İşte “Tel Cambazı”nı Garip şiirinin sıradan küçük insanından ayıran ve ona bir isim kazandıran, onu bir kahraman anlatıcı yapan da bu “gizli bildiğidir.” “Tel Cambazı”nın anlatıcı olarak konuştuğu şiirlerde bu gizli bildiği açıkça söylenmez, zaten bilinenin ne olduğu da önemli değildir. Önemli olan “Tel Cambazı”nın sadece kendisinin bildiği bir şeye sahip olmasıdır. “Tel Cambazı” böylece kendini diğerlerinden, “gizli bildiğini” bilmeyenlerden ayırır.

Erkek şiir özneleri cinselliğin alanına girmeleriyle “lirik ben”den kahraman anlatıcıya evrilmiş, isim ve beden kazanmış/özneleşmişlerdir. Anlatıcının “lirik ben”den kahraman anlatıcıya evrilmesinin yanı sıra şiirlerin biçimi de anlatı şiirlerine doğru evrilmiştir. Cinsellik üzerinden isim ve beden kazanan Akçaburgazlı Yekta’nın konuştuğu şiirlerin tamamı anlatı şiirleridir. Bu şiirlerden ilki olan “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur” şiirinde, şiirin başlığı gözlemci bir anlatıcının konuşacağı izlenimini verse de daha ilk dizeden Yekta konuşmaya başlar: “Önce onların yanında çok iyi yüz gördüm. / Beni kapıdan karşılayıp ağırlarlardı. / Sofralarına konuk ederlerdi. / Onlar iki kişiydi ben birdim” (Uyar, 2013, s. 136). Konuşan ne “Geyikli Gece”de olduğu gibi bir topluluğun temsilcisidir ne de Uyar’ın ilk dönem şiirlerinde olduğu gibi cemaat ruhundan kurtulamamış bir anlatıcıdır. Bu defa iki kişinin yanındaki tekliğinin son derece farkında bir özne konuşur. Ayrıca, Yekta ne zaman birinci tekil kişi kipiyle bir cümle kursa “Ben, Yekta” diyerek adını ve özneliğini vurgulama ihtiyacı duyar. Konuşan bir “ben”dir ve o “ben” Yekta’dır. Yekta, adını ve özneliğini okura her fırsatta hatırlatır.

Şiir boyunca Yekta'nın Gülbeyaz'la yaşadığı yasak aşk hikâyesi anlatılır. Şiirde nedeni açıklanmasa da Yekta, Gülbeyaz ve Sinan'ın evine gidip gelmeye başlar. “[G]ürültülü şehirden iki bin ayak uzakta” olan, “[t]ahtadan yapılmış” bu evde Gülbeyaz ve Sinan, Yekta'ya “elmadan sıkılmış soğuk sular sunarlar”, onu “kapıdan alırlar, “-hoş geldin- derler” ve Yekta'nın evlerine gelmesi Gülbeyaz ve Sinan'ı sevindirir. Önceki bölümde şehirden ve düzenden cinselliğe sığınarak kaçmaya çalışan erkek şiir öznesi, “gürültülü şehirden iki bin ayak uzakta[kı]” bu evde kaçtıklarından kurtulmayı başarmış gibidir, çünkü kendini evinde hissederek: “Kapılarını / kapım bellemiştim. Evlerinde oturacak yerim vardı” (Uyar, 2013, s. 136). Sadece konuşan şiir öznesi değil, şiirde bahsedilen diğer karakterler de isim ve beden kazanmıştır: “Birlikte yaşıyorlardı, çocuksuzdular. / Birinin adı Gülbeyaz'dı, o kadındı, öbürünün adı Sinan'dı, o / erkekti” (Uyar, 2013, s. 136). Yekta, Gülbeyaz ve Sinan'ı tanıtırken sadece isimlerini söylemekle yetinmez, birlikte yaşıyor olduklarını, çocukları olmadığını ve en önemlisi de cinsiyetlerini belirtme gereği duyar. Gülbeyaz ve Yekta'nın birlikteliği, erkek şiir öznesinin “Geyikli Gece” ya da “Göge Bakma Durağı” şiirleri boyunca aradığı, eksikliğini hissettiği ve kurmaya çalıştığı iki kişilik dünyanın bir örneğidir. Fethi Naci'ye (1999) göre “[ş]air, ‘Akçaburgazlı Yekta’ aracılığıyla birtakım kuralları yıkarak, mutluluğa çıkan – ya da çıkacağını sandığı – birtakım kapıları zorlamak ist[er]”:

‘Akçaburgazlı Yekta’ yalnız, tedirgin, topluma karışmayan, kurulu düzenle bağdaşamayan, değer yargılarının sahteliğini gören, ‘bir şeyin bu kadar şey içinde gitgide küçüldüğünü, yittiğini’ gören bir kişinin – ya da şairin – gönlünce yarattığı duygular dünyasının bir kişisi; mutluluğu, ilkel insanlar gibi, gündüz çalışıp gece sevişmekte bulan bir kişi. ‘Akçaburgazlı Yekta’da ‘iki kişilik sorunsuz toplum’ ardında; buna cinsel sevi yoluyla varmak istiyor. Burada Turgut Uyar'ın evrene, insan ilişkilerine kendine özgü bir bakışı var, şiirini yenileştiren bence bu bakış. (s. 20-21).³

³ Fethi Naci'nin Akçaburgazlı Yekta değerlendirmeleri yerinde olsa da şiir öznesiyle şairi eşleştirmenin yol açabileceği hataları göz önünde bulundurmak gerekir. Bu nedenle Akçaburgazlı Yekta anlatıları

Kadın ve erkekten oluşan bu iki kişilik dünyaya konuk olarak gelen Yekta ise kendini tanıtırken cinsiyetini değil, yaşını ve nereli olduğunu söylemeyi tercih eder: “Ben otuzunda Yekta’ydim, / Akçaburgazlı’yım, oradan geldim, / Herkes bir yerlidir çünkü, Ben, Yekta bunu pek hoş / buluyordum” (Uyar, 2013, s. 136). Nasıl “Geyikli Gece” ya da “Göge Bakma Durağı”nın lirik benleri eksikliğini hissettikleri iki kişilik dünyayı kuramadıkça kendilerine yeni zaman-mekânlar yaratmaya çalıştılsa Yekta da kendisini geldiği yerle, mekânla sıkı bir biçimde ilişkilendirir. Ait olma ihtiyacını Akçaburgaz mekânıyla kurduğu ilişkilene üzerinden karşılar ki bu ilişki tüm Yekta şiirleri boyunca devam eder. Yekta’nın yanındaki karakterler, kadınlar, erkekler değişse de “Akçaburgazlılığı” değişmez. Hatta tezin devamında ele alacağım şiirlerde oraya yeniden döneceği görülür. Mekânla bu derece sıkı bir ilişki kuran Yekta, Gülbeyaz ve Sinan’ın evini de aynı nedenle ayrıntılı bir şekilde betimler. “[A]z ışıklı odalar”, “[s]erin örtülü minderler”, “beyaz nakışlı” perdeler ve “[p]atlıcan örnekleri ve turuncu güneşler” ile süslenmiş “bütün odanın döşemesini usulca mor mor örte[n]” halılarıyla Gülbeyaz ve Sinan’ın evi, Yekta için bir konfor alanı sağlar. Ancak şiirin bu bölümünde dahi anlatının devamında yaşanacakları çağrıştıracasına bir huzursuzluğun ipuçları bulunur: “Birden hepimizin aklına o denizler gelirdi. Ayakta durmayı / istemezdik. Serin örtülü minderlere otururduk. / Bana -serin örtülü minderlerimizin üstüne otur- derlerdi. / Bana elmadan sıkılmış soğuk sular sunarlardı. Evlerinde/ oturacak yerim vardı. / Tütün sunarlardı” (Uyar, 2013, s. 137). “[O] denizler[in]” hangi denizler olduğunu ya da Yekta, Gülbeyaz ve Sinan’ın neden ayakta durmak istememelerine yol açtığını okur bilmez. Ancak sadece üçünün paylaştığı bu ortak duygu, anlatıcının her şeyi okura anlatmadığını

boyunca da şair Turgut Uyar ve Akçaburgazlı Yekta anlatıcı karakteri eşleştirmeden yorum yapılmaya özen gösterilecektir.

gösteren bir kanıttır. Yekta ancak belirli şeyleri okura anlatır ki Yekta'nın kahraman olduğu diğer şiirlerde de benzer kopukluklar bulmak mümkün olacaktır.

Yekta, Gülbeyaz ve Sinan'ın paylaştığı huzursuzluğun nedeni açıklanmaz ancak anlatının bu noktasında söz konusu huzursuzluğun “serin örtülü minderlerin” üzerine oturmakla veya “elmadan sıkılmış soğuk sular” içmekle geçebilecek kadar büyümemiş olduğu da görülür: “Bir dinlenme zamanı kadar birbirimizi duyardık. Alışmak için / zorluk çekmezdik. Çünkü karşıt yerlerimiz kalmamıştı / bilirdik. Girintilerimiz çıkıntılarımız uygundu. Sussak da / ses çıkarmazdık” (Uyar, 2013, s. 137). “Kadın” Gülbeyaz'a ve “erkek” Sinan'a olduğu kadar kadın ve erkeğin iki kişilik dünyasının mekânına da kolayca uyum sağlayabilen Yekta, anlatının bu noktasında Gülbeyaz ve Sinan'ın bakım verdiği bir çocuk gibidir. Kendisine oturulacak yer gösterilir, elma suları ikram edilir ve bu haliyle kadın ve erkeğin yanında cinsiyetsiz biri gibi var olabilir. “Girintileri ve çıkıntıları” birbirini tamamlayan Gülbeyaz ve Sinan'ın yanında Yekta henüz kendi girintileri ve çıkıntılarını, kendi cinselliğini, keşfetmemiştir. Dolayısıyla kadın ve erkekten oluşan iki kişilik dünyayı bozmaz, aksine Yekta'nın varlığı onları “sevindirir.” “[H]er yere gire[n]” ancak “az ışıklılığı altedeme[yen]” karanlığın varlığı da benzer bir bakışla açıklanabilir. “Geyikli Gece” ve “Göge Bakma Durağı”nda cinselliğin zamanı olarak yüceltilen karanlık, Akçaburgazlı Yekta anlatısının bu noktasında “az ışıklılığı” altında bir konumda görülür, çünkü Yekta ve diğerlerinin “ışıktan kaçırarak yerleri” yoktur: “Az ışıktaki da çok ışıktaki da değişmezdik. / Hep tıpkı kalırdık” (Uyar, 2013, s. 137). Peki, Yekta, Gülbeyaz ve Sinan'ın “girinti ve çıkıntılarının uygun” olduğu, karanlığın “az ışıklılığı altedemediği” zamanlar neden sona erer? Yekta, bu sorunun cevabını şöyle verir:

*“Ama ben onların ölümlü, yanılman insan,
Geçen ve bir daha geri gelmeyen bir rüzgâr olduklarını unuttum.”*

Çünkü unutmak bana göre idi.
Çünkü ben de ölümlüydüm. Ben, Yekta, bunu pek hoş
buluyordum.
Bu unutmak değildi, içinde olmaktı onun. (Uyar, 2013, s. 137-138)

Diğer bir deyişle, Yekta, Gülbeyaz ve Sinan arasındaki üç kişilik huzur dünyasının bozulması insan olmanın doğası gereği meydana gelen bir şey olarak açıklanır. “Ölümlü ve yanılğan insanlığın” unutmaktan başka yapabileceği bir şey yoktur. Yekta bu durumu kötü karşılamaz, aksine “herkesin bir yerli olması”, “her yerde gece olması” gibi unutmak da “pek hoş bulduğu” şeyler arasındadır. Yekta ve Gülbeyaz arasındaki yasak ilişki başlamadan önceki her birinin “[t]ekliği[nin] ayışığına boğulup gi[ttiği]” ve Yekta, Gülbeyaz ve Sinan’ın “[t]eker teker üçer kişi ol[duğu]” zamanlar için de Yekta “Öyle de iyiydi” der. Ancak, bu zamanlarda dahi Yekta ve Gülbeyaz arasında adı konulmamış bir bağın olduğu sezilir: “Ben ona, Gülbeyaz kadına, eski yalnızlığımı söyledim. / Ben söyledikçe eskirdi, / Uzaklaştı. / Onunla. Gülbeyaz’la bakışır ısınırdık” (Uyar, 2013, s. 138). Uyar’ın ilk dönem şiirlerinden özellikle “Yalağuz” şiirinde öne çıkan “taşra yalnızlığı” teması bu şiirde tekrar eder. Ancak bu defa taşra yalnızlığını beraberinde şehre getirmiş erkek şiir öznesi, bu yalnızlığı bir kadınla paylaşır. “Yalağuz”un Bektaş’ı “mayıs böceği kadar”, “papatya gibi”, “kuşyemi gibi” yalnız kalırken Akçaburgazlı Yekta, “Akçaburgaz yalnızlığını” “Gülbeyaz kadına” söyledikçe cinselliğin alanına daha çok girer. bell hooks (2004), Türkçeye “Değişme İsteği: Erkekler, Erkeklik ve Aşk” olarak çevrilebilecek *The Will to Change: Men, Masculinity and Love* isimli kitabında Steve Bearmen’in (2000) “Why men are so obsessed with sex?” (Erkekler sekse neden bu kadar takıntılı?) başlıklı makalesine referansla, patriarkal kültürde cinselliğin erkekler için duygusal olmalarına izin verilen tek alan olduğu ve bu nedenle erkeklerin cinselliğe takıntılı oldukları önermesini onaylar. Steve Bearmen (2000) bu makalesinde erkeklerin büyüdükçe yakınlık kurmaktan izole edildiklerine

dikkat çekerek, duyguların açıkça ifade edildiği ilişkilerde bulunan erkeklerin zayıf olarak nitelendirildiklerini belirtir (s. 215-222). Aksine erkeklere öğretilenin hemcinsleriyle sürekli rekabet içinde olmaları, bulundukları sosyal gruplar içinde her zaman yukarıya çıkmayı hedeflemeleri gerektiğini ekleyen Bearmen, askerlik görevini bu noktada bir örnek olarak gösterir. Yazara göre erkeklere atfedilen bu görevin bir aidiyet kazanma hissini verdiği sanılsa da erkekler şiddete ve rekabete dayalı gruplarda giderek daha çok yalnız kalır ve izole olurlar. Bu izole olma halinin erkekleri ihtiyaç duydukları ilgiyi ya da yardımı aramaktan alıkoyduğunu belirten Bearmen, erkeklerin giderek olumlu ya da olumsuz her türlü duygudan uzaklaştığını ekler. Bu durumun sonuçlarından biri de erkeklerin bedenlerine ve bedenleri aracılığıyla duyacakları canlılık hissine yabancılaşmaları olmaktadır ve bu yabancılaşmanın yıkılacağı tek alan olarak ise cinsellik gösterilir. Bearmen'e göre cinsellik erkekler için yakınlık kurmanın, açıkça sevgi gösterebilmenin ya da bir yandan güvende hissederken bir yandan da kırılganlıkları yansıtabilmenin izin verildiği tek alandır. Erkekler için ilişkilerde cinselliğin öne çıkmasının nedeninin cinselliğe yüklenen bu işlev olduğunu öne süren Bearmen, yine de cinselliğin hiçbir şekilde bu yakınlık ihtiyacını karşılayamayacağını, tatminin ancak erkeklere yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinden kurtulmakla, erkeklerin sadece cinsellikte değil hayatın her alanında yakınlık kurma ve duygularını göstermelerinin normal karşılanmasıyla mümkün olabileceğini vurgular (s. 215-222). Yekta da yalnızlığını ancak cinselliğin alanına girdiğinde paylaşabilmiş ve duygularını paylaştıkça cinselliğin alanına daha çok girmiştir. Bu nedenle, Gülbeyaz ve Yekta arasında “bakış[p] ısın[arak]” paylaşılan yalnızlık, Yekta’nın “yanılgan insanlığının başla[masına]” neden olur:

Birinde üç gece dört gündüz orada, evde kaldım.
Üç gece dört gündüz Sinan’ın yatağında kaldım.

