TURGUT UYAR'IN ŞİİRİ ÜZERİNE NOTLAR

Orhan Koçak

Yanlış Okuma Kılavuzu I

Marx sormuş ve susmuştu: Neden eski yapıtlardan hâlâ zevk alabiliyoruz? Neden bazı şiirler günün birinde sönüyor, soğuk bir tarih belgesine dönüşüyor da bazıları yüzyıllar boyunca ışıklarını iletmeye devam ediyor? Şiir ne zaman ölür, neden ölür? Ve neden bazen ölmez?

Romantizmin bu sorusu cevapsız kalacaktı, çünkü çözümsüzdü, kendisi yanlıştı. Çünkü bütün bu soru yumağının kendisi bir eğretileme, bir söz sanatıydı: Önce yapıtı bir doğa nesnesine, bir organizmaya benzetiyor, bir ömrü olduğunu varsayıyor, sonra bu ömrün süresini belirlemeye çalışıyordu. Romantizmin, en yüksek ifadesini Hegel'de bulan bu organizmacı paradigmanın dışına, sanat söz konusu olduğunda, Marx bile çıkamadı. Bugün bu sorunsaldan bize kalan, kendisi de bir soruyu andıran o yarım-cevap: Yapıtların öldüğünü biliyor, ölümlerini seyrediyoruz, ama bir hayatları olduğunu da söyleyemiyoruz. Bir yarım-cevap bu, isteksiz bir doğru: Sanat doğa değildir; bağımsız bir varlığı, ebedi, değişmez bir tözü yoktur; ancak okunma, alımlanma, yorumlanma süreci içinde varlık kazanır; onu görebilecek insan kalmadığı halde bir yıldız gibi ışığını yaymaya devam edebilecek yapıt yoktur; eğer başarılıysa, bir ışık kaynağı olduğu yanılsamasını yaratır bir an için, o kadar; okur gidince yapıt da biter, alımlanma süreci durmuştur. —Sonunda bunu anlamış olmak, bize birşey kazandırabilecek mi? Belki...

"Şiirde ölmezi aramak boşunadır" demiş Turgut Uyar, "günü geldiğinde ölmeyen şiir, çağında da zaten pek yaşamamıştır."[1] Bu sözün içerdiği değer ölçüsü ('iyi şiir, çağının şiiridir') üzerinde şimdi durmayalım. Kendi yapıtı, çağıyla ilişkisi *ve* ilişkisizliği içinde, sorunun kolay çözülemediğini gösterecektir. Ama başka birşey var burada, tartıştığımız 'hayat ile şiir' sorunu içinde önem kazanan bir düğüm, bir yoğunlaşma noktası, semptomatik bir okumayı davet eden bir görünme/gizlenme ânı. Sanki başka birşey söylenmek istenmiş, belki de çoktan söylenmiş, ama bilinçsizce söylenmiş gibi.[2] Tersinden okumayı öneriyorum bu cümleyi, şairin sözlerinin kendi şiiri için kefil olamayacağını düşündüğüm halde ve fazla-yorumlama tehlikesini göze alarak.

Görünüşte, önermenin ağırlığı cümlenin ilk yarısında toplanıyor ('şiir,

ölümlüdür'). İkinci yarı, bu asıl önermeyi doğrulamak, kanıtlamak için getirilmiş bir ek gibi ('çünkü eğer ölmüyorsa zaten yaşamamıştır, öyleyse iyi şiir değildir, yani hiç şiir değildir'). Ama bu eklenmiş önerme, asıl önermeyle orantısız bir ağırlığa sahip, fazla yüklü. Çünkü şiirin ölümlü olduğunu söylemek için daha kolay kanıtlar getirebilirdi şair, ölmüş ve ölmekte olan yapıtlara işaret edebilirdi, ya da sadece 'şiir ölür' demekle yetinirdi. Ama bunu yapmamış, başlı başına bir tez olabilecek bir düşünce sürmüş ortaya: Ölmeyen şiir, şiir değildir, çünkü zaten yaşamamıştır; ancak çok ve yoğun yaşayan şiir ölebilir. Şimdi ters çevirelim bu sözü: *Eğer şiir çok yaşamışsa, yoğun ve çılgınca yaşamışsa, sonunda ölmek içindir bu; daha çabuk tükenmek için, daha hızlı yanmış, daha çok ışık saçmıştır.* —Biyografi yazarının sorusu: Şair, burada 'genel olarak şiir'den mi söz ediyordu, yoksa kendi şiirinden mi? (Psikolojinin, genel teoriler üreten ve kendi ürettiklerine sığamayan oyunu...)