Gülbeyaz’la Allahın emri olduk.
Ne o beni kandırmıştı,
Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimiz de bildiklerimizin
ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik. Bir
noksanlığı vardı sanıyorduk bütün olanların belki. Ama
aslında bütünlüklerimize bahaneydik. Sinan uzaktaydı.
Sinan çemberimizin dışındaydı. Sonra ne bulduk.
Süregeldikçe kutsal gibi,
Kesildikçe kirli, utandırıcı. (Uyar, 2013, s. 138-139)

Yekta, Gülbeyaz’la birlikte olmasını anlatırken kimsenin kimseyi kandırmadığına ya da baştan çıkarmadığına özellikle vurgu yapar. Bu vurgunun, Yekta’nın ahlak normlarını ihlal eden bir eylemde bulunduğu bilincinde olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Yekta, ihlalin farkındadır ve bu ihlali meşrulaştırmaya çalışır. Ona göre Gülbeyaz’la birlikte olmalarının nedeni “bildikleri[nin] ötesine, [b]uldukları[nın] üstüne çıkmak istem[eleridir].” Diğer bir deyişle, kadın ve erkeğin cinsellik aracılığıyla tamamlanmış hissetme, “bütün olanların noksanlığı[nı]” giderme arzusu Yekta ve Gülbeyaz’ı yasak ilişkiye sürükler. Orhan Koçak, Yücel Göktürk’le (2016) yaptığı söyleşide Uyar’ın “Cemal Süreya, İlhan Berk gibi cinselliğe yer veren [diğer] şairlerden” “seksin kendi nesnesine hiçbir zaman kavuşamayacağını, o nesneden kayacağını, nesnenin fazla ya da eksik geleceğini bir şekilde sezmiş olması[yla]” (s. 22) ayrıldığını söyler. Koçak (2016), Uyar’ın şiirlerinde cinselliğin bu yönüyle ele alınmasını Lacan’a referansla açıklar:

Lacan’ın meşhur lafıdır: Cinsel ilişki yoktur. Hiçbir zaman arzuyla nesnesinin birbirine eşit, tam olduğu bir denklem kurulamaz. Bunu Lacan’dan önce, *Tehlikeli Alâkalar*’ın (1782) yazarı Laclos’tan beri bir sürü yazar fark etmiştir, Turgut da Lacan’a ihtiyaç duymadan fark etmiştir. Lacan bunu bir formül haline getirdi. (s. 22)

Bu yorumlar geçerliliğini korumakla birlikte Yekta ve Gülbeyaz’ın yasak aşkında Sinan’ın “çemberin dışına atılma” arzusunun da önemli olduğu söylenebilir. Yine psikanalitik bir bakışla başta Sinan ve Gülbeyaz tarafından bir çocuk gibi bakım verilen Yekta’nın “babayı yenme” arzusunun, Gülbeyaz’la birlikte olup Sinan’ı

“teker teker üçer kişi” oldukları tamamlanmış görünen çemberin dışına atmakla sonuçlanabileceği de eklenmelidir.

Tezin bir önceki alt bölümünde yer verilen şiirler boyunca cinselliğe düzenden, şehirden, yapaylıktan kaçmayı sağlama işlevi yükleyen erkek şiir öznesi, Akçaburgazlı Yekta olarak beden kazandığında bu kaçıışı başarır. “[G]ürültülü şehirden iki bin ayak uzakta” ve “tahtadan” yapılmış bu ev, “Geyikli Gece” ya da “Göge Bakma Durağı”nda betimlenen poetik mekân-zamanın somutlaşmış halidir. Yekta bu mekânı kendi yaratmaz, hazır bulur. Sadece mekânı değil, erkek ve kadının kurduğu iki kişilik dünyayı da hazır bulur ve erkek Sinan’ı dışlayarak kadın Gülbeyaz’la birlikte olur. Cinselliğe yüklenen bütün işlevler tamamlanmış görülür. Şehirden ve düzenden kaçış sağlanmış, kadınla iki kişilik dünya kurulmuştur. Ancak cinsellik erkek özneyi yine de tam tatmin etmez, çünkü “[s]üregeldikçe kutsal gibi, [k]esildikçe kirli, utandırıcı[dır].” Yekta’ya göre cinselliğin kirliliğinin ve yarattığı utancın kaynağı “öbür insanlar” ya da “[k]arşılaştırmalar” değildir. Diğer bir deyişle, Yekta toplumsal ahlak normlarından kaynaklı bir utanç duymaz. Ona göre, kirliliğin ve utancın kaynağı cinselliğin “kendi boşluğundan, [g]elip geçen avutuculuğundandı[r].” Cinsellikle birlikte Gülbeyaz ve Yekta birbirlerinde “yeni yeni yerler bulmuş” olsalar da aralarına artık “[i]stemek ve vermek” ve “[a]lamamak girmiştir. Cinsellik, Yekta ve Gülbeyaz’ın hem bir şeyleri “[k]aybet[mesini]” hem de “yerine yenilerini koy[masını]” beraberinde getirmiştir. “Artık çok ışıktan kaç[maya]” başlayan Gülbeyaz ve Yekta’nın hem Sinan’dan hem de birbirlerinden “gizleyecek yerleri” ortaya çıkmıştır. Cinselliğin sağladığı tatmine ulaşmak için “beklemesi” gerektiğinin farkına varan Yekta’nın mekânla kurduğu ilişki de zedelenmiştir: “Minderler serin değildi artık.” Yine de Yekta, Gülbeyaz’la cinselliğini keşfeder. Artık, Gülbeyaz ve Sinan’ın yanındaki “cinsiyetsiz” Yekta

değildir: “Ben o zaman, Tanrının, benim yapıma kattığı tatların, bende ötedenberi durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da durmakta süregideceğini farkettim. Bu beni kendi yanımda yüceltiyordu” (Uyar, 2013, s. 140). Yekta, bir kez daha Gülbeyaz’la birlikte olmasının doğal olduğunu vurgular. Bu yüzden de yaptıkları “[g]ünah olamaz.” Bu noktada, tezin bir sonraki bölümünde daha ayrıntılı yer verilecek olan bir noktaya dikkat çekmek faydalı olacaktır. Yekta, Gülbeyaz’la ilişkisini anlatırken Gülbeyaz’ın cinselliğini “benim toprağımı işleyen kazmaydı” diye anlatırken kendi cinselliğini de “[b]en onun çeliğine göreydim ancak” diyerek tarif eder. Kadın cinselliğinin “toprağı işleyen bir kazma” olmasıyla aktifleştirilmesi, erkek cinselliğinin ise toprağa benzetilerek pasifleştirilmesi erkek şiir öznesinin cinselliğin alanına girmesiyle erkeklik kurgusunun nasıl değiştiğini gösterir. Uyar’ın modernist öncesi şiirleri arasında sayılabilecek “Dürdanecik” şiirinde kadın cinselliği toprakla özdeşleştirilirken bu defa erkek şiir öznesi kendi cinselliğini bu pasif imgede konumlandırır.

Yekta’nın Gülbeyaz’ın yanına gittiğinde amacı artık serin minderlerde oturmak değildir. Artık “[a]kşamüstleri yakıcı kırlardan suvata inen kır hayvanları gibi” Gülbeyaz’ın yanına gider. Gülbeyaz ve Gülbeyaz’ın evi, Yekta’nın “serinlediği”, dinlendiği, şehirden uzaklaşarak huzur bulduğu bir yer olmaktan çıkmış, arzularını körükleyen bir yer haline gelmiştir. Yine de Yekta toplum ahlakının dışında bir eylemde bulunduğu farkındadır ve kendini bir seçim yapmak zorunda hisseder. Ya Gülbeyaz’ın yanına “[s]uvata inen yanık kır hayvanları gibi gitmemeli” ya da Gülbeyaz ve Sinan’ın “kapısı ekmeği[n]i edindiği ocak olmamalı[dır].” Bu noktada Yekta, aşkı, “inandığı[n]ı kurtarma[yı]” seçer, çünkü aşk ve cinsellik onu “bulup çıkaran, ekleyip bütünleyen” duygudur. Yekta, cinsellik yoluyla kendi benliğini kurmuş ve tamamlanma arzusunu ortaya koymuştur. Bu

arzuyu korumak için, çemberin dışına atılan Sinan’a başvurur: “Ona, Sinan’a -Bizi kov- dedim. / Onun kovduğu bizi ödeyecekti. / Onun gözünde kovulmuş olacaktık ama, biz kendimizi / kutsanmış belleyecektik” (Uyar, 2013, s. 141). Sinan ise Yekta’nın istediğini yapmak yerine “[i]nsanların adaletini, yani öcü, aramay[ı]” seçer. Yekta’nın anlattıklarından Sinan’ın Gülbeyaz ve Yekta’yı mahkemeye verdiği anlaşılır ki şiirin başlığı da tüm anlatının Yekta’nın “mahkeme kararını aldığı”nda” söylediklerinden oluştuğunu kanıtlar. Şiirin bundan sonraki bölümü Yekta’nın inandıklarının küçük düşürülmesine karşı söylediği bir feryat gibidir:

Bizi yakaladılar.
Yani Gülbeyaz’ı ve beni, Beni. Akçaburgazlı Yekta’yı,
Otuzunda.
Yargıçların katına diktiler umudum nerededir.
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. (Uyar, 2013, s. 141)

Yekta, toplumsal ahlak ile cinselliğin sunduğu alan arasında bir ayrım yaparak toplumsal ahlakı kendi cinsel ahlakı üzerinden ters yüz eder. Ona göre Gülbeyaz’la birlikte olması “günah” değil “yüce” bir eylemdir: “Bu, iki gücün bir yeniye varması, bir yeni yaratmasıydı. Bu çiftleşme değil tekleşmeydi. Tekleşmenin bir yönüydü” (Uyar, 2013, s. 142). Erkek öznenin cinsellik yoluyla kaçış ve sığınma arzusu, cinselliği deneyimlemesiyle daha büyük işlevler üstlenir hale gelmiştir. Artık cinsellik sadece kaçınılacak, sığınılacak bir alandan ibaret değildir, öznelere “tekleşmesine”, tamamlanmasına da olanak sunar. Bu nedenle bu alanın bozulmasına neden olabilecek her türlü tehdit de anlatıcı tarafından daha büyük tepkiyle karşılanır. Örneğin “Geyikli Gece” şiirinde de anlatıcı öznenin cinselliğe yüklediği işlevler tam olarak yerine getirilemez, iki kişilik dünyaya ulaşamaz. Ancak verilen tepki bir içe kapanma, kendine dönme tepkisi olarak kalır: “Uzanıp kendi

yanaklarımdan öpüyorum.” Yekta ise cinselliğe yüklediği işlevlerin gerçekleşebileceğini görmüş, “tekleşme” duygusunu tatmıştır. Bu yüzden cinsellik üzerinden kurdukları yıkıldığında adeta feryat eder. Şiirin sonuna doğru bu feryadı daha da yükselir. Herkesin “yıkılanı” görmesini, çaresizliğini duymasını ister: “Nereye gitsek o yıkıntı bizimle artık. / Yeniden kursak korkarız. / Bu yıkıntı toz duman. Donumuzu gösterdiler. / Yazık bize şimdi nereyi turalım. / Hangi yolu belleyip oraya düşelim” (Uyar, 2013, s. 142). Yekta, yine de yaptıklarından pişman değildir ki son sözleri “Yanılmadım pişman değilim bu da vardı” (Uyar, 2013, s. 142) olur.

“Cahil”, “çocuksuz” Yekta’nın Gülbeyaz’la yaşadığı yasak aşk üzerinden cinselliğini keşfetmesi ve özneleşmesinin hikâyesi olarak okunabilecek “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur” şiirinin ardından gelen “İki Dalga Katı Arasında Yapacağını Şaşırان Akçaburgazlı Yekta’nın Söylediği Mezmurdur” şiirinde ise Yekta cinselliğini yeni keşfetmiş şaşkın sestten kurtulmuş bir şekilde konuşur. Bu şiirde Yekta’nın seslendiği kadının adı hiç geçmez ama şiirin “Göge Bakma Durağı”nı andıran coşkun tonu yeni âşık olmuş birinin anlatımını hatırlatır. Ayrıca “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur” şiiri boyunca mekânla kurulmaya çalışılan sabit ilişki bu şiirde yok sayılır. Artık mekânın önemi yoktur: “Kaçmıyoruz. Bu yüzeyden su içmeler yetiyor da ondan galiba / Erince vaktimiz yok uçaklar hemen kalkıp hemen varıyor / Elimizde bir ufak bavulla şurdayız burdayız” (Uyar, 2013, s. 143). Gülbeyaz ve Sinan’ın eviyle kurduğu “ait olma” ilişkisi artık önemsizleşmiştir, çünkü “yüzeyden su içmeler yet[er]” hale gelmiştir. Aşkın ve cinselliğin sunduğu tatmin mekânla durağan ve güvenli bir ilişki kurma ihtiyacını ortadan kaldırmıştır.

Gülbeyaz’la ilişkisinde cinselliğini yeni keşfeden ve bu nedenle kösnül bir tondan çok naif bir tonla duygularını ifade eden Yekta, “İki Dalga Katı Arasında Yapacağını şaşıran Akçaburgazlı Yekta’nın Söylediği Mezmurdur” şiirinde cinselliğin alanına çoktan girmiş bir özne olarak çok daha kösnül bir sesle konuşur. Cinsel arzularını ifade ediş şekli çok daha tensel bir tona kavuşmuştur: “Anlat ellerin sıcak sıcak sokul / Buna hazırız eskidikçe değişmez oluyor kabul / Anlat ellerin sıcak sıcak / Benimki de bir tutam ot / çabuk ol vakit dar uçaklar kalkıyor” (Uyar, 2013, s. 144). Yekta’nın sadece cinsellikle ve mekânla kurduğu ilişki değil, zamanla kurduğu ilişki de farklılaşmıştır. Bu tezin bir önceki alt bölümünde cinselliğin alanında kurulacak poetik bir zaman-mekân yaratmak isteyen erkek şiir özneleri, Yekta olarak beden kazandıklarında Gülbeyaz ve Sinan’ın evinde bu zaman-mekânı kurmuş görünür. Ancak toplum ahlakının karşısında kurdukları her şey bir “yıkıntı” halini alır. “İki Dalga Katı Arasında Yapacağını şaşıran Akçaburgazlı Yekta’nın Söylediği Mezmurdur” şiirinde konuşan Yekta ise şimdiye kadar taşınan poetik zaman-mekân hayalinden vazgeçmiş gibidir. [U]akların hemen kalkıp hemen var[dığının], “vak[tin] dar” olduğunun kısacası dış dünyanın gerçeklerinin farkındadır. Diğer bir ifadeyle, Yekta ismiyle özneleşen ve bir beden kazanan erkek şiir öznesinin cinsellikle kurduğu ilişki, onun dış dünyada kendini nasıl konumlandırıdığını, zaman ve mekânı nasıl algıladığını da değiştirmiştir.

Yekta’nın hikâyesi “(Bir Kantar Memuru İçin) İncil” şiirinde anlatılmaya devam eder. şiirde asıl anlatıcı lirik ben olarak konuşurken Yekta’nın sesi sadece dipnotlarda duyulur. Dipnotlarda konuşan Yekta ile şiirin aslında konuşan lirik ben anlatıcının aynı olup olmadığı belirsizdir. Yekta’nın hikâyesi lirik benin söylediklerinin arasına sıkıştırılmış dipnotlarda geçiyor gibi görünse de şiirin bütününe bakıldığında Yekta’nın anlatısının daha çok yer kapladığı görülür.

Yekta'nın anlattıklarının Gülbeyaz ve Sinan anlatısından daha önce mi yoksa sonra mı olduğu da belirsizdir ancak Yekta'nın bu defa Hümeysra isimli başka bir kadınla evli olduğu anlaşılır:

Islak taşlara sürttüm ayağımı
Yaralı taylar gibi tepindim
Ne yapsam aklıma kediler geliyordu
Gözlüklü tumturaklı adamlar geliyordu
— Önce durgunduk ekmeğimiz vardı
unumuz hamurumuz tatlıydı
yatağımız kararlıydı
Ben alıp başımı Akçaburgaz'dan gelmiştim
O Hümeysra başka yerliydi
Başgöz olduk çatı kurduk Tanrı tanık oldu
Ekmeğimiz kararlıydı hep öyle kaldı (Uyar, 2013, s. 146)

Yekta'nın anlattıklarından Hümeysra ile ilk dönem şiirlerinde görülen sıradan insanın sıradan hayatını temsil eden bir evliliği olduğu anlaşılır. Ancak Uyar'ın ilk dönem şiirlerindeki çoğu şiir öznesinin aksine artık bir isim ve beden kazanmış olan Yekta, bu sıradan hayatın ona eksik geldiğini hisseder. Aradığı “kararlı bir yatak” değildir: “Sürek avında ürkek ince dört ayaklılar gibi ona kendini yenecek dizüstü aşka getirecek kendinde bulup deli deli bir yerlerine gizlediği bir duyguyu kovalıyordum” (Uyar, 2013, s. 146). Ancak Yekta'nın Gülbeyaz'la ilişkisinden farklı olarak arama nesnesi bu defa kendisinde değil, karşısındaki kadında, Hümeysra'dadır. Hümeysra'nın “bir yerlerine gizlediği[ni]” düşündüğü cinselliğini ortaya çıkarmasını bekler. Bu beklentisinin Yekta'da yarattığı huzursuzluk ise durup durup aklına “kediler[in]”, “[g]özlüklü tumturaklı”, “somurtkan adamlar[in]” gelmesiyle ifade edilir. Yekta, Hümeysra ile evliliğini şöyle anlatmaya devam eder:

Önce Hümeysra vardı onunla çatı kurduk
Onunla ev kurunca yanılmadık
Durgunluğumuzda iyiydik onunla benim dünyamız o kadardı çiçekler vardı
çocuklar vardı bu dünyada gizli resimler sokaklardan meydanlardan
geçilirdi sevmek gelir gider bir düş gibiydi yanmazdık serinlerdik
Kötü değildi engebesiz uzar giderdi
Otlar yoncalar uzar giderdi
Surlar uzar giderdi

Bir eksik yeri kalırdı uzadıkça (Uyar, 2013, s. 148)

Yekta'nın Hümeýra ile evliliğini anlatırken kullandığı ifadeler Gülbeyaz'la yasak bir ilişkiye başlamadan önce kullandığı ifadelerle ortaktır. Gülbeyaz ve Sinan'ın evindeki minderlerin önce serinletmesi gibisi, Hümeýra ile evliliğinde de serinlik vardır, cinsel arzu yoktur. Ancak Yekta, Uyar'ın ilk dönem şiirlerinde de benzerleri görülebilecek evindeki kadınla mutlu olan, yetinen şiir öznelerinden farklı olarak hep eksiklik vurgusu yapar. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile yaşanan dönüşüm sayesinde şiir öznesinin cinselliğin alanında kendini ifade etmeye başlaması “eksik” olanı da fark etmesine, aramasına ve “[d]urgun”, “uza[yıp] gide[n]”, “engebesiz” ilişkilerde yetinememesine yol açmıştır. İşte bu noktada Yekta'nın beklentilerini yöneltebileceği başka bir kadın özne karşısına çıkar: “Oydu artık alıp verdiğim / Durup dururken gecelerimi bölen / Hümeýra'nın kızkardeşiydi / Onun adı Azra'ydı / O korkak geyik yavrusu bayram arefesi / O söğüt gölgeleri akmaz sularda / Korkusuz iri iri düşler kiraliyordum ona / Baygın süryanî gözlerinden” (Uyar, 2013, s. 146). Yine şiirin devamında Yekta, Azra'nın gelişini şöyle anlatmayı sürdürür:

Sonra o çıktı geldi
O Azra kızkardeşi çıktı geldi
Onunla duvarlar kediler çıktı geldi
Onunla o eksik geldi
Onunla bir yerim çıktı geldi
Eskiden unuttuğum bayram ürpermeleri türedi bende kuşkularım uyandılar
zamansız acıkmalara tutuldum örtülerim ısıtmaz giysilerim
gönendirmez oldu (Uyar, 2013, s. 148)

Yekta, Hümeýra'nın kız kardeşi Azra'ya âşık olmuştur. Hümeýra'dan bahsederken sadece “başka yerli” olduğu bilgisini verirken Azra'yı “[b]aygın süryanî gözleri” ile hatırlar. Yekta, Hümeýra'nın sadece aidiyetine, üstelik belirsiz bir yere dair aidiyetine, dair bir bilgi verirken Azra'nın bedenine, kişisel özelliklerine dair betimlemeler yapmayı seçer. Yani, Yekta cinselliğin alanına girdikçe, karşısındaki kadına dair cinsel arzular duymaya başladıkça, onu sadece ona özgü özellikleriyle görebilmeye başlar.

Ayrıca, Azra Yekta'nın kendi cinselliğini de yeniden hatırlamasını ya da daha doğru bir ifadeyle Hümeýra'ya aktaramadığı cinsel potansiyelini yöneltebileceği bir kadın özneye karşılaşmış olmasının verdiği coşkuyu yaşamasını sağlar: “Uyandım birden duvarları buldum / Aşılmaz yerleri buldum gücümü tanıdım / Sağmal davarlarım sağ olsun dedim / Verimli tarlalarım var olsun dedim” (Uyar, 2013, s. 147). Gülbeyaz'ın arzularını ya da sesini duymadığımız anlatıdan farklı olarak bu defaki yasak ilişkinin içinde olan diğer kadının, Azra'nın, duygularını ve isteklerini Yekta'nın ağzından dahi olsa öğrenebiliriz. Yekta, Gülbeyaz üzerinden cinselliğe yüklediği tamamlanma, bütünlenme, iki kişilik bir dünya kurma hayalini bu defa Azra'ya yükler: “Ne arıyorsam onda vardı / Ne aradığımı bilmezken onda öğrendim” (Uyar, 2013, s. 147). Yekta için kadın özne bir kez daha her şeyi tamamlayan bir konuma yükseltilir, bu haliyle hem kadını yüceltir hem de ona bir şeyleri tamamlama işlevi yükleyerek aslında onu bir nesne konumuna indirgemiş olur. Yekta'nın Azra'ya âşık olmasıyla, cinselliğinin uyanmasıyla Hümeýra ile kurduğu evindeki “engebesizlik” de zedelenir. Artık “bayram ürpermeleri”, “kuşkular”, “zamansız acıkmalar”, “ısıtmayan örtüler” ve “gönendirmeyen giysilerle” ifade edilen eksiklik somut olarak kendini belli eder. Yine de erkek şiir öznesinin maskülen sesinin Azra anlatısıyla birlikte çok daha kırılmış olduğu söylenebilir, çünkü Azra'nın duyguları da, dolaylı yoldan da olsa, okura bildirilir: “O korkuyordu ben yenilmedim / Kendini günahlar içinde kargılanmış buluyordu / Gittim kırmızı çiçekler buldum getirdim / Yanıldığım yerden döndüm yorgun argındım / Yeni yeşiller yeni duygular buldum çıkardım / Neler taşıyıp getirmiştin ta en uzaklardan onu öğrendim” (Uyar, 2013, s. 147). Yine, Yekta'nın Gülbeyaz'la yaşadıklarıyla karşılaştırıldığında kendi “inandıklarını” topluma kabul ettirme yerine doğrudan toplumsal normları yok saydığı, sadece aşkı için emek vermeye odaklandığı görülür. Yekta'daki bu tavır değişikliği Hümeýra ile evliliğinin

ve Azra'ya âşık olmasının Gülbeyaz ve Sinan anlatısından daha sonra yaşanmış olabileceği ipucunu da vermektedir. Artık aşkının daha çok arkasında, sevdiği kadını da bu aşka inandırmak için daha çok çabalayan bir Yekta vardır. Yine de Yekta toplum ahlakının ifadelerini kullanmaya devam eder: “İstedğim onu kötülüğe kandırmak değildi / Onunla yatmak değildi” (Uyar, 2013, s. 148). Yekta için Azra ile birlikte olup Hümeysra'yı aldatmak “kötülük” anlamına gelir. Yekta sürekli istediğinin cinsellik olmadığını inandırmaya çalışır şekilde konuşur:

Dünyayı çarşıları giysilerimi kendimi onunla sevmek istiyordum
Beni dünyaya getiren anamdı
Ama Azra varsa ben vardım artık
Ben onunla vardım
Bu duyguya inansın istiyorum
Bir bunu kabul etsin bir inansın bir korkmasın bir anlasın
bunu günah olmadığını yeter diyordum (Uyar, 2013, s. 148)

Bu noktada Yekta'nın anlatılarında var olan boşlukların onu güvenilirmez bir anlatıcı yaptığını hatırlamakta yarar var. Her ne kadar Yekta, Azra'dan istediğinin onunla yatmak olmadığını söylese ve onun varlığıyla kendi varlığını çok daha elzem bir noktada birleştğini vurgulasa da Gülbeyaz ile yaşadığı deneyim sonucu toplumdan dışlanmış ve feryat ederek acısını anlatan Yekta'nın anlatısının da bu anlatının içinde olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Diğer bir ifadeyle, Yekta Azra'yı ikna etmekten çok, toplumu, okuru ikna etmeye çalışır gibi anlatır, çünkü hala toplum ahlakının dilini konuşur. Anlatı devam ettiğinde görülür ki Yekta istediğine ulaşır, yani Azra'yı sevgisine inandırmıştır:

Ben kandırmadım sonunda o inandı
Ben Azra'yım bak dedi
Kadınım seninleyim istersen al dedi
Almadım
Bir buna inansın yeter diyordum işte yetti
Hümeysra kendi suyunda varsın aksın
Onu inandığı şeylerde aldatmadık
O şehirleri dükkânları yatakları dolduran insanları da aldatmadık
Kaçmıyorduk yeter diyordum yetti
Sağmal davarlarımı kestim dağıttım

Yeniden sürüler düzeceğim
Yüce şehirlerde bunlar beni kurtarır
Ben Yekta'yım Akçaburgaz'dan geldim
Bu ormanlardan sonra
Bu dağlardan sonra
Azra'yı inancında mutlu kodum
Hümeysra'yı inandıklarında rahat kodum
İkisini de aldatmadım
Benim güneşlerim ne yandan doğar
Benim kutsal çeşmelerim akar
Kaçmıyorum gücümle gidiyorum
Benim ısıtıcı güneşlerim doğar
Benim kutsal çeşmelerim akar
Akçaburgaz'dan geldim
Hiçbir şey kirletmedim
Başka yerlere giderim (Uyar, 2013, s. 149-150)

Gülbeyaz ile yaşadıklarından sonra toplum tarafından dışlanmış ve “[i]nsanların adaleti”, “yani öcü” ile karşılaşmış Yekta, Azra ile yaşadıklarını anlatırken, Azra ve Hümeysra'nın yanında tanımadığı kalabalıklar da dahil olmak üzere kimseyi “aldatmamış”, hiçbir şeyi “kirletmemiş” olduğu vurgusunu o kadar çok yapar ki Gülbeyaz'la dışlanmış olmanın bedelini ağır ödemiş ve aynı “yanılgıyı” tekrarlamak istememiş biri olarak konuştuğu anlaşılır. Önceleri toplumun diyeceklerini umursamıyormuş gibi konuşan Yekta, Azra'ya sevgisini inandırdıktan sonra gerçekten de Azra'nın inanmasıyla yetinmeyi seçer. Ayrıca, Gülbeyaz'la olan yasak ilişkisinde Sinan'a gerçekleri açıklayarak “yaptıklarının doğruluğunu” savunmayı seçen Yekta bu defa Hümeysra'ya hiçbir şey demez. Onun inandıklarını sarsmak istemez.

“Beni yandan yana döndüren mutsuzluk” (Uyar, 2013, s. 150) dizesine verilen dipnottan Yekta'nın Akçaburgaz'a döndüğünü öğreniriz. Üstelik Akçaburgaz'da “uraybaşkanı” (belediye başkanı) olmuş ve “sıkıntı[sını] hemşerilere dağıt[mıştır].” Yekta, büyük şehirden döndüğünde Akçaburgaz'ı da bıraktığı gibi bulmamıştır: “bu şehri nasıl yapmışlar böyle üst üste, ne gökyüzü komuşlar ne günaydın, ne buldularsa getirmişler dağların ovaların dışında” (Uyar, 2013, s. 150).

Ancak artık “uraybaşkanı” olarak mekânı düzenleme yetkisi vardır, bu nedenle hemşerilerine “yıkın” diye bağırır ve onlar da tekrar ederler. Akçaburgaz’daki insanlar şehirdeki gürültülü kalabalık gibi değildir, Yekta’nın inandırdıklarına onları inandırması gerekmez. Akçaburgazlılar Yekta’nın hep “arka[sın]da gez[erek]” onu desteklerler. Yekta, bu sırada kendi ailesinin ve Akçaburgaz’ın hikâyesini de anlatır. “Yekta’nın en eski dedesi genç Alişan ile Zübeyr’in oğlu Sadık”, Akçaburgaz’a sadece en temel ihtiyaçları, “kadınları”, “atları”, “inekleri”, “koyunları koçları”, “örtünecekleri” ve “aşkları” ile gelip yerleşmiştir. Sonra Akçaburgaz giderek büyümüş, “mahkeme yap[ılmış]”, “yasalar ko[yulmuş]”, diğer bir ifadeyle toplumlaşmıştır. Ancak bu süreçte toplum “bir şeyin bu kadar şey içinde gitgide küçüldüğünü yittiğini [sezinler] ama bula[maz], bula[maz] da değil, umursam[az].” Yekta o zaman insanların giderek kaybettiği ve kaybettikçe de “evleri oturulmaz, sokakları dolaşılmaz hale koyan, kişiyi boş vakitlerden kaçırın” bu şeyi uraybaşkanı olunca bulduğunu iddia eder. Bulduğu için de “bu evleri, bu kötü, üstüste evleri”, “bu sokakları, bu eski harap kışlaları, bu dükkânları bu duvarları” yıktırır. Yekta’ya kimileri karşı gelse de “kadınlarla çocuklar [hep ondan] yana” olurlar. Yekta, neden Akçaburgaz’a geri dönmüştür? Kimseyi kandırmamak uğruna Azra ile kurabileceği iki kişilik dünyasından vazgeçen Yekta, zaten ait olduğu mekâna geri dönerek feda ettiklerini Akçaburgaz’da tamamlamak ister. Üstelik, artık herhangi bir Akçaburgazlı değildir. Uraybaşkanıdır, iktidar sahibidir ve mekânı istediği gibi düzenleme yetkisini elinde bulundurur. Bu nedenle de Akçaburgaz’ı idealindeki üst üste evlerin, sokakların, duvarların gökyüzünü bölmediği mekâna çevirmeye çalışır.