*

Hulki Aktunç, Uyar'ın belli sözcüklere hep sadık kaldığını söylemişti.[3] Böyle sözcüklerin, yerleştikleri şiirde her zaman belirleyici bir işlevi vardır. Şiirin öteki öğelerinin toplanmasını, ritmin, tonun, imge düzeninin örgütlenmesini sağlarlar. Ama tek bir şiirle de sınırlı kalmaz bu 'anahtar terimlerin' görevi. Çoğu kez, bir mıknatıs gibi kendilerine çektikleri başka sözcüklerle birlikte, o şiirin ötesine kayar, bir 'Turgut Uyar Şiirinden' söz edilmesini mümkün kılan genel bir alegorik değer kazanırlar: Hiçbir zaman tam öğrenemeyeceğimiz bir yıkımın izi olmuşlardır, bazen de bir patlamanın, bir şenliğin habercisi. Bu genellik, bir zaaf olarak görülebilir; Uyar'ın bazı şiirleri, söylemek için hazırlandıklarının ancak bir bölümünü söyleyebildiği, 'icra edebildiği' izlenimini bırakır; yüklü sözcük, bütün vaatlerini yerine getirememiş gibidir. Ama Turgut Uyar'ın şiirine o benzersiz duruşunu veren, belli bir şiirin görünür gramerinden artakalan o uğultuyu, o telaffuz edilemeyecek sesi sürdüren de yine aynı sözcüktür. Vaadini gerçekleştiremese de, şiiri bir vaat, bir işaret haline getirir. (Walter Benjamin'in olumsuz bir anlam yüklediği 'hâle'nin olumlu içeriği de, sanırım, budur. O sözcük-dışı uğultu, yapıtın indirgenmezliğidir: Kendine bile, kendi sözlerine bile.)

Alegorik bir işlev üstlenen bu yüklü sözcüklerden biri de "çılgın"dır. Uyar'ın şiirsel cihazına *Tütünler Islak*'ta katılır ve *Dün Yok Mu*'nun sonuna kadar orada kalır.

Kara güller önlerinde kara
saçları çılgınca ikiye ayrılmış
(Büyük Saat, 141)
"Ey artık ölmüş olan at! -dediler-
Ne güzeldi senin çılgınlığın, ne ulaşılırdı!
(B.S., 157)

.....Her durakta her dükkanda bir pençe
çılgın kanlı çılgın.

(B.S., 170)

ah şaşkın mevsim biraz çılgınsın, kalırız
otobüsler kaçar, biZ kalırız

(B.S., 179)

Çılgın!.. Bir dağdan gelen ses!...
Kimliği karışık. Bir ölünün içindeyiz.
Ellerim tükenirse ne güzel!...

(B.S., 198)

Şu dizelerin alındığı şiirin başlığı da "çılgın-hüzünlü"dür:

çünkü yaşamak gibi bir şeydi yaptığı
anasız bir tay gibi coşkun ve hüzünlü
akşamın dinginliğini otluyordu o zaman

her sabah denize çıkar bir elma yerdi
hüznünü ve çılgınlığını elmanın
gözünü yumsan ağzında duyarsın

ellerine bakma artık
çünkü kar yağıyor
çılgın hüzünlü

büyük kentleri düşünse de rahatlasa
işte herşey nasıl haince karıştırılmış
kirli çamaşırlarla sabunlar ayrı semtlerde
saatin sonunda meydan
suyun sonu ilerde
böyle yaşamak zordur elbet anlıyorum
çılgın ve hüzünlü
çünkü bakışları yazda geçmiş bir geceyi andırıyor
yaşanmış mı temmuzda mı belli değil
çılgın ya da hüzünlü

şimdi dolaşıp duruyor aramızda
kıpkırmızı bir duygu olarak
doğudan batıya bir güz halinde
çılgın ve hüzünlü

.....

(B.S., 370)

Bu dizelerde, bu şiirlerde, "çılgın" sözcüğü, "sonsuz", "coşkun", "büyük" gibi sözcüklerle birlikte bir öbek oluşturur. Anlam bütünlenişini sağlayan başka öbekler de vardır: "şaşkın", "yanlış", "cahil", "toy"; "su", "akmak", "kan", "tuz", "tükenmek", "kalmak"... Bu sözcükler, çoğu zaman, bir yazıklanmayı deyimleyen "ah" ünlemiyle birleşerek, şiire belirli bir duygusal art-alan açarlar; şiirin görünür sözdizimi de bu art-alanın yarattığı perspektif içinde 'röliyef' kazanır. Şimdi, bu art-alanda anlatılan 'öykü', *her zaman bir coşmanın ve ardından gelen tükenmenin öyküsüdür.* Bir toy gövde, bir şaşkın ruh, önce koşmuş, sonra kalmıştır: Kalakalmıştır. Her coşkunluk, her büyüklük, bir yanlışlığın tohumunu da içinde taşır: Bir çılgınlıktır: Ufalanmaya, dağılmaya, eprimeye yargılıdır: Suyun geride bıraktığı, her zaman tuzdur.