Yekta, bu bölümde Uyar’ın kitabına adını veren *Dünyanın En Güzel Arabistanı*’nın hikâyesini de anlatır: “Durup aklıma geliyor benim bir teyzem varmış bir / adam almış onu Arabistana götürmüş / -Adamlar kadınları alıp Arabistana

götürürlerdi / Dünyanın en güzel Arabistanına” (Uyar, 2013, s. 152). Yekta neden anlatının bu noktasında teyzesinin hikâyesini anlatır? Aslında bu sorunun cevabı bu tezin bir sonraki bölümünde Yekta’nın kadın öznelerle ve erkeklikle kurduğu ilişkisinin değişmesi bağlamında daha iyi açıklanabilir. “Adamlar kadınları alıp Arabistan’a götürürlerdi balkonlu evlere koyarlardı gündüz işlerinde güçlerinde onların evlerde beklediğini düşünüp hızlanırlardı onları kucaklardı, çocuk yaptırırlardı onlara” (Uyar, 2013, s. 153). Yekta, kadınların balkonlu evlere hapsedilip birer çocuk yapma aracına dönüştürüldüğü bu sahneyi hatırlayarak bir şekilde feda ettikleri için kendi kendini de avutuyor gibidir. Yekta’nın kimseyi kandırmamak uğruna Azra’dan vazgeçmesi ve ardından Akçaburgaz’a dönerek burada kendine bir iktidar yaratması kadınlara bakışını da benzer şekilde değiştirmiştir. Ancak tezin bir sonraki bölümünde yer verilecek şiirlerde Turgut Uyar sadece Yekta’yı değil kadın özneleri de konuşturmaya başlayacak ve Yekta’nın cinselliğin alanında almasını sağlayacağı yeni konumlarla erkeklik kurgusunu da yeniden yaratmasını sağlayacaktır.

3.3 Değişen erkeklik kurguları

Dünyanın En Güzel Arabistanı kitabıyla birlikte cinselliğin alanına sokulan şiir öznesi önce cinsellik yoluyla şehirden, düzenden ve modern olandan kaçmaya çalışmış; sonra cinselliğin alanında özneleşerek beden kazanmıştır. Cinselliğin şiir öznesinin kendi benliğini ve dış dünyaya karşı konumlanışını şekillendiren en önemli etkisi ise erkek şiir öznesinin erkeklik kurgusunun yeniden şekillenmesinde oynadığı roldür. Turgut Uyar’ın ilk şiirlerden beri, şiir öznesinin sesi çoğunlukla eril bir sestir. *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* kitaplarında cinselliği doğrudan deneyimlemeyen ya da cinsellikten soyutlanmış aşk anlatılarının kahramanı olarak konuşan bu eril ses,

cinselliği deneyimleyip kadın öznelerle karşılaştığında çok yönlü bir erkeklik temsilinin oluşmasına da zemin hazırlar. *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 'na kadar, hatta *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 'ndaki lirik benin konuştuğu çoğu şiirde kadın ancak kendisinden bahsedilen olarak var olabilmıştır. İki kişilik bir dünya kurma tasarısına en çok yaklaşılan Gülbeyaz ve Yekta'nın anlatısında bile okur ancak Yekta'nın ifadeleri üzerinden anlatıyı takip eder. Gülbeyaz'ın Yekta'ya karşı gerçekten ne hissettiği, bu yasak aşk ilişkisinde kendisini nerede konumladığı kendi sesinden hiç duyulmaz. Yekta'nın hikayesini anlatmaya devam ettiği "Toprak Çömlek Hikâyesi" şiirinde ise ilk defa kadın özneler konuşmaya başlar. Kadın anlatıcıların şiire girmesi Uyar'ın şiirlerinde en başından beri var olan eril dilin kırıldığını gösterirken, kadın anlatıcılar konuştukça Yekta'nın tatminsiz kalmaya, cinselliğe veya aşka dair yüklediği anlamlardan geri durmaya başladığı görülür. Diğer bir ifadeyle kadın anlatıcılar şiire girdikçe eril iktidar sarsılmaya başlar. Uyar'ın hem kadın anlatıcıları konuşturarak şiirinde eril dili kırması hem de kadın anlatıcıların sesi yükseldikçe erkek şiir öznesinin tatminsizliğinin artması şiirinin çok yönlü bir erkeklik temsili içerdiğini gösterir. Cinselliğin alanında ifade edilen çok yönlü erkeklik temsilleri, Uyar'ın şiirinin modernleşmesinin de göstergeleri arasındadır. Daha önce Uyar'ın şiirinin modernleşmesi çoğunlukla şiir evreninin büyük şehre taşınması üzerinden takip edilmiş olsa da bu izleğin yeterli olmadığı açıktır. Uyar, eril sese sahip erkek öznelerini modernle karşılaştırdıkça cinselliğe ve kadına bakışlarını değiştirmelerini sağlarken, onları cinselliğin alanına daha çok soktukça da şiirinin modernleşmesini sağlar. Uyar'ın erkek anlatıcıları ancak cinselliğin alanında özneleşebilmiş ve beden kazanmış, ardından da kendilerini dış dünyaya ve diğer öznelere karşı nasıl konumlandıklarını dönüştürerek onlarla

ilişkilerini modernist edebiyatın göstergelerinden sayılabilecek çok yönlü bir bakışla temsil edebilmişlerdir.

Erkek şiir öznesinin erkeklik kurgusunun nasıl değiştiğini görmek için okunabilecek en iyi şiirlerden biri yine Yekta'nın hikâyesinin anlatılmaya devam edildiği “Toprak Çömlek Hikâyesi” başlıklı şiirdir. Yekta'nın özne olarak konuştuğu diğer şiirlerde olduğu gibi bu şiir de anlatı şiiri biçimindedir. Ancak bu defa konuşan sadece Yekta değildir. Bu şiirle birlikte ilk defa Yekta'nın aktarıcı olmadan başka öznelerin, özellikle de şiirin önemli bir bölümünü oluşturan “Yangın Toplantısı” alt başlıklı bölümündeki kadın öznelerin sesini kendilerinden duyarız. Ayrıca Yekta bu anlatıda ilk defa aşk üçgeninin aldatılan tarafında yer alır. Yine Gülbeyaz-Sinan veya Hümeysra-Azra anlatılarından önce mi sonra mı yaşandığını bilmediğimiz bu hikâyede, Yekta ile evli olduğunu anladığımız Adile isimli kadın karakter, Yekta'yı Erhan isimli başka bir erkekle aldatır. Yekta'nın ilk defa “mağdur” bir konumda yer aldığı şiirde kadın öznelerin de ilk defa kendi ağızlarından konuşmaya başlaması, şiirdeki erkeklik kurgusunun değişmesinin ilk örneğidir. Artık, Yekta aldatan / aktif / ihlal eden konumdan aldatılan / edilgen / mağdur edilen bir konuma geçmiştir ki tam da bu dönüşümle birlikte kadın anlatıcıların sesi duyulmaya başlamıştır.

Kadın öznelerin anlatıcı olduğu bölümden önce Yekta'nın konuşmaya devam ettiği ve şiirin ilk alt başlığını oluşturan “Kırık” başlıklı bölüme bakmak faydalı olacaktır. “Toprak Çömlek Hikâyesi” başlığından da “Kırık” başlığında anlatılan vazodan da anlaşılacağı üzere anlatı nesnesi insanlardan eşyalara kaymıştır. Yekta, bu bölümde sonra Adile'nin yatak odasında yer aldığını anlayacağımız “keten ipliğinden örülü perdeler[den]”, “Çin'den gel[diğini]” düşündüğü “küçük porselen vazolar[dan]” ve şiire de adını veren “sarı çamur çömlek[ten]” ayrıntılı bir şekilde bahseder. Örneğin, porselen vazoları anlatırken kullandığı ifadeler, bir eşyayı

betimlemekten çok daha fazlasını çağrıştıracak şekildedir: “Birinin üzerinde erkeğine karşı ağır, ipeksi giysilerinden soyunan, ince, büyük saçlı bir kadın var, lâcivert turuncu karışığı, nasıl zarif, nasıl hazır ve erkekci” (Uyar, 2013, s. 155). Başka bir gözden bu derece cinsellikle ilişkilendirilerek bakılmayacak bir eşya Yekta için cinsel arzunun bir temsiline dönüştür ki kendisi de bunun farkındadır: “Büyük yunus balıkları geçiveriyordu birden insanın aklından, üreme mevsiminde derin denizlere istekle koşan, büyük, erkek-dişi yunus balıkları” (Uyar, 2013, s. 155). Şiire adını veren “sarı çamur çömle[ğın]” ise çok daha özel bir yeri vardır: “Çömleği ise anlatamam. Anlatılamaz zaten. Yeri gelince duyulur” (Uyar, 2013, s. 155). Yekta’nın çömlekle anlatılamayıp sadece yeri gelince duyulur olacak bir ilişki kurmasının nedeni ne olabilir? Çömleğin şiirin başlığına da ismini vermesi bu noktada Yekta ve şair Turgut Uyar’ın yer değiştirip Uyar’ın kendi şiiri için yaptığı bir açıklama gibi okunabilir.

Şiirin devamında Adile ve Erhan sevişirken mekânın bir parçaları olarak hatırlatılacak bu eşyaları Yekta aldatılıyor olduğunun birer şahitleri gibi görür ki Erhan ve Adile sevişeceği zaman bilerek bu eşyaları saklar ve onların eşyaları bulup yeniden eski yerlerine koymasını bekler. Bu saklama-bulma oyununun onun için hem “sevindiri[ci]” hem de “katlanam[adığı]” bir şey olduğunu söyler. Erkek şiir öznesinin maskülen tavrı kırılmıştır, çünkü kadının cinsel arzularının peşinden gitmesi, sakladığı eşyaları bulup yerini koyması onu sevindirir. Ancak bir yandan da aldatıldığının farkındadır, yerine konulan eşyaların erkekliğini sarsan bir eyleme, aldatılmaya tanık olacağının farkındadır. Bu nedenle de eşyaların orada olmasına katlanamaz. Yekta’nın cinsellikle eşleştirdiği eşyalar onun aldatıldığının da şahidi konumundadırlar. Diğer bir ifadeyle sadece aldatılması değil, aldatıldığının eşyalar tarafından dahi olsa bilinmesi, kaydedilmesi söz konusudur ki kendisi de “[b]u

olmasa”, eşyalar yerine konmasa “o kadar derinime inemez, beni o kadar çaresiz, o kadar yalnız bırakamaz bu sevişmeleri” (Uyar, 2013, s. 155) diyerek bunu itiraf eder.

Aşk üçgeninde bu defa dışarıda bırakılan taraf olan Yekta, bu dışlanışı hem kabul eder hem de dışlanışının önemli olmadığına dair okuru inandırmaya çalışır şekilde konuşur, çünkü Yekta zaten Adile ve Erhan’ın “[h]er şeylerini o kadar iyi biliyor[dur] ki” (Uyar, 2013, s. 156) dışlanmış olmasının çok da önemi yoktur. Diğer bir ifadeyle, Yekta bilginin sağladığı iktidarı kaybetmek istemez, aldatılan erkek olarak değil aldatılan ancak umursamaz erkek olarak kendini kurgulamak ister. Bir yandan da kendini Adile ve Erhan’ın seviştiğini “kurmaktan” alamaz. İçindeymiş gibi ayrıntılarla anlattığı sevişme sahneleri aslında onun sadece daha çok “içlenme[sine]” neden olmaktadır. Tüm bunları düşünürken bir resmin karşısında oturduğunu söyler. Yekta bu resme de yeni bir gözle bakmaya başlamıştır: “Eskiden bilmezdim bu resmin böyle güzel idiğini. Bu mor lekeler beni dinlendiriyor sanki. Akçaburgaz yalnızlığıma benziyor” (Uyar, 2013, s. 157). Aldatan erkekten aldatılan erkeğe dönüşen Yekta’nın her anlatısında tekrarladığı “Akçaburgazlı” olmak hali yine sığındığı bir duyguya dönüşür. Gülbeyaz’la ve Azra’yla bütünlenmeye, eksikliğini tamamlamaya çalıştığı “Akçaburgaz yalnızlığı” artık onu dinlendiren, rahatlatan bir duygu halini alır.

“Kırık” anlatısı Yekta’nın Adile’nin misafirlerinin olduğunu söylemesiyle biter. Demek ki “Yangın Toplantısı”nda kadınlar konuşurken Yekta da aynı evdedir. Erkek şiir öznesi bir anlamda somut ifadelerle sözü kadınlara bırakır ve bir tiyatro sahnesinde Yekta’nın bulunduğu yerin kararıp yeni bir perdenin açılması gibi kadın özneler konuşmaya başlar. Yekta, *sahneyi kadınlara bırakır*. “Yangın Toplantısı”nda Faliha, Rüksan, Neclâ ve Şermin isimli kadınların Adile’ye misafirliğe geldiği bir anlatı kurulur. Ancak tek bir anlatıcı yoktur, her bir kadın öznenin hem zihinlerinden

geçenler hem de ifade ettikleri kendi ağızlarından aktarılır. Adile'nin yanlarında olmadığı bir sırada toplumsal ahlakın farklı temsilleri olarak okunabilecek dört kadın Adile hakkında konuşur. Faliha'ya göre Adile “eşyalarına bile sinmiş”, “ellerinde ağzında” bile belli olan bir yalnızlık içindedir. “Deli örümcekler gibi yalnızlığa vurgun” olduğunu söyleyen Rüksan ise “aşk bu ise imrenirim doğrusu” diyerek Adile'nin içinde bulunduğu duruma özenir bir şekilde konuşur. Neclâ, toplumun katı ahlakının temsilcisi olarak, Adile'yi anlamaya çalışan Faliha ve Rüksan'ın aksine çok daha sert bir tavır takınır: “Bana kalırsa bunun tek bir adı var / Evinde olduğumdan söylemeye dilim varmıyor / Utanıyorum” (Uyar, 2013, s. 158). Neclâ'nın söylemeye bile utandığı Adile'nin yasak aşk hikâyesini konuşmak kadınların kendi hayatlarına dönerek, kendi aşklarını düşünmelerini de sağlar. Faliha'ya göre mutluluk “kimsele anlatamayınca”, “döküp saçamayınca” [e]ksik kal[acak] bir duygudur. Rüksan ise yalnızlığın “doyurgan” yönünden bahseder:

Bir doyurgan yalnızlık geliyor aklıma yerimde duramıyorum
Dağbaşı yalnızlığı değil su kenarı yalnızlığı değil bir şehir yalnızlığı, boşluğu,
ancak istekle takılan gerdanlıklar gibi boyunda göğüste pırıl pırıl, bizi
yiyen geniş gidişlere sokak gecelerine kötü aşklara karşı kuşanılmış bir
yalnızlık, yeniden doğurganlığımızı hazırlayan hatırlatan kırgın belki
ama gitgide bizi hem kendimize hem insanlara iteleyen bir yalnızlık
(Uyar, 2013, s. 157)

Rüksan, şairin ilk dönem şiirlerinden özellikle Bektaş'ın anlatısında öne çıkan dağ başı yalnızlığı, su kenarı yalnızlığı ya da diğer bir deyişle taşra yalnızlığı, Yekta'nın ifadeleriyle ise “Akçaburgaz yalnızlığı” ile şehir yalnızlığı arasında bir ayrım yapar. Şehir yalnızlığı anlatının erkek öznesi Yekta için onu tüketen, iki kişilik bir dünya kurarak dindirmek istediği bir duyguyken bu şiirlerle birlikte ilk defa kendi ağzından dinlediğimiz kadın öznelerden Rüksan, aksine şehir yalnızlığının “doyurucu” bir yönü olduğunu vurgular; çünkü bu şehir yalnızlığı kadınları en azından “kötü aşklara karşı kuşanılmış bir yalnızlık” olarak koruyan bir konumdadır. Ayrıca şehir yalnızlığı

Rüksan’a göre kadınları yeniden “doğurganlığ[a] hazırla[r].” Erkek öznelere şehir yalnızlığını sürekli bir kadınla tamamlamak isterken, kadın bir özne olarak konuşan Rüksan şehir yalnızlığının kadınlığa özgü bir tarafı olduğunu vurgular.