Turgut Uyar'ın 'şiirsel cihazından', bu cihazın parçaları ya da 'dişlileri' olan anahtar terimlerden söz ederken bir aşırılıktan kaçınmak gerek. Coşma / tükenme ya da köpürme / durulma izleği, yukarıda sıraladığımız sözcüklerin yardımı *olmadan* da sızar bu şiire. En fazla şu söylenebilir: Bu anahtar-terimler, Turgut Uyar'ın öteki şiirlerine de bir ışık düşürür, metne (text) bir bağlam (context) kazandırırlar. Uyar'ın belki en 'başarılı' şiirleri, bu yüklü, aşırı-belirlenmiş sözcüklerin kendilerini içermeyen, yine de bunların oluşturduğu cihazın çarkları içinde öğütülmüş, incelmiş ve arınmış gibi duran bazı şiirlerdir:

"Bir Haziran Tüketimi Üstüne"

Nasıl hatırlamazdı birisi
Bir gün, bir yaprağı yaşadığını

Verimli bahçesinde mutsuzluğun
Okuyup eksildiğini, gazeteleri.

Haziran sancılı bir ülkedir kalbimize
kısa öğle vakitlerinde yaşadığımız
Bir kırmızı diye kullandığımız
ve ara sıra
öyle sandığımız

Nasıl hatırlamazdı uğultuları ve
Zabıt katipleri arasında
Bir gün, bir yaprağı yaşadığını

.....
.....

Nasıl hatırlamazdı gidip gelmeler ve
basımevlerinden ve limonatalardan ve
çarşambalardan ve limonata satanlardan ve

adliye saraylarından artan
bir günü
bir yaprak gibi yaşadığını.

O güvercin bir at gibi bitirdi haziranı
büyük burun deliklerinde bir telaşı soluyarak
bizim özenle azar azar kullandığımız
kırmızı bir şey diye kullandığımız
Bir delikanlının azar azar kullandığı ve
Güllerin, limonların ve hastanelerin
reçetelerle, dolmuşlarla ve güzelliklerle ve
herkesin öyle sandığı.

(B.S.,238-39)

Bu şiirin son kesimini, "çılgın-hüzünlü"nün yukarıda alıntıladığımız bölümünün "şimdi dolaşıp duruyor aramızda" dizesiyle başlayan son kesimiyle birlikte okuyalım: Her ikisinde de, *bir coşkudan, bir yoğun/çılgın yaşamadan artakalma* izleğini bulacağız. Bir izlek de değil belki, bir duygu, bir durma, kalakalma duygusu.

Ama bunu, sadece bunu söylemek için çıkmamıştık yola: Aynı zamanda, bunun tersini de söyleyecektik. Turgut Uyar, şiirin ölümünden söz ediyordu; bizse ölümün şiirinin kımıltısını bulmuştuk bu sözde. Sadece bir şiirin sonunu alıyorum buraya, şimdilik:

"Ey artık ölmüş olan at! —dediler—
En güzeli oydu işte, yüzünün
savaşla ilişkisi.
Boydanboya bir karşıkoyma, denge
ve istekli bir azalma. Onu bilirdik.
.....

(B.S.,160)

At: Uçuşan yelesi, uzun bacakları, güçlü kalçası ve köpüren burun delikleriyle yaşamanın, koşup coşmanın simgesi, yoruluncaya kadar koşmanın. *"İstekli bir azalma"* diyor şair; okuyalım: İstekler içinde azalma, azalırken istek duyma; isteyerek, gönüllü olarak azalma; isteğin azalması; azalma isteği; bir isteğe dönüşmüş azalma...

Freud'un *Thanatos*'undan söz etmek için henüz vakit erken. Üstelik Freud'un kendisinin de söylediği gibi, ölüm içgüdüsü hiçbir zaman tek başına çalışmaz; işini görürken hep öbürüne, *Eros*'a ihtiyaç duyar.[4] Bir yüzü, bir *imago*'su yoktur ölümün, ancak hayatın yüzeyini kavurduğu, kararttığı, buruşturduğu yerde belli eder kendini —istek ve azalma, istekler içinde azalma, isteğin içindeki azalma, isteği başlatan ve bitiren azalma.

Hayır, Freud'un tanıklığına başvuramayız henüz: *Thanatos*, tükenme dürtüsü, biyolojiyle psikolojinin birbirine değdiği alana ait bir kavramdır, bir *doğa* devinimini anlatır. Şiirse bir *yapıttır*, yapılmış bir şeydir, doğanın olumsuzlanması, dönüştürülmesidir. Öyleyse, yapıttan ölüm güdüsüne doğru bir çizgi çekerken, aradaki dolayımları, önce Eros'un, birleştirici güdünün, sonra da tarihsel / kültürel / estetik koşulların dolayımını hesaba katmamız gerekir. Bunu yapmazsak, *Thanatos*'un kendisi de bir eğretileme olarak kalır. Oysa şiir zaten bir eğretilemedir; bir söz sanatı, bir başka söz sanatıyla açıklanamaz. Daha somut, daha yere yakın, daha çok-yönlü bir kavrama başvurmalıyız.

Thanatos'tan çok uzak olmayan ama tarihsel ve kültürel oluşumlardan pay almış böyle bir kavramı, Turgut Uyar'ın en sevdiği şairlerden Garcia Lorca önermişti: *Duende*. Bu sözcüğü, İspanyol sanatının, özellikle de Endülüs sanatının ölüme açıklığını anlatmak için kullanıyordu Lorca, ölümle coşkunun kaynaşmasını anlatmak için: "Jaen'in kayalıklarından Cadiz'in deniz kabuklarına kadar bütün Endülüs'te insanlar sürekli olarak *duende*'den söz eder ve enerjik içgüdüden kaynaklanan herşeyi *duende*'de bulurlar (...) Bence kan kültürünün eşsiz bir örneği olan Manuel Torres, bir gün Falla'nın *Nocturno del Generalife*'yi çalışını dinlerken şu harika cümleyi mırıldanmıştı: 'Kara sesleri olan herşeyin, *duende*'si vardır.' Hiçbir şey bundan daha doğru olamaz. Bu 'kara sesler', hepimizin tanıdığı o bataklığın içine dalan köklerdir; anlamayız bu bataklığı, ama sanatta dayanıklı olan herşeyi bize o vermiştir (...) Bütün Arap müziğinde, Arapların danslarında, şarkılarında, ağıtlarında, *duende*'nin gelişi, bizim boğa güreşi arenalarımızdaki *Ole! Ole!* ünlemlerine çok benzeyen Allah! Allah! çığlıklarıyla kutlanır (...) Ölüm her ülkede bir son olarak gelir. Gelir ve perde iner. İspanya'da böyle değil! İspanya'da perde, ölümün gelişiyle yükselir! Birçok insan, ölüm gününe kadar bütün hayatlarını dört duvar arasında geçirir ve ancak öldüklerinde gün ışığına çıkarılırlar. İspanya'da ölüler, başka ülkelerin ölülerinden daha canlıdır: Profilleri, bir ustura gibi yaralar bizi (...) *Duende*, ölüm olasılığını görmezse yaklaşmaz bize, ölümün evini dolaşacağına tam olarak inanmazsa yaklaşmaz."[5]

Bir boğa güreşidir *duende*, sanatçının ölümle, ölümün mıknatısıyla girdiği çekişmenin anlatımıdır. Lorca, *duende* bir kavram değil bir mücadeledir diyor; ama bütün bir kültürel olguyu, farklı sanatların ortak yönlerini içerdiği, özetlediği ölçüde, bir kavramdır da. Dikkatli kullanmak ve olgunun kendisiyle bir tutmamak koşuluyla, kavramların korkulacak bir yanı yoktur. Turgut Uyar'ın şiirinde 'coşku/hüzün' ya da 'direnme/boyun eğme' gibi izleksel karşıtları ve dışavurum/kurgu gibi biçimsel alternatifleri incelerken, şairin gelenekle ilişkisini, Cahit Külebi ya da Metin Eloğlu gibi şairlerle bağını araştırırken, *duende* kavramından yardım alabiliriz diyorum.