Faliha ve Rüksan arasındaki konuşmalar hem Adile’nin içinde bulunduğu durumu hem de birbirlerini anlamaya yönelik ifadeler olarak değerlendirilebilir. Faliha’nın, “[S]ize hak verebilmek sevindiriyor beni / Bir şeylerin usul usul avuttuğunu duyuyorum / Bir yel esiyor sanki ince bir akşamüstü yeli / İçli kır resimleri geliyor aklıma” (Uyar, 2013, s. 158) ifadeleri kadınlar arasında kurulan bir dayanışmanın temsili gibi okunabilir. Tam bu noktada ikisinin de anlama çabalarını, kadınlar arasında kurulabilecek potansiyel bir dayanışmayı zedeleyecek şekilde toplum ahlakının temsilcisi Neclâ araya girer:

Aman bırakın Tanrı aşkına, hiçbirinizi anlamıyorum, ortada düpedüz bir aldatma var işte o kadar. Ben asıl kocasını düşünüyorum. İyi dayanıyor doğrusu, talihli kadın yani. Ama dedikodunun önünü almak mümkün değil elbet. Herkes neler söylüyor, ben de ayıplıyorum doğrusu. Aman çok hoş şey kardeş. Hem nerdeyse gelir şimdi kapatalım. (Uyar, 2013, s. 158)

Neclâ’nın ahlakçı yargısıyla kesilen konuşmanın ardından tiyatro sahnesinde bir perdenin kapanıp yeni bir perdenin açılması gibi ışıklar bu defa Adile’ye çevrilir. Adile, “[i]çeri girer girmez [kendisinden] konuşulduğunu” fark eder ve kadınların onu “tedirgin etmek”, “kınamak” istediklerini düşünür. Oysa konuşan kadınlardan Neclâ dışında Faliha ve Rüksan’ın yaklaşımı Adile’yi anlamaya yönelik olarak değerlendirilebilir. Adile’nin de diğer kadınlara ön yargılı yaklaşması bir kez daha bir yandan kadınların konuşmasına izin veren eril bakışın, bir yandan da kadınlar arasında kurulabilecek potansiyel bir dayanışma önüne set çektiğini düşündürür. Sanki kadınlar arasında hep bir kıskançlık halinin var olmasının gerekli olduğuna dair bir algı oluşturulur. Yine de Adile, Yekta’nın mahkeme karşısında “inandıklarını” feryat ederek anlatmasından daha güçlü ve kendine daha güvenli bir

tonda, “söylemenin”, “açığa vurmanın”, “bütün tadını” duymak ister şekilde yasak ilişkisini itiraf eder:

Bunlar en güzel sözlerim olacak benim iyi dinleyin
Bir bunlar bir de sevdiğimi söylemek
Sevdiğimi söylemek kayalar gibi
Nuh’un gemisine çıkar gibi sevdiğimi söylemek
Tanrıların önünde onların yaradılışındaki isteğe uygun bir deniz boşaltır gibi,
uçuca eklediğiniz sönük bıkkın gizli kapaklı geceleri karanlık
lâmbalardan kurtarmak, öbür evleri öbür suları öbür her şeyleri: ıslak
omuzları ıslanmış saçları deniz güneşlerinde kuruturcasına yanarak
soluyarak ama gene tadla yaradılışın o güzel gereğine uymak (Uyar,
2013, s. 159)

Yekta’nın Gülbeyaz’la ilişkisini kadın ve erkeğin doğalarının gereği ile açıklaması gibi Adile için de Erhan’la olmak, “Tanrıların önünde onların yaradılışındaki isteğe uygun bir denizi boşaltır gibi” yapılan, diğer bir ifadeyle yine kadın ve erkek cinselliğinin doğalarının gereği olması gereken bir eylemdir. Ayrıca Adile’nin itirafının Erhan’la olmanın ona hissettirdiklerini anlatmaktan önce “sevdiği[n]i söylemek” anlatısıyla başlaması da dikkat çekicidir. Uyar’ın şimdiki şiirlerine kadar sevdiğini söylemek hep erkek öznelerin yaptığı bir şeyken ilk defa bir kadın özne, üstelik toplumun ahlaki normlarının dışında sayılan ilişkisi için, sevdiğini söyleme fırsatı bulmuştur. Adile’nin aralarında ilişkisini onaylamadığını bildiği diğer kadınlara, bir anlamda toplumun farklı temsilcilerine karşı, sevdiği “kayalar gibi”, “Nuh’un gemisine çıkar gibi” söylemesi Uyar’ın şiir evrenindeki maskülen bakışın kırıldığına bir göstergesidir. Üstelik Adile sadece sevdiğini söylemekle kalmamış, Erhan’ın ona neler hissettirdiğini anlatmıştır. Yani, Uyar’ın şiirinde ilk defa kadın cinselliği bir kadın özne tarafından anlatılmaya imkân bulmuştur. Yekta ve Gülbeyaz anlatısında toplumun, ahlakın, törelerin karşısında konumlandırılan aşk, ihlal ve cinsellik benzer şekilde Adile ve Erhan’ın hikâyesinde de toplumsal ahlakın dışladığı ancak doğanın, yaradılışın gerektirdiği alanda kendine yer bulabilir. Yine Yekta’nın Gülbeyaz’la birlikte olmasının arka planını anlattığı ifadelere benzer şekilde, Adile

de Erhan’la karşılaşana kadar yaşadığı tatminsizliği diğer kadınlarla paylaşır: “Bir zamanlar bir tükenmez bayırda / Gitgide ölüyordu o küçük canlı çekirdek / Gitgide eriyordu buz / Rüzgârlar nemli hava saldırgan / Ellerle bulunuyordu yüreklerle aranan” (Uyar, 2013, s. 161). Adile tatminsizliğini anlatırken de yine “tükenmez bayır”, “küçük canlı çekirdek”, “buz” gibi doğaya ait imgeler kullanmayı seçer. Bu noktada Yekta’nın büyük şehrin uğultusunu arkasında bırakarak sığındığı Gülbeyaz ve Sinan’ın tahta evinin aksine, Adile’nin hissettiği tatminsizliğin kaynağının şehirden ya da düzenden kaçarak cinselliğe sığınmak arayışı olmadığı söylenebilir. Adile’ye göre Erhan’la birlikte oluşu, “[b]u dünyada yediğimiz ekmekler içtiğimiz sular” ve “[d]izlerimizdeki bu güç derimizdeki tad[ın]” insana sağlayabileceği potansiyel “kaçmak için değil”, toplum ahlakının karşısında aşkın yanında yer alarak doğal olanın yargılanmasına “[k]arşı koymak içindir.” Diğer bir deyişle, Yekta’nın anlatılarında cinselliğin yüklediği işlev erkek öznenin kaçmak, kurtulmak istediklerine karşı bir alan sunmasıyla çok daha bireysel bir düzlemde kalırken Adile’nin anlatısında cinsellik, toplum ahlakına, geleneğe, törelere karşı bir “karşı koyma” işlevini de yüklenmesiyle çok daha toplumsal bir konuma yerleştirilir. Bu nedenle de Yekta toplum tarafından reddedildiğinde feryat ederek tepkisini gösterirken Adile sadece “[a]lçacık durgun düzlüğü[n]den” “[onu] kınadı[kları] tepelere” “el sall[amakla]” yetinir. Yekta’nın Gülbeyaz’la toplumdan dışlandıktan sonra feryat ederek inandıklarını savunmaya çalışması ya da Azra ile olan anlatısında “kimseyi kandırmamış olma” kaygısının aksine Adile bulunduğu konumda kaygısız ve mutludur. Hatta, kendi deneyiminden yola çıkarak diğer kadınları da kendi hikâyeleriyle yüzleşmeye davet eder:

Siz Şerminciğim, o sarı delikanlıyı sevemediniz bir türlü ama iyi de gizlediniz. Beni kınarken şimdi neler geçiyor aklınızdan acaba. Bu işin sevmeyince sevemeyince ayıp olduğunu günah olduğunu nasıl acı acı duyuyorsunuz anlıyorum

Siz Neclâ Hanım, sizi günün birinde birden bırakıp giden belki de bıktığı için
giden o güzel tatar oğlanı yüzünden kinlisiniz sevmeye, kocanız ne
yapıyordu o zaman. Kimselere duyurmadım sanıyorsanız öyle
sanmayın artık.

Suzan Hanım. Mehlika Hanım bütün yanılmış kadınlar
Sizler sizler sizler hepiniz (Uyar, 2013, s. 162)

Adile'nin anlattıkları onu en çok yargılayan Neclâ Hanım da dahil olmak üzere diğer kadınların da benzer üçlü aşk hikayeleri yaşadığını gösterir. Ancak Adile bu hikâyeleri onlara kendisini anlamalarına yönelik bir taleple anlatmaz. Aksine ifadelerinde bir “yüze vurma” öfkesinin dahi sezildiği olur. Bu da yine benzer deneyimlere sahip kadınlar arasında kurulabilecek bir dayanışma ihtimalini ortadan kaldırır. Ayrıca, Adile “yanılmış olma” ve “ayıp” kavramlarını kendi anlatısı üzerinden yeniden tanımlar. Yekta, “yanılmışlığı” hep cinsel arzulara teslim olarak yapılan bir ihlal ile eşleştirirken Adile için “bütün yanılmış kadınlar” “sevmeye kinli” ya da “sevememiş” kadınlar anlamına gelmektedir. Bu nedenle “ayıp” ve “günah” olan da eşini aldatmak değil, “sevmeyince sevmeyince” zorunlulukla sürdürülen evliliklere denk düşer.

Adile için aldatmanın da farklı bir anlamı vardır. Yekta ve Gülbeyaz'ın anlatısında başta “teker teker üçer kişi olarak” kurulan bütünlük, Yekta ve Gülbeyaz'ın yasak ilişkiye başlaması sonucu Sinan'ın dışlanmasına neden olurken Adile, Erhan'la birlikte olmasını Yekta'nın dışlanacağı bir senaryo olarak görmez, çünkü “[b]irinden [aldığı] bitkisel huzuru insanca öbürüne taşı[maktadır]” (Uyar, 2013, s. 162). Adile'ye göre Erhan'la yaşadığı tatmin Yekta'yla da paylaşılabilen bir şeydir. Bunun gerekçelendirmesini de yine doğadan örneklerle yapar: “Ben böyle öğrendim bitkilerden / Alakanat şen balıklardan böyle” (Uyar, 2013, s. 162). Nasıl bitkiler ya da alakanat şen balıklar için “aldatma” diye bir kavram söz konusu değilse Adile için de değildir, çünkü artık referans kaynağı “töreler değil” doğadır: “Artık töreler değil örneğim / Örneğim uçmak / Kendi kurduğum her şey beni mutlu ediyor

/ Umurumda değil başka hiçbir şey hiçbir şey / Bu gece de işte istekle onu bekliyorum” (Uyar, 2013, s. 162). Cinselliğini savunarak onun peşinden giden Adile, bir kez daha kendi eylemlerini doğayla ilişkilendirirken doğanın karşısına toplumsal ahlakı koyar.

Şiirin tam bu noktasında anlatıcının belirsiz olduğu bir “Ara Parça” araya girer. Bir tiyatro oyunundaki koronun işlevine benzer bir işlev yüklenen bu bölümler boyunca da konuşan “biz” anlatıcıdır: “Sevmek ve söylemek / Ardından iyilik gelir ister istemez / Bir orman buduyoruz uyanın farkına varın / Bir kasırgaya karşı duruyoruz / Bitkice değil şüphesiz ama tam insanca / Korkmayın dalgalardan yılmayın / Çekin kürekleri” (Uyar, 2013, s. 162). Bir tiyatro oyununda nasıl araya girip konuşan koro, oyunun kısa bir özetini yaparsa burada konuşan anlatıcı da şimdiye kadar anlatılanların kısa bir özetini yapma işlevi üstlenir. Koro sahnedeysen, “biz” anlatıcı konuşurken, perde kapanır ve yeniden açıldığında bu defa yine Yekta’nın anlatıcı olduğu “Kandan Uzakta” bölümü başlar. Diğer bir ifadeyle, ışıklar yeniden Yekta’ya döner. Yekta’nın anlattıklarından Adile’nin diğer kadınlara söylediklerini duyduğu anlaşılır. “En çok sevilen olmama[nın]” kırılganlığını taşıyan Yekta, bu kırılganlığını ifade etmek için başka bir anlatıya başvurur: Yayabölüklü Emin’in hikâyesine. Yayabölüklü Emin de Yekta gibi aldatılmış bir adamdır ve bu yüzden bir tabanca satın almıştır. Yekta’nın Yayabölüklü’nün ağzından dinlediğini söylediği anlatıya göre “[b]ir gece sokağa çıktığında, içinden “bir kol[un] sark[tığı]” “[b]ir at arabasının ardına takıl[an]” Yayabölüklü, arabacının olmadığını anladığı arabayı takip eder ve atlarla birlikte denize kadar gider. Atlar denize girdiğinde “[d]enizde kan” olduğunu ve “[ö]lü boş avucun sularda yittiğini” görür. Ardından “[k]arısına gider gibi” [s]ilahını istekle doldur[an]” Yayabölüklü, bir cinayet işler. Yekta, bu hikâyeyi anlattıktan sonra kendisine şu soruyu sormadan edemez: “Ana

niye anıyorum şimdi bunları. Şimdi bunların ne gereği var. Ben Yayabölüklü müyüm. Kan beni avutur mu sanki. Ne avutur ki beni. Kendimden başka” (Uyar, 2013, s. 164). Gerçekten de Yekta, kendi aldatılmasını ve kırgınlığını neden başka birinin hikâyesi üzerinden ifade etme gereği duymuştur? Cinselliğin alanına girdiğinde artık duygularını ifade edebilen, “özneleşen”, “eski yalnızlığını” paylaşabilen Yekta, bu alandan dışlandığını düşündüğü ve “en çok sevilen olmadığını” fark ettiği an kendi öznelliğini ifade potansiyelinden de uzaklaşmıştır. Bir yandan da başka birinin anlatısına başvurarak duygularını ifade etmeye çalışmanın onu avutmayacağını, aslında “[k]endi[sin]den başka” hiçbir şeyin onu avutmayacağını farkındadır. Diğer bir ifadeyle, erkek özne cinselliğin alanından dışlandığını düşünse de daha önce cinsellik sayesinde kazandığı özne olma deneyimi kendi benliğini ve anlatısını kurarken daha bilinçli olmasını sağlamaktadır.

Şiirin devamındaki “Suya Varmak” bölümü ise Adile ve Erhan’ın diyaloglarından oluşur. Şimdiye dek çoğunlukla erkek anlatıcının konuştuğu ya da kadın anlatıcılar konuştuklarında erkek öznenin, Yekta’nın, dinleyebildiği şiirin bu bölümü, ilk defa kadın ve erkeğin eş zamanlı anlatıcı olmasıyla önemlidir. Ayrıca, Adile ve Erhan arasındaki ilişkinin dinamiklerine dair okura önemli ipuçları da verilir. Örneğin, Erhan, Adile olmadan önceki hayatını şöyle hatırlar:

O zaman sen yoktun
Bütün kadınlar vardı o zaman
Bir, kadınların yanında iyi oluyordum
Başka hiçbir yerde değil
Başka hiçbir şey sızamazdı padişah karanlığıma
Şimdi bir senin yanında iyi oluyorum
Başka hiçbir yerde değil
Bu korkutuyor beni
Hem mutlu ediyor
İstiyorsan -İste, istemeni istiyorum- işte gücüm
İşte babamdan kalan istek
İste iste (Uyar, 2013, s. 165)

Erhan, Yekta'nın aksine Adile'yle karşılaşana kadar “padişah karanlığı[nı]”, yalnızlığını hiçbir kadınla paylaşmak istemeyen bir erkek öznedir. Adile'yle olduktan sonra sadece onun yanında iyi olmaya başlaması ise onu korkutur, çünkü “[b]ütün kadınların” yanında iyi olabilecekken sadece bir kadının yanında iyi olabilme seçeneğini erkekliğine dair bir kısıtlama gibi hisseder. Ancak bir yandan da bu seçenek onu “mutlu” eder ama yine de seçim yapma kararlılığını gösteremez. Adile'nin kendisinden “isteme[si]ni ist[er]” ve ona “baba[sından] kalan istek” diye ifade ettiği erkekliğini sunar. Bu noktada, Adile ve Erhan arasındaki ilişkide Erhan'ın karar almayı Adile'ye bırakarak daha edilgen bir konumda kalma isteğine sahip olduğunu görmek mümkündür. Adile, Erhan'a göre çok daha karardır, isteklerini çok daha net ifade eder. Ona göre “başka türlü[sü] [zaten] mümkün de[ğil][dir].” Adile'nin cinsel arzuları, “[b]oynumdan birden ağzınla yayılıp yaşamamı tazeleyen bu ateş”, Erhan'ın “padişah karanlığına sız[masını]” mümkün kılar. Erhan'ın yalnızlığı üzerinden kurduğu iktidar, cinsellik aracılığıyla zedelenir. Artık yalnızlığını paylaşmak zorundadır. “Suya Varmak” bölümü sona ererken birden Yekta araya girerek konuşmaya başlar: “Işıklar yanmaz oda aydınlanmaz.” Şiirin başından beri anlatıcı geçişleri bir tiyatro sahnesinde perdenin açılıp kapanmasını ve ışıkların bir anlatıcıdan diğerine geçmesini andırır şekilde yapılırken Erhan ve Adile'nin sevişme sahnesinin sonunda Yekta, kahraman anlatıcıdan tanrısal anlatıcıya geçmiş gibi konuşmaya başlar. Bu yüzden de ışıkların yanıp kendi üzerine çekilmesine gerek yoktur: “Zaten gereği yoktur artık, ışığın bundan böyle söyleyecek bir sözü olmaz onlar üstüne. Benim deniz kıyısında olduğumun güveninde doygun bitkisel bir erinçle o sarı çamur çömleğe karşı yanyana uzanır...” (Uyar, 2013, s. 167). Ne var ki Yekta'nın ifadeleri de yarım kalır ve araya koro işlevi üstlenen “Ara Parça” bölümü girer. Ancak şiir boyunca “ışıkların yer de[ği]ştirmesi” yoluyla yapılan

anlatıcı değişikliğinin bu defa öyle yapılmaması, Yekta'nın ifadeleriyle “zaten artık gereği olmaması” tiyatro oyununun da bitişinin yaklaştığı anlamına gelir ki “Ara Parça”dan sonra gelen ve “Toprak Çömlek Hikayesi” şiirinin son alt bölümü olan “Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur” başlığı Yekta'nın yine “kendi kendine konuşurcasına “mezmur” söylemeye başladığının işaretidir. Tiyatro oyunun diğer oyuncularını, hem kadın anlatıcılar hem de Yekta dışında kendi ağzından dinlediğimiz tek erkek özne olan Erhan sahneden çekilir. Okur yeniden sadece Yekta'nın anlattıkları üzerinden hikâyeyi takip etmeye mecbur bırakılır.

“(Bir Kantar Memuru İçin) İncil” şiirinde Akçaburgaz'a döndüğünü anlatan Yekta, “Toprak Çömlek Hikâyesi” şiirinin son alt bölümü olan “Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur” başlıklı bölümde yeniden büyük şehrin içinden konuşur. Bu değişiklik, Yekta'nın başından geçenleri anlatırken doğrusal bir zamanı takip etmediğini yeniden gösterir. Bu bölüm, Yekta'nın hem Akçaburgaz'ı hem büyük kenti hatırlayarak iki farklı mekândaki öznelliklerini karşılaştırdığı bir bölüm olarak yazılmıştır. Yekta, Akçaburgaz'ı şöyle hatırlar: “Akçaburgaz bir küçük kentti / Küçük evleri olan bir kentti / Yalnızdım inceydim kendi kendimeydim / Kalktım bu büyük kente geldim” (Uyar, 2013, s. 168). Yekta'nın Akçaburgaz'daki halini “yalnız, ince, kendi kendine” bir hal olarak hatırlaması Uyar'ın ilk dönem şiirlerinden Yalağuz'un “kuşyemi gibi yalnız” Bektaş'ını hatırlatır. Bektaş'tan Yekta'ya sürülebilecek bu iz, bu tezin savunduğu noktalardan biri olan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* yayımlanmadan önceki şiirlerde de Uyar'ın “İkinci Yeni” anlayışına ait görülen şiirlerinin tohumlarının bulunduğu iddiasını şiir özneleri üzerinden desteklemektedir. Bektaş'ın “taşra yalnızlığı” ile Yekta'nın “Akçaburgaz yalnızlığı” akraba olarak değerlendirilebilir:

Kalktım bu büyük kente geldim
Tozlarla böceklerle kalktım geldim

Yalnız sedef kabuklarla geldim
Bu kenttir toprak çanaklardan ayrıldım
Büyük yapraklardan sular beni sevindirsin
Gemilerin limandan çıkışları beni sevindirsin
Karanlığa uğramayan ezgiler beni sevindirsin
Yalnızlığım sığmadı kente
Çünkü dağlara alıştı bana alıştı
Birden evlere sokaklara çarptı
Büzüldü çirkinleşti kıvrıldı
Çünkü kentlerin yalnızlığı korkaktır
Akçaburgaz'da mutluydum onunla
Hoşnuttum ondan (Uyar, 2013, s. 169)

Yekta, Akçaburgaz yalnızlığını anlatırken ondan ayrı bir özne gibi bahseder.

Akçaburgaz'dayken yalnızlık, Yekta'nın ona "alışık" olan bir dostu gibidir. Yekta büyük kente geldiğinde "tozlar, böcekler, yalnız sedef kabuklar" gibi doğaya ait imgelerle eşleştirdiği yalnızlığını da kendisiyle getirmiştir. Ancak yalnızlığı büyük şehrin keşmekeşinde kendine yer bulamamıştır. Yekta'nın yalnızlığından artık rahatsız olmasını kentlerin yalnızlığının korkak oluşuyla açıklaması, dönüşümün asıl nedenini görmek istememesi olarak yorumlanabilir. Çünkü Yekta'nın anlattıklarından değişenin sadece mekân olarak anlaşılması gibi eksik bir yorum çıkar. Oysa, Yekta'nın kendisi de değişmiştir. Akçaburgaz'ın yalnızlığını beraberinde getirmiş olsa da o yalnızlığını bir kadınla paylaşmış, bunun sonucunda toplumdan dışlanmış ve başka kadın öznelerle de başka hikâyeler yaşamıştır. Hem kendini dış dünyaya karşı nasıl konumlandığı hem de diğer öznelerle, özellikle de kadınlarla ilişkisi değişmiştir. Ayrıca Yekta'nın güvenilmez bir anlatıcı olduğunu hatırlamak ve şu soruyu sormak gerekir: Yekta, Akçaburgaz'da yalnızlığından hoşnutsa neden kalkıp büyük kente gelmiştir? Oysa, Yekta'nın Gülbeyaz ile anlatısında yalnızlığından o kadar da hoşnut olmadığı, onu biriyle paylaşmak istediği ve paylaştıkça da bağ kurabildiği görülmüştü. Demek ki Yekta'nın bu noktada yalnızlığından rahatsız olmasının nedeni sadece taşra yalnızlığının büyük şehre sığmaması değil, Yekta'nın cinselliğin alanına girerek yalnızlığını paylaşabileceği bir

deneyimi keşfetmiş olmasına rağmen onu kaybetmesidir. Şiirin devamında Yekta büyük kente neden geldiğini de açıklar: “Sonra ben kalktım bu büyük kente geldim / Çünkü kişi büyük kentlere de gelmeli / Kendi güzel yalnızlığı için gelmeli” (Uyar, 2013, s. 170). Yekta, neden büyük kente geldiğini bir gereklilik söylemi üzerinden açıklar ki bu söylemi Gülbeyaz’la yaşadığı ilişkiyi ya da Azra’ya neden âşık olduğunu açıklarken de kullanmıştır. Yine nasıl yalnızlığını Gülbeyaz’a anlattıkça ikisi arasında bir bağ gelişmişse Adile’yle birlikte oluşunun ardında da “[y]alnızlığı[nın] onun şehrine ısın[mış]” olması yatar. “Adile’yi bul[up] sev[en]” Yekta, büyük şehrin “[y]apılar[ına]”, “[s]okaklar[ına]” “ısınma[mış]” olsa da en azından Adile sayesinde şehre “katlan[abilmeyi]” öğrenmiştir. Adile ile yaşadıklarında bu defa aldatılan olan Yekta, Adile’nin Erhan’la ilişkisini ise şöyle yorumlar: “Sonra Adile uzaklaşmadı / Erhan’ı buldu ama uzaklaşmadı / Ama ikiye bölündü” (Uyar, 2013, s. 170). Adile için Erhan ve Yekta arasında kalmak “[b]irinden aldığı bitkisel huzuru insanca öbürüne taşı[mak]” anlamına geliyorsa Yekta da benzer şekilde Adile’nin “[ondan] aldığı güveni [Erhan’da] harc[adığını]”, “[Erhan’dan] aldığı serin huzurla [kendisine] dön[düğünü]” düşünür. Yekta’nın aldatılmış olsa da “ilençsiz, yakınmasız hatta kinsiz” bir şekilde Adile’yi anlama çabası erkeklik kurgusunun hangi noktaya vardığını görmek için güzel bir örnektir. Yekta’nın anlatısında Erhan’a karşı kin, nefret benzeri bir duygu taşıdığına dair herhangi bir ifadeye hiç rastlanmaz. Gülbeyaz ile olan ilişkisinde dahi Sinan’ı çemberin dışına atma arzusunun hissedilmesine rağmen, Yekta aldatılan konumundayken çok daha kendi içine dönük ifadeler kullanır. Sürekli Akçaburgaz’dan büyük kente geldiğini, “[b]ir toprağı yeşertip ak[an]” “bir suyu” olduğunu hatırlatır. “Öyle sakın öyle ince öyle güvende” akan bu su, Yekta’nın Adile’yi “bulup sevdiğinde” kavuştuğu güven alanının bir temsili gibi okunabilir. Bu

güven alanı aldatılmış olmakla zedelense de “Yekta’nın suyu” akmaya devam etmektedir: “Yine akıyor ama yanıldım / Yine akıyor ama otlar cılız” (Uyar, 2013, s. 171). Bu dizelerde iki farklı noktaya vurgu yapılabilir: suyun akmaya devam etmesi, Yekta’nın yanılmış ve su aksa da otların cılız oluşu. Her ne kadar Yekta suyun aktığını söyledikten sonra “ama” diyerek içinde bulunduğu durumu değersizleştirse de bana göre bu noktada suyun akıyor oluşu daha önemli bir vurgudur. Yekta, aldatılmıştır, güven alanını kaybetmiştir, yalnızlığı artık kente sığmamaktadır. Bir anlamda cinselliğe yüklediği tüm işlevler tam olarak görevlerini yerine getirememiş ve onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Ancak suyu akmaya devam etmektedir, diğer bir deyişle Yekta yaşadıklarını daha kolay kabul eden, özneliği güçlenmiş bir karakter haline gelmiştir:

Bir avuntu buldum avunuyorum
Katlandıkça arınıyorum
Katlanmanın tadında acısında arınıyorum
Bir yerlerim temize çıkıyor sanki öyle güzel
Kara kara geceler abandıkça üstüme
Arapkanlı duygular abandıkça
Öksüzöğlan balıkları gibi kuytulara kaçıyorum
Akçaburgaz yalnızlığıma sarınıyorum (Uyar, 2013, s. 171)

Yekta’nın aldatılmış olmakla mücadele şekli bir kez daha kendi içine dönmek olur. Ayrıca, bu noktaya kadar cinsellik söz konusu olduğunda olumlanan ve yüceltilen “gece” ve “karanlık” Yekta için artık “üzerine abanan” kötü bir zaman-mekânın temsilidir. Yekta aldatılmış olmayı dervişçe bir “katlanma” ve “arınma” haline benzetir. Bir anlamda önceden yaşadığı ve aldatan olduğu ilişkilerin bedelini ödediğini “[b]ir yerleri[nin] temize çık[tığını]” düşünür. Bunun yanında Yekta’nın aldatan / aktif konumdan aldatılan / edilgen konuma geçmesi ve bu geçişi bir arınma gibi görüp kabullenmesi de karar alıcı, iktidar sahibi erkeklik kurgusunu terk ettiği şeklinde yorumlanabilir. Sonuç olarak kendi içine kapanan Yekta, “Geyikli Gece”nin sonunda cinsellikten talep ettiklerinin yerine gelmemesiyle “[u]zanıp kendi

yanaklarından öp[en]” özne gibi, hep yanında olan, onu hiç aldatmayan, terk etmeyen “Akçaburgaz yalnızlığı[n]a” sığınmayı seçer. Cinsellik Uyar’ın erkek öznelerine vaat ettiklerini, daha doğru bir ifadeyle öznelerin cinselliğe yüklediği işlevleri, tam anlamıyla yerine getirememiş olsa da bu yerine getiremeyişi sayesinde erkek anlatıcılar aslında giderek kendi öznelliklerini keşfetmiş, olgunlaşmış, yalnızlıklarıyla barışmış ve kadınların konuşmasını hatta kadınlar tarafından aldatılıyor olmayı kabul eden bir hale gelmişlerdir. Hep kaçınılmak ya da paylaşılmak istenen yalnızlık, beden ve isim kazanmış olmasıyla Uyar’ın erkek anlatıcılarının en simgesel olanı olarak görülebilecek Yekta tarafından o kadar sahiplenilir ki sonunda Yekta “yalnızlığına kara taştan tapınak” bile kurar.