(En büyük tehlike: Bir 'Akdeniz duyarlığı' safsatasına kapılmak. Böyle bir şey

yoktur. Dil farklılıkları bir yana, sırf iklim farklılıkları bile bu düşüncenin yersizliğini göstermelidir. Arap kültürü, 10 yüzyıl önce, İspanya'yı etkilemişti, evet. Bugün Türkiye'yi de etkiliyor: Arabesk biçiminde. O soğuk şair, Dante, Akdenizli değil miydi? Şair Eşref ve bütün hezliyyat edebiyatının gevrek kahkahası, 'Akdeniz' kıyısındaki bir kentte, İstanbul'da doğmadı mı? Ölülerle yaşayan iki büyük edebiyatçı, William Faulkner ve Gottfried Benn, Akdenizli miydiler? Lorca yanılıyordu: İspanya'da büründüğü siyah tüllerden, siyah başörtüsü ve elbiseden soyunmuş bir genel *duende*'den de söz edilebilir. Deve güreşi boğa güreşinin karşılığı değildir ama, günlük hayat içinde herkes ölümle oynayabilir. Auschwitz'deki toplama kampında da oynanır bu oyun, Amerikan İç Savaşı'nda da. Lorca'nın kendisi anlatıyor aynı yazıda: Çingene dansöz 'La Malena', Brahms'ı, Gluck'u ve Darius Milhaud'yu dinlerken kayıtsız kalır da, Bach'tan bir parça çalınırken bir sevinç çığlığı atar: "Ole! İşte *duende*!" Ne bulmuştur, Bach'ın çoğu zaman temrin düzeyini aşamayan, gerçek yaratış katına yükselemeyen müziğinde?)

Yanlış Okuma Kılavuzu II

İyi şiir, ölümlüdür, diyordu Turgut Uyar. Öyleyse hiçbir şiirin, hiçbir yapıtın ışığı, dilsel ve kültürel engellerin, yanlış anlamaların, üst üste gelen yanlış yorumların içinden geçebilecek kadar güçlü değildir. Kaç müsvette buruşturulup atılmıştır tarihte, sırf kendi şairince anlaşılamadığı için; Villon'un kaç ballade'ı, Karacaoğlan'ın kaç koşması kaybolmuştur?

Hayır, hiçbir yapıt, zamana ve yanlış anlaşılmanın aşındırıcı etkisine karşı direnemez: Artık hiç kimse, John Fletcher'i, Shakespeare'in bazı oyunlarının yazımına yardım eden ikinci sınıf bir yazar olarak görülmekten kurtaramayacak: 'Kafkaesk' terimini, devlet dairelerinde karşılaştıkları ilgisiz tutumu anlatmak için kullananların sayısı her gün artıyor: Faik Memduh, Namık Kemal'in arkadaşıydı, elli yıl sonra kimse hatırlayabilecek mi kendi döneminin en iyi şairlerinden biri olduğunu? Direnemezler, çünkü yapıtın bağımsız bir varlığı, bir tözü yoktur. Tözü, tözsüzlüktür, uçuculuktur, dirençsizliktir. Yapıtın nesnel yapısı, anlamı, biçim ilkesi, ancak öznenin, yani somut bir güç odağından dolayımından geçerek gerçekleşir — önce kendi yaratıcısının dikkatinden, emeğinden, adanmışlığından, sonra da okurununkinden. Günün birinde ölmeyecek şiir yoktur. Ama yanlış yorumların altında kalan şiir, vaktinden erken de ölebilir.

"Her türlü biçimsel görünüşü geri planda bıraktıran bir yaşam yoğunluğu... Çünkü yaşam herşeydir Turgut Uyar'ın şiirinde." "Yaşam kadar zengin bir malzemenin peşindedir... Duyargalarını alabildiğine açarak, gündeş dünyayı, çağı, bütün çalkantısıyla koyar şiirinde." "Turgut Uyar ölümü unutan, yaşamın dışında süren şairlerden değildi. Ölümü yaşamın bir parçası olarak görüyordu." "Uyar'ın şiiri, tek bir şeyi olsun zorluyor söylemeye: Nereden bakılır-

sa, yaşamının dokularına sindiği bir serüvendir bu... Her şey bir, 'yaşamın şiirini yazmak' ve 'şiirini yazdığınca yaşamak' gibi birşey olur çıkar." "Her türlü eşyayı ve duyguyu taşlaşmaktan kurtarma tutkusunun, gerisin geri hayata taşıma direncinin ilmeklerini atma çabasıdır." "Turgut Uyar'ın tek şiiri yaşamdır."[6]

Bunlar yanlış olmayabilir. Kesinlikle. Ama yanyana gelmeleriyle bir "Turgut Uyar" imgesi beliriyor: Turgut Uyar, yaşamanın, coşkunun, direnmenin şairi. Şiirde, ayıklama, dönüştürme, kurgu, yapı kurma, kompozisyon ya da konstrüksiyon gibi işlemlere pek de yüz vermeyen, Ece Ayhan'ın deyimiyle "sıkı şiir" değil gevşek şiir yazan, bir kolaj yapma külfetine bile katlanmadan koca koca hayat parçalarını olduğu gibi şiirine koyan bir şair... Yeni, tuhaf bir dönemden geçiyoruz. Artık herkes caz dinliyor, içki içiyor, 'Kafkaesk' diyor. Kültürel ürünlerin gittikçe sermayenin dolaşımına katıldığı bir dönem bu. Para, herşeyi kendisine benzetiyor, nitelik ve iç-yapı farklılıklarını siliyor, dümdüz ediyor, ancak çoğalma yolunu açık bırakıyor herşeye. Tıpkı caz gibi. Bireyselliğin boşluğunu bireyciliğin, hoyrat rekabetin ve bencilliğin doldurduğu bir dönem bu: Ece Ayhan bile, kendi yoldaşını, bir zamanlar aynı hedefi değilse bile aynı düşmanı paylaştıkları kişiyi, İkinci Yeni'nin düşmanlarına teslim etmekten kaçınamıyor bugün.

Yaşamanın şairi Turgut Uyar... Bu imge, bu görüntü, en usta, en titiz yazarların bile saygı duydukları kişilerden "güzel insandır" diye söz edebildiği bir dönemde, daha da içsizleşebilir, daha da koflaşabilir ve sonunda Turgut Uyar da 'dolu dolu yaşayan bir güzel insan' olur çıkar.

*Hangi hayat? Şiirin ki mi, dünyanın ki mi? Şiirin bir 'hayatı' olabilir. Aynı yapıtın farklı tarihlerde farklı yorumlara hedef olabilmesi ya da aynı şairin ürünlerinde zaman içinde tanımlanabilir bir değişme görülmesi, yapıtın zamanla bağlı olduğunu gösterir. Buna da hayat adı verilebilir. Üstelik, bu hayat, insanların hayatından etkilenmiş de olabilir. Ama iki hayat arasında dilin prizması vardır.

Yaşamanın şiirini mi yazıyordu Turgut Uyar, her şairden pek farklı olarak? Hayatın verdiklerini hiç elemeden, dönüştürmeden şiirine mi aktarıyordu? Ve bu aktarılmış hayat, gerisingeri hayata: okurlara mı dönüyordu? Bu kadar saydam mıydı bu şiir? Herkes bu şiirden aynı şeyi mi anlıyordu öyleyse, herkes anlıyor muydu? Ne tuhaf! Romanda ve öyküde kurmacanın, oyunun hakkını verenler, bunu şiire çok görüyorlar! Şiirden hakikatin bekçiliğini üstlenmesi isteniyor sanki!

(Bu isteğin bir haklılık payı var: Düzyazı, daha kolay saf değiştirelebiliyor, bu dünyanın malı olabiliyor. Kültür endüstrisi, düzyazıyı hem daha uysal, hem de daha 'canlı', daha verimli, daha işe yatkın buluyor: Daha 'çağdaş'... O

zaman ciddiyet, haysiyet ve hakikat de olanca ağırlıklarıyla şiirin cılız omuzlarına biniyor. Ama buna karşı söylenebilecekler de var. Birincisi, bazı düzyazılar, örnekse Vüsat O. Bener'inki, ele geçmiyor çünkü kullanılamıyor. İkincisi, pazarın talebine uygun, güzel reklam metinlerini andıran şiirlere de rastlıyoruz. Üçüncüsü, şiir ve bütün öbür sanatlar, hakikatle ilişkilerini, haysiyetlerini, ancak belli bir ciddiyetten vazgeçerek, 'hafiflik' yaparak, oyun oynayarak koruyabilirler. Şüphesiz, sonunda yokolma riskini içeren bir oyun: *Sonunda kanlı oyun.*)

Hayatın gürültüsü ve şiirin uğultusu... Bir gün bir evde Uyar'ın şiirleri okunuyordu, yüksek sesle. Dinleyenler arasında bir genç hanım da vardı, ciddi, akıllı görünüşlü, Kültür'e saygılı bir hanım. Bazen saygı yırtılıverir. Bu genç hanımı da birden hıçkırık tuttu. (Yemek mi fazla gelmişti, yoksa şiir mi? Şüphesiz, ikisinin de az geldiği öne sürülebilir.) Tam, "İşte Herkes Yüzyüze" (B.S.,455) şiirinin ortasındaydık, belleğim beni yanıltmıyorsa. Şiirin sonuna kadar sürdü, hatta sonra da. Okuyan önce irkilir gibi olmuştu, ama okumayı kesmedi. Biz de dinledik. Fazla rahatsız olmamıştık. Olaydan sonra şunu düşünmüştüm: Turgut Uyar'ın şiiri gürültüye dayanıklı bir şiir, çünkü kendisi gürültüyü içeriyor. Hayatın gürültüsüne, hayatın saldırısına direnebilmek için, gürültüyü kendi içine almış bu şiir, onu dövmüş, terbiye etmiş, bir ses ve sessizlik alaşımına dönüştürmüş. Meydandan ya da ana caddeden gelen seslerin tenha arka sokaklara ancak bir uğultu halinde ulaşması gibi, sokak yoğurtçusunun canhıraş çığlığının bir çocuğun öğle uykusuna yankılı bir çağrı halinde karışması gibi, bu dünyanın gürültüsü de Turgut Uyar'ın şiirinde bir uğultuya dönüşmüş.