Dünyanın En Güzel Arabistanı ’nda Yekta anlatıcı olarak son defa “Akçaburgazlı Yekta’nın Yalnızlığına Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur” şiirinde konuşur. Bu şiirde de Yekta’nın kendine dönüşü devam eder. “Eli[n]i eline alıp mızıka dinl[er]”, tek başına “[y]eni bir hüzne başl[ar].” Şimdiye dek farklı kadınlarla başından geçenleri ise şu dizelerle özetler: “Sana başladım. Akşam mıydı? / Gelip gelip gidiyordu havuzların balıklı boşluğu / Heykellerin ayıpsız çıplaklığı / Davutsuzduk. Umutsuzduk. Umutsuz kalmak iyiydi. / İyiydi, dinlendiriyordu. Dönendiriyordu. / Kara kara kuyulara kapandık. Korktuk. Çıkmadık” (Uyar, 2013, s. 173). Artık kadınların adı yoktur, Yekta’nın “[s]ana başladım” diye işaret ettiği kadın Gülbeyaz, Azra ya da Adile olabilir. Diğer bir ifadeyle, kadınlar yeniden isimlerini kaybetmişlerdir. Kadınların isimsizleştiği bu bölümde Yekta da “ben” sesiyle konuşmayı bırakmıştır. Cinselliğin alanına girerek “ben” sesini kazanan, özneleşen ve ardından isim ve beden kazanan Yekta, cinsellikten dışlandığını düşündüğü an “biz” sesine geri döner. Ayrıca, cinselliğe yüklenen kurtulmak umudu da artık işlevini yitirmiştir. Cinselliğin bu işlevi yerine getirip getirmediğinden bağımsız

olarak Yekta artık “umutsuz” olmayı seçer. Umutsuzluğun ona iyi geldiğini, onu dinlendirdiğini, gönendirdiğini söyler. Yine de Yekta “ben” sesini tamamen kaybetmiş değildir, hatta ona daha güçlü bir şekilde sarıldığı bile söylenebilir: “Bu benim gerçeğim. Durmayıp şarkı söylemek. / Durmayıp yalnız kalıyorum. Ufacık, yeşilli adalarda. / Yalnız kalmaya savaşıyorum. Kadınlarla. Erkeklerle. / Çocuklarla” (Uyar, 2013, s. 173). Şarkı söylemekle yalnız kalmayı eşleştiren Yekta, yalnızlığını cinselliğin alanında kadınlarla paylaşarak iki kişilik bir dünya yaratmak isteyen birinden yalnız kalmak için mücadele eden birine dönüşmüştür. Bu dönüşümle birlikte Yekta’nın varmak istediği mekân da değişir. “Geyikli Gece” ve “Göge Bakma Durağı”nda konuşan lirik ben için bu mekân şehirden uzakta, gecede, iki kişilik bir dünyayı mümkün kılan bir yer olarak tasvir edilirken, Yekta için bu mekânlardan biri Gülbeyaz ve Sinan’ın kalabalıktan uzakta, tahtadan evi olmuştu. Yekta’nın vardığı son noktada, “yalnızlığına kara taştan tapınak kurduğunda” ise bu ideal mekân “[u]facık, yeşilli adalar” olarak belirtilir. Diğer bir ifadeyle, Yekta şehirden zaten vazgeçmiştir ancak artık yalnızlığını paylaşabileceği bir dünya kurma umudunu da taşımamaktadır. Tamamen doğanın içinde olmak anlamına gelmeyecek, yeşilli, ufacık bir ada ona yetecektir. Yalnızlığı için bir tapınak inşa eden Yekta, bu tapınağa da başkalarını almak istemez: “Kendim girip tek başıma tapınıyorum. Yaralarımı sarıyorum. / Birden bir yerden o ışık. Bir yerden o ses. / Artık sana attığım temeller tutmuyor. / Çünkü sen hiç yoksun. Hiç olmadın” (Uyar, 2013, s. 173). Yekta için kadınların isimleri gibi bedenleri ve varlıkları ve hatta onlarla yaşadığı deneyimler bile silinir. Yine de Yekta’nın güvenilirmez bir anlatıcı olduğunu hep akılda tutmak gerekir. Yekta anlatısının sonuna geldiğinde karşılaştığı tüm kadınları “sen” diyerek tek bir bedene indirgese ve onlarla yaşadığı tüm deneyimleri yok saysa da, tezin önceki sayfalarında gösterildiği gibi kadın anlatıcıların kendi

seslerini bulması ve Yekta'nın aldatan erkekten aldatılan erkeğe yolculuğu onun hem dış dünyaya karşı benlik kurgusunu hem de erkeklik kurgusunu yeniden şekillendirmesini sağlamıştır. Şiir öznesinin cinselliğin alanında sağladığı bu yeniden şekillendirme sayesinde Uyar'ın ilk dönem şiirlerinde görülen tek boyutlu erkeklik temsillerinin aksine çok yönlü bir erkeklik temsili ortaya koyulmuştur.

Uyar'ın şiir külliyatında başından beri baskın bir erkek sesin olduğu düşünüldüğünde, cinselliğin alanında sağlanan içerik ve öz dönüşümünün çok yönlü bir erkeklik temsilini de mümkün kılması sadece kentleşme üzerinden takip edilemeyecek bir modernist dönüşümün olduğunu gösterir. Kentleşme söylemi şiir öznesinin düzenden ve yapay olandan kaçarak cinselliğe sığınmasını açıklarken, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile ilk defa kadın anlatıcıların cinselliklerini kendi ağızlarından anlatması ve erkek kahraman anlatıcının cinselliğin alanında aldığı farklı konumlar, 1959'un şairin şiirinde neden bir dönüm noktası olduğunu açıklarken daha kapsayıcı bir bakış açısı sunar. Başından beri var olan eril ses dönüşürken tek bir cinsellik anlatısı olmadığı gibi tek bir erkeklik temsilinin de olmaması Uyar'ın şiirinin "İkinci Yenileşmesinde" cinselliğin düzenden kaçma ve özneleşme imkânı sağlaması işlevleriyle birlikte bütün bir resim oluşturur.

BÖLÜM 4

SONUÇ

Bu tezde Turgut Uyar'ın 1949'da yayımladığı *Arz-ı Hal* ve 1952'de yayımladığı *Türkiyem* 'den sonra 1959'da okurla buluşan *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabıyla gelen dönüşümü, şiir öznesinin cinsellikle ilişkisinin dönüşümü ekseninde okumaya çalıştım. Uyar'ın şiir külliyatı hem günümüzde hem de yaşadığı dönemde çoğunlukla *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ile başlıyor gibi değerlendirilmiş ve ilk iki kitabındaki şiirleri yorumlanmaya değer bulunmamışsa da bu tezin önemli bir bölümünü bu ilk iki kitaba ayırarak söz konusu dönüşümün öncüllerinin bu kitaplarda da olduğunu göstermek istedim. Bunu göstererek bir şairin şiirinin modernist dönüşümünü kendi şiiri içindeki dinamikler odağında değerlendirmeye özen gösterdim. Bu özen, şiir dışı dinamiklerin etkisi olmadığı anlamına gelmediği gibi, şiir okumalarında şiir içi ve dışının keskin sınırlarla ayrılması mesajını da içermemektedir. Ancak, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabından itibaren ortaya koyduğu modernist tavrın, çoğunlukla tarihsel bağlamla ve şairin hayatındaki değişikliklerle sınırlı kalınarak okunması beni şiir öznesi üzerinden yapılacak bir okumanın imkânlarını araştırmaya götürmüştür. Bu araştırma sonucunda, Turgut Uyar'ın şiir öznesi ve cinsellik arasındaki ilişkiyi değiştirmesinin, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 'ndan önce ve sonra cinselliğin farklı temsillerinin, Uyar'ın şiirinin modernleşmesinin önemli göstergelerinden biri olduğunu fark ederek tezimi bu göstergenin temsillerini açmak üzerine kurdum. Tezimde cinsellik temsillerinin neden değiştiği sorusuna dair kesin bir cevap bulunamayabilir. Bu belirsizliğin nedenini tezin izleğini tarihsel bağlamdan çok şiirin iç dinamikleri üzerinden takip edilebilecek göstergelerle oluşturmam üzerinden açıklayabilirim. Ancak Turgut Uyar'ın şiir öznesi ve cinsellik

arasındaki ilişkiyi neden değiştirdiği sorusu, şairin ve dolayısıyla şiir evrenin büyük şehirle karşılaşması ve modern olana maruz kalması üzerinden aranmalıdır. Tezimde tarihsel bağlama çok yer ayırmamış olsam da Turgut Uyar'ın şiir öznesi aracılığıyla cinselliğin farklı temsillerine şiirlerinde yoğun bir şekilde yer vermeye başlaması, şairin ve şiir evreninin modernle karşılaşmasının bir sonucu olarak görülebilir. Ayrıca bu karşılaşmanın tek taraflı değil, karşılıklı bir etkileşime imkân verdiği de unutulmamalıdır. Turgut Uyar, şiir evrenini moderne taşmasıyla şiir öznesi ve cinsellik arasındaki ilişkiyi değiştirdiği gibi, yeni cinsellik temsillerine yer verebilmek için daha modern ifade biçimleri aramaya da başlamıştır. Diğer bir deyişle, şiir cinsel ve bireysel olanın alanına girdikçe şiirin anlatım dili de bireyselleşmiş, şiir öznesi bir cemaatin temsilcisi gibi konuşmaktan sıyrılarak daha bireysel ve modern ifade biçimleriyle ses bulmaya başlamıştır. Bu nedenle tarihsel bağlam şiirin modernleşmesini etkilerken, şiirlerin iç dinamikleri üzerinden takip edilebilecek bir düzlemde de Uyar'ın şiirlerinin modernleşmesinin hızlandığı görülür.

Bu kapsamda, Uyar'ın şiirindeki modernist dönüşüm ve cinselliğin şiirindeki yerinin edebiyat araştırmacıları ve eleştirmenler tarafından şimdiye kadar nasıl değerlendirildiği ve benim tezimin bu değerlendirmelere neler katacağını açıkladığım giriş bölümünün ardından tezimi söz konusu dönüşümün öncesi ve sonrası olarak nitelendirebileceğim iki ana bölüme ayırma gereği duydum. İlk bölümde *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* kitaplarındaki cinsellik temsillerine odaklandım. Anlatıcının çoğunlukla bir "lirik ben" olarak konuştuğu bu şiirleri, şiir öznesinin cinsellik/aşk karşısındaki konumlanışına göre dört alt bölüme ayırdım. Vatanseverlik temasının öne çıktığı şiirlere yer verdiğim ilk alt bölümde, doğrudan bir cinsellik anlatısı olmamasına rağmen erkek şiir öznesinin vatan sevgisini ifade ediş biçimlerinde bir kadına

duyabileceği arzuyu ifade biçimleriyle özdeşleştiği görülür. Heteronormatif arzunun ifade ediş şekilleri, vatan sevgisini dile getirmek için ödünç alınarak vatan bedenselleştirilirken aşk ve cinsellik işlevselleştirilir. Aşkın cinsellikten soyutlanarak ve yüceltilerek temsil edildiğini düşündüğüm şiirlere yer verdiğim ikinci alt bölümde, aşk nesnesi olarak konumlandırılan kadının mekânselleştirilmesine ve sadece bir anne ya da eş olarak temsil edilmesine odaklandım. Maddi koşullara vurgunun belirleyici olduğu bu şiirlerde, erkek şiir öznesi evini geçindirmeye ve ailesine bakmaya çalışan bir koca olarak yer alırken kadın ancak bir anne ya da eş olarak var olabilir. Erkeğin dışarıda kadının ise içeride konumlandırıldığı bu şiirleri, erkeklerin kamusal kadınların ise özel alanda doğallaştırılan yerlerinin bir temsili olarak değerlendirdim. Cinsellik anlatısının açıkça yer aldığı şiirleri incelediğim üçüncü alt bölümde ise *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirlerin aksine, cinsellikten tatmin olmuş şiir öznelerinin var olduğunu göstermek istedim. Böylece, sadece *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 'nda değil, ilk şiirlerinden beri Uyar'ın şiirinde yeri olan cinselliğin henüz şiir özneleri tarafından işlevler yüklenmeyen temsillerine odaklandım. İlk ana bölümün son alt bölümünde ise Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* yayımlanmadan önceki şiirlerinde de İkinci Yeni'nin öncüllerinin ya da tohumlarının bulunduğu iddiasını kanıtlayacak şiirlere yer verdim. Bu şiirlerle birlikte anlatıcının artık aşktan ve cinsellikten tatmin olmamaya, bir arayış ve sıkıntı anlatısının belirginleşmeye başladığı da görülür. Bu noktada şiir sesi de değişmeye başlarken bu şiirler Uyar'ın şiirinin "İkinci Yenileşme"ye başladığı şiirler olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca bu bölümdeki şiirlerde sadece cinsellik odağında tematik bir değişimin değil, dilin hakikati ifade etme biçimlerinde, diğer bir deyişle gösteren-gösterilen ilişkilerinde de değişikliklerin yer aldığına dikkat çekmek istedim. Turgut Uyar'ın ne zaman ve nasıl "İkinci Yeni"leştiğine dair sorunun dilin gerçeği ifade ediş

biçimlerinin değişmesi üzerinden gerçekleşen bu yönüne bu tezde çok odaklanmasam da söz konusu şiirlerde bu yönde de bir değişimin görüldüğü açıktır.

Modernist bir tavrın şiirsel üretimin merkezine yerleştiği kitap olarak *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirleri incelediğim tezin üçüncü bölümünde, şiir öznesinin cinsellikle kurduğu ilişkinin bu tavra ulaşmada nasıl bir etkisi olduğunu cinselliğe yüklenen üç ana işlev üzerinden açıklamaya çalıştım. Üçüncü bölümün ilk alt bölümünde edebiyat araştırmacıları tarafından çoğunlukla dile getirilmiş olan düzenden ve şehir hayatından kaçarak cinselliğe ve kadına sığınma temasının hâkim olduğu şiirleri yeniden değerlendirdim. Bu değerlendirmede, cinselliğin alanında yeni bir mekân ve zaman yaratma talebinin ve cinsellik yoluyla kurulabilecek iki kişilik bir dünya umudunun şiirsel üretimi belirlediğini vurguladım. Bu vurgunun daha önce de dile getirilmiş olması nedeniyle bu teze özgü olmayan bir yanı olsa da cinselliğin şiirin modernleşmesinde üstlendiği işlevleri bir bütün olarak görebilmek için tezde yer alması önemliydi. Bir sonraki alt bölümde ise cinselliğin modernist bir tavra ulaşmada en önemli işlevlerinden biri olarak şiir öznesinin cinselliğin sağladığı alanda özneleşmesi, isim ve beden kazanması işlevine odaklandım. Bu işlevin örnekleri olarak, cinselliği deneyimlemeye başlayan erkek şiir öznesinin Akçaburgazlı Yekta, Tel Cambazı gibi isimler kazanarak özneleştiği ve beden kazandığı şiirler gösterilebilir. Anlatıcının “lirik ben”den kahraman anlatıcıya evrilmesinin yanı sıra şiirlerin biçimi de dönüşmüş ve anlatı şiirleri kitabın önemli bir bölümünde yer bulmuştur. Son alt bölüm olarak ise cinselliğin erkek şiir öznesinin erkeklik kurgusunu nasıl yeniden şekillendirmesini mümkün kıldığı şiirlere odaklandım. Şairin ilk şiirlerinden beri net bir şekilde duyulan eril ses, kadın anlatıcıların şiire girmesiyle kırılırken, kadın anlatıcılar konuştukça kahraman erkek anlatıcının, Yekta’nın, cinselliğe ve aşka

yüklediği anlamlardan geri durmaya başladığı da görülür. Uyar'ın hem kadın anlatıcıları konuşturarak eril dili kırması hem de kadınların sesi duyuldukça erkek öznenin huzursuzluğunun artması, şiirde çok yönlü bir erkeklik temsiline yaratıldığı bir kanıttır. Cinselliğin alanında ifade edilebilen bu çok yönlü erkeklik temsilleriyle de Uyar'ın şiirinin modernleşmesinde erkek şiir öznesinin cinsellikle kurduğu ilişki ekseninde yapılan bir okumanın katkısı açılmış olur.