O zaman kakışımı (disonans) sadece müzikalitelye, sesle ilgili bir teknik olarak görüyordum. Daha geniş, daha kapsayıcı bir süreç olduğunu sonradan anladım. Kakışım, sadece beş duyunun hepsini değil, duyusal olmayan yaşantıyı, zihinsel yaşantıyı da kateden genel bir 'bela arama' tekniğidir: Şair, bela kendisini habersiz yakalamasın diye, kendisi bela aramaya gider, "sorun" çıkarır, sorunu şiirin içine alır. Kendi güvencelerini hep tehlikeye atar, ya da düpedüz atar. Victor Hugo, güzelliğin yücelik haline gelebilmesi için çirkinliğin, sakilliğin de vazgeçilmez olduğunu söylemişti. Sanat, çirkin olanı alıp işleyecekti —çirkinliğini koruyarak, onu yeni bir güzele dönüştürmeksizin. Kavgadır kakışım, ama aynı zamanda bir uzlaşma imgesidir. İkircikli bir imge: Sanat, kendi kökenindeki o sanat-dışı kıvranmayla, bedensel istekle ya da vahşetle, sonsuz gerileme isteğiyle, sonunda uzlaşmış gibidir; ama işlenmiş *ve* korunmuş çirkinlik, bazen hırçın bir ton bazen de anlatılmaz bir keder olarak, orada, yapıtın gövdesine indirgemeyecek olan imgesinde durur. (Ece Ayhan'dan bir örnek: "*Yatıştırır kaygılarını. Verebilmiştir ürperişlerine biçim. Her Todori kişi, alacaktır adını Paşa Karatodori.*" Kaygının ve ürperişin

biçim alsa da kaybolmadığını, biçim aldığı *için* kaybolmadığını gösteren bir örnek. Bir kakışım programı.) Kakışım, en genel anlamıyla, sanatın sanatdışı olanla hesaplaşması, kavgası ve barışmasıdır, ya da barışma olasılığı, barışma programı. Şiir, gövdenin mırıltısını da sokağın homurtusunu da işler; ikisine de ancak böyle sadık kalabilir: Araya bir mesafe koyarak, ikisine de benzemeyerek.

Olay tarihinde, kakışımın Turgut Uyar'ın şiirinde sadece ses ya da müzikalite alanında geçerli olduğunu düşünüyordum. Sonradan, şiirin bütün duyusal yanını kapsadığını, beş duyunun her birini etkilemiş olduğunu gördüm.

*

Şiirin duyusal yaşantıyla ilgisi, bu ilginin anlamı ve değeri, tarihsel koşullarca belirlenmiştir, hem toplumsal tarihin hem de edebiyat tarihinin koşullarıyla. 1930'lar ve 1940'lar, yasaklayıcı ve pragmatik bir ideolojinin egemen olduğu yıllardı bu ülkede. İnsanın kendi içini, kendi gövdesini dinlemesi, kendini edilgin bir tavırla izlenimlere bırakması, eski hayatları fazlaca düşünmesi, hoş karşılanmıyordu: İnsan, seferber edilmeliydi. Garip Şiir de bütün iğneleyici, alaycı eğilimine karşın, böyle bir ideolojik ortamın dolaysız ürünüydü. Aşırı yalınlığıyla ve duyusal yaşantıyı olumsuzlamasıyla, imgesizliğiyle, kasıtlı bile olsa safdilliğiyle, bir seferberlik ideolojisinin damgasını taşıyordu. Ama insanların niçin ve kimler için seferber edildiği de yavaş yavaş anlaşılmaya başlanmıştı: Devletin içinden gelen hoyrat bir egemen sınıf, kendi midesini doldururken, insanlara ve bu arada sanatçılara yalınlık, halkçılık ve çilecilik tavsiye ediyordu. Bu koşullarda, imgeci bütün şiirler, Fazıl Hüsnü ya da Necip Fazıl, Attila İlhan ya da İkinci Yeni, Ahmet Muhip ya da Asaf Halet Çelebi, duyusal yaşantıya açılmalarıyla, devletten gövdenin hakkını talep etmiş oldular. Uzun savaşlarda ve bitmeyen sanayileşme hamlesinde harcanan gövde, şimdi doyurulmayı bekliyordu. Duyusal, imgeci şiir, boş midelerin ve hor kullanılmış bedenlerin hep bastırılan ayaklanmasının tinsel karşılığıydı. Bu ayaklanmanın haksız olduğunu ancak herşeye tepedekiler açısından bakanlar öne sürebilir. Nâzım'ın 1930'lardan sonra daha yumuşak, daha sıcak, daha renkli: daha duyusal bir şiire yönelmesini bir de bu açıdan düşünmek gerek.