Tezin üçüncü bölümünde *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki şiirlerin yanı sıra bu kitaptan sonra yayımlanmış kitaplarda yer alan kimi şiirleri de değerlendirmeye çalışsam da tezin bütününde ancak şairin ilk üç kitabındaki şiirlerin kurduğu bir izlek oluşturabildim. Bu izlek, hayatı boyunca şiir yazmaya devam etmiş bir şairin şiirlerindeki cinsellik temsillerini açıklamada yetersiz kalsa da bu tezin temel sorusu *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabı ile gelen modernist dönüşümün şiir öznesi/anlatıcı ve cinsellik ilişkisi üzerinden nasıl izlenebileceği olduğu için bu dönüşümün hemen öncesi ve sonrasındaki şiirlere daha çok ağırlık vermeyi tercih ettim. Turgut Uyar'ın şiirinde tek bir dönüm noktası olmadığı gibi cinselliğin şiirinin dönüşümünde üstlendiği işlevler de bu tezde anlamaya çalıştıklarımla sınırlı değildir. Ancak sadece bu tez kapsamında tespit ettiğim işlevlerin dahi söz konusu modernist dönüşümü düşünürken, şiirin iç dinamikleri üzerinden takip edilebilecek bir bakış açısı sunmasıyla daha önceden geliştirilen perspektiflere eklemlendiği söylenebilir. Şiirin iç dinamikleri olarak adlandırdığım anlatıcı/şiir öznesi ve cinsellik ilişkisini açmaya çalışırken tek bir teorik bağlama da saplanmadan Uyar'ın şiirindeki farklı cinsellik temsilleri için farklı teorik bakışlardan yararlanmaya çalıştım. Bu kapsamda, modernist öncesi şiirlerdeki cinsellik temsillerini anlamlandırmada, vatanın bedenselleştirilmesi, kadının özel erkeğin kamusal alanda normalleştirilmesi ve kadın cinselliğinin işlevselleştirilmesi gibi kavramlar üzerinden hareket eden

teorilere başvururken modernist dönüşümle birlikte gelen cinsellik temsillerini okurken erkeklerin kendi benliklerini kurmada cinselliğe yüklediği anlamları kavramsallaştıran teorik perspektiflerden yararlandım. Şairin şiirinin dönüşümünde cinselliğe atfedilen işlevlerin ve cinsellik temsillerinin çoğaltılabileceği gibi, bu temsilleri anlamada yararlanılabilecek teorik perspektifler de çoğaltılabilir. Bu tezde başvurulmuş teorik bağlam odağında ise erkek öznelerin cinselliği duygularını ifade etmede ve benliklerini kurmada bir araç olarak kullandığı ve cinselliğin bu işlevi yerine getirdiği ölçüde kadınlarla eşit düzlemde ilişki kurma imkânı sunduğu da görülür. Ancak, Akçaburgazlı Yekta anlatılarının sonlarında görüldüğü gibi, cinsellik Uyar'ın erkek özneleri tarafından yüklenilen işlevleri tam anlamıyla yerine getirememiş olduğunda bile, tam da bu yerine getiremeyişi sayesinde erkek öznelerin giderek kendi öznelliklerini keşfetmesini ve cinselliğin alanında sorunsallaştırdıkları yalnızlık gibi meseleleriyle barışmalarını mümkün kılmıştır. Böylece, önce bir kaçış ve sığınma alanı olarak kurulan cinsellik, üstlendiği işlevleri yerine getirmeyerek çok yönlü erkeklik temsillerinin yaratılmasına ve şiirin modernleşmesine katkı sunmuştur.

(See the Appendix for an extended abstract.)

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

The year 1959, when Turgut Uyar's *Dünyanın En Güzel Arabistanı* was published is considered a modernist turning point in his poetry. The poet began to be seen as one of the "Second New" poets with this book, while he had been writing primarily Garip-influenced or patriotic poems in the books *Arz-ı Hal* and *Türkiyem*, which were published before. In this thesis, I have investigated the poetic subjects' relationship with sexuality to indicate Uyar's poetry's modernization. The most important claim of this thesis is that the change of the narrator's relationship with sexuality by attributing various functions to it in *Dünyanın En Güzel Arabistanı* becomes one of the essential indicators of this modernist shift. This shift has been understood in the literature primarily based on the argument that the poet's and poetry's place moved to the big city. Although this approach is correct, we can count several poems in the poet's first books in the Second New, which falls short of explaining this shift. The poetic subject does not generally enter the sexual sphere in the first two books. Nevertheless, with *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, he has attributed functions to sexuality that will enable him to escape from the order, become a subject and embody, and change the fiction of masculinity, and rearrange himself and his relationship with the outside in the field presented by sexuality. This thesis argues that this re-arrangement has a critical place in his poetry as an indicator of becoming one of the "Second New" poets.

In this context, after the Introduction section, where I explained how literary researchers and critics had evaluated the modernist shift and the place of sexuality, I divided my thesis into two main parts to describe before and after the modernist

change in question. In the first part, I focused on the representations of sexuality in the books *Arz-ı Hal* and *Türkiyem*. I divided these poems into four subsections according to the position of the poetic subject against sexuality and love. In the first subsection, where I included the poems in which the theme of patriotism came to the fore, we can see that the male poetic subject identifies with expressing the desire he may feel for a woman in the way he defines his patriotism. While the poet borrows the forms of expression of heteronormative desire to tell the homeland love, the homeland is embodied, and love and sexuality are functionalized. In the second subsection, in which I included poems that I thought were represented by abstracting and sublimating love from sexuality, I focused on the representations of the women-only as a mother or wife. In these poems, where the emphasis on material conditions is decisive, the male poetic subject is a husband trying to support his house and take care of his family. At the same time, the woman can only exist as a mother or wife. In the third subsection, in which I examined the poems in which the narrative of sexuality is explicitly included, it is seen that there are poetic subjects who are satisfied with sexuality, unlike the poems in *Dünyanın En Güzel Arabistanı*. In the last subsection of the first main section, I have included poems that will prove the claim that we can find the seeds of the Second New in Uyar's poetry before the publication of *Dünyanın En Güzel Arabistanı*. With these poems, we can see that the narrator is no longer satisfied with love and sexuality, and a narrative of pursuit begins to be evident.

In the third part of the thesis in which I analyzed the poems in *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, I tried to explain how the relationship between the poetic subject and sexuality has an impact on reaching the modernist attitude which is at the center of poetic production. In the first subsection, I re-evaluated the poems, which are

dominated by the theme of escaping from the order and the city life and taking shelter in sexuality and women. In this evaluation, I emphasized the demand to create a new space and time in the field of sexuality and the hope of a two-person world that the poet can establish through sexuality. Although this emphasis is not unique to this thesis, it was essential to understand the functions of sexuality it has undertaken in the modernization of poetry as a whole. In the following subsection, I focused on one of the most critical functions of sexuality in reaching a modernist attitude, the function of providing to become a subject, to gain a name and a body. As examples of this function, poems in which the male poetic subject begins to experience sexuality are embodied by gaining names such as Akçaburgazlı Yekta and Tel Cambazı can be shown. At the same time, poems' form has also been transformed, and the narrative poems have found a critical place in the book. In the last subsection, I focused on the poems where sexuality enables the male poetic subject to reshape how he understands and performs his masculinity. While the introduction of female narrators decreases masculine voice's volume that has been heard since the first poems into the poetry, we can see that the male subjects' uneasiness starts. Uyar's preference to decrease the volume of masculine voice by making female narrators speak and the increase in the male poetic subject's discontent at the same time is proof of the multidimensional representations of masculinity. With these multifaceted representations of masculinity, the contribution of reading based on the axis of the relationship between the male poetic subject and sexuality becomes clear.

KAYNAKÇA

- Akatlı, F. (1999). Güldalı, dikenli ama güllü ince, dirençli ve kahraman. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 72-94). İstanbul: Can.
- Alpay, N. (1999). Üç düzlem. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 240-254). İstanbul: Can.
- Altuğ, F. (2005). *Aşki karanlık*: Turgut Uyar'ın "Dünyanın En Güzel Arabistanı"nda gece, aşk ve deneyim. Alınan yer https://www.academia.edu/856597/A%C5%9Fk%C3%AE_Karanl%C4%B1k_Turgut_Uyar_%C4%B1n_D%C3%BCnyan%C4%B1n_En_G%C3%BCzel_Arabistan%C4%B1_nda_Gece_A%C5%9Fk_ve_Deneyim
- Armağan, Y. (2018). *İmkânsız özerklik: Türk şiirinde modernizm*. İstanbul: İletişim.
- Ataç, N. (1999). Türkiye'm'e önsöz. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 15-19). İstanbul: Can.
- Batur, E. (1993). *Yazının ucu*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Bearmen, S. (2000). Why men are so obsessed with sex. K. Brook & J. Nagle & B. Gould (Haz.), *Male lust: Pleasure, power, and transformation* (215-222). New York: Harrington Park.
- Bezirci, A. (2013). *İkinci Yeni olayı*. İstanbul: Evrensel.
- Caner, F. (2006). *Turgut Uyar'ın huzursuzluğu* (yayımlanmamış doktora tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Cöntürk, H. (1961). *Turgut Uyar – Edip Cansever: 2 inceleme*. İstanbul: de.
- Cöntürk, H. (1999). Turgut Uyar inceleme'si'nden. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 27-31). İstanbul: Can.
- Cöntürk, H. (2006). *Çağının eleştirisi I*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Enloe, C. (1990). *Bananas, beaches, and bases: making feminist sense of international politics*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Erdost, M. (1999). Tütünler ıslak. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 31-35). İstanbul: Can
- Göktürk, Y., Koçak, O. (2016). *Turgut Uyar ve başka şeyler: A'dan Z'ye bir konuşma*. İstanbul: Metis.
- Hooks, B. (2004). *The will to change: Men, masculinity, and love*. New York: Washington Square.

- Kabaklı, A. (1974). *Türk edebiyatı III*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Kanter, B. (2011). Turgut Uyar'ın şiirlerinde modern insanın yalnızlığı ve sonsuzluk özlemi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(2), 26-38.
- Kaplan, M. (2012). *Şiir tahlilleri-2*. İstanbul: Dergah.
- Koçak, O. (2014). *Bahisleri yükseltmek: Turgut Uyar şiirinde kendini yaratma deneyimi*. İstanbul: Metis.
- Koçak, O. (2017). "İsteyene kartvizit": Bir şiiri kendinden (vaz)geçerken izlemek. *Veys içinde* (59-86). İstanbul: Yapı Kredi.
- Menemencioğlu, N. (1999). Turgut Uyar'ın şiiri. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 50-60). İstanbul: Can.
- Naci, F. (1999). O korkak geyik yavrusu bayram arifesi. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 19-27). İstanbul: Can.
- Nagel, J. (2013). Erkeklik ve milliyetçilik: Ulusun inşasında toplumsal cinsiyet ve cinsellik. A. G. Altınay (Haz.), *Vatan, millet, kadınlar* içinde (s. 65-103). İstanbul: İletişim.
- Najmabadi, A. (2013). Sevgili ve ana olarak erotik vatan: Sevmek, sahiplenmek, korumak. A. G. Altınay (Haz.), *Vatan, millet, kadınlar* içinde (s. 129-167). İstanbul: İletişim.
- Oktay, A. (1999). Zamanla göz göze uzaklarda yapıldığı sanılan bir şiir'in arka fonu. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 121-145). İstanbul: Can.
- Özer, N. (2005). *Turgut Uyar'ın Divan'ında bir araç olarak biçim* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Özkırımlı, A. (1985). Turgut Uyar ile şiirden hayata. S. Nezir & T. Uyar (Haz.), *Turgut Uyar: Sonsuz ve öbürü* içinde (s. 90-98). İstanbul: Broy
- Parman, T. (2000). Ergenlik bir düş zamanı, ergenlik ve gecenin keşfi. *Psikanaliz Yazıları*, 1, 47-56.
- Sancar, S. (2004). Otoriter Türk modernleşmesinin cinsiyet rejimi. *Doğu-Batı*, 7(29), 197-211.
- Sharpe, K. B. (2021). Combined and uneven modernism: Turkey's İkinci Yeni poets. *Dibur Literary Journal*, 10(2), 165-187.
- Süreya, C. (1999). Turgut Uyar'ın girişimi. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 67-72). İstanbul: Can.
- Süreya, C. (2000). *Toplu yazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi.

- Şahin, V. (2017). *Turgut Uyar'ın şiirlerinde "ben ve öteki"nin görüntü düzeyleri*. Ankara: Akçağ.
- Şenderin, Z. (2011). Turgut Uyar: Sanat hayatı ve eserleri. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 143-162.
- Turan, G. (1985). Bir çekişmenin anatomisi: Turgut Uyar – dünya – şiir. S. Nezir & T. Uyar (Haz.), *Turgut Uyar: Sonsuz ve öbürü* içinde (s. 65-72). İstanbul: Broy
- Uçarol, T. (1999). Turgut Uyar'ın 'Büyük Saat'i. S. Nezir & T. Uyar (Haz.), *Turgut Uyar: Sonsuz ve öbürü* içinde (s. 72-85). İstanbul: Broy
- Uyar, T. (1999). Önsöz. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 9). İstanbul: Can.
- Uyar, T. (1999). Turgut Uyar şiiri'ne girerken. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 102-104). İstanbul: Can.
- Uyar, T. (2013). *Büyük saat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Uyar, T. (2018). Turgut Uyar ile konuşma. A. Karaca (Haz.), *Korkulu ustalık* içinde (s. 455-462). İstanbul: Yapı Kredi.
- Yıldırım, F. (2007). *Turgut Uyar'ın şiirlerinin yapı ve tema bakımından incelenmesi* (yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Yıldırım, F. (2009). Turgut Uyar'ın şiirlerinde uyumsuzluk ve yabancılaşma isteği. *Erdem*, 53, 237-248.
- Yıldızoğlu, E. (1999). Pablo, Samuel ve Turgut. T. Uyar (Haz.), *Şiirde dün yok mu? Turgut Uyar üzerine yazılar* içinde (s. 190-204). İstanbul: Can.
- Yuval-Davis, N. (2016). *Cinsiyet ve millet*. (Çev. A. Bektaş). İstanbul: İletişim.
- Walby, S. (1990). *Theorizing patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi*. (Çev. Y. S. Gönen). İstanbul: İletişim.