Ama tarihsel/kültürel koşullarla birlikte, duyusallığın işlevi ve değeri de değişir. Burjuva toplumu, bir seferberlik ideolojisine ihtiyaç duymadan da yaşayabilir, kırk yıldır da yaşıyor. Karnı tıkabasa dolmuş bir burjuvazi, zamanla kültür nesneleri de istemeye başlamıştır. Ama bu nesneler, kapitalist toplumun yarar ilkesince, bir işe yaramalı, duyuları doyurmalıdırlar: Şu duvara, bol renkli bir Bedri Rahmi, hatta Fikret Mualla yakışacaktır; Çaykovski iyidir; şu ideolojik saplantısı olmasa, Nâzım'ın en büyük şair olduğunu, *Rubailer*'ın, *Saat 21-22 Şiirleri*'nin eşsiz şiirler olduğunu da kabul edebileceğizdir; hele şu renkli resimli kuşe kağıtlı sanat dergileri —belki içinde anlaya-

cağımız bir şey de bulabiliriz— ne hoştur, ne şıktır, cam sehpanın üzerinde ne güzel durmaktadır. —Duyusallığın istilasına karşı kakışım da bu noktada 'seferber' olur: Duyuların ve duyusallığın basit inkarı olarak değil, tam tersine duyusallığın problemli olduğunu, çünkü hâlâ doyurulamadığını, doyurulamayacağını hatırlatan bir uyarı olarak. Bir belâ tekniği olarak.

Turgut Uyar'ın 1970'lerden sonraki şiirlerinde görülen 'yalınlık' da böyle bir kültürel ortama karşı duyulan tepkinin, tepkinin bile değil, bu ortamda kendini yabancı hissetmenin ürünüdür. Zorunlu bir mesafe alıştır. Bu şiirlerin 'savruk' olduğunu söyleyenler de oldu: Savrukluk değil, savurganlıktı bu, bilinçli bir savurganlık: Kendi imkanlarını, kendi imgelerini, renklerini, ritmini savuruyor, harcıyordu bu şiir, "Alın, sizin olsun!" der gibi, "Bana bu kadarı yeter!" der gibi. Dirimselliğin böyle bir dönemde suç olduğunu, suç bile değil, sahte ve içsiz olduğunu anlamış bir şiirdi bu. Ama son döneminin yalınlığını sadece bu tarihsel/kültürel etkenlerle açıklamak, bu şiire haksızlık etmek olur. Şiir, güncel koşullara dolaysız bir cevap değildir. 1970'lerin sonlarına doğru yazılmış şiirlerindeki yalınlık, kendi dikiş yerlerini göstermekten çekinmeyen açıklık, Turgut Uyar'ın şiirinin biçim yasası olan o azalma, tükenme güdüsüne de denk düşüyordu. Tarihsel, psikolojik ve estetik belirlenimlerin 'mutlu' rastlaşması...

Turgut Uyar'ın duyusallıkla, hayatla, hayatın tadı ve renkleriyle ilişkisini daha erken bir döneminde inceleyelim, en mutlu, en coşkulu ve en sıcak şiirlerinden birine dönelim; aynı ikircikli 'dirimselliği' bulacağız.

"Atları Seven Bir Çocuk"

Bir güneşlenmek yeri!... Deniz. Uzak anımsamalar!...
"Haziran bu yıl da geç gelecek, biliyorum."
Sizin burnunuzda bir tütün kokusu, her yerinizde
Bir tütün kokusu,
Bay deniz kestanesi.
Ve uzaktaki şemsiyesi bir balmumu arısının...

Bir güneşlenmek yeri!...
Gazozlar hâlâ sıcak, hâlâ öğleden sonra "ne iyi"
Demek hâlâ yakınmaya hakkım var.
Kelimeler soluk. Bir şey mi yapmalıyım?
—Evden mi kaçmalıyım?—
(Saçlarını taradı, güneşe baktı
kendi sürecini yaşayan bir bakla)
"Gel al güzel deniz aygırı, yaman pegasus
sonsuz kargaşamı."

Atları çok seven bir çocuk...

"Senin resmin var ya uzayıp gidiyor duvarlarında
Marionetshire'da Harlech Castle'ın batı kulesi
Aşağılık zapartasıyle amcamın."
Bir sülüğe can çekiştiren eski geçmiş, eski eski
ve tuzda ölüm.
Sardunyayı sulayan, eski eski
Bakırla demirin dövüştürüldüğü yavaş bir akşam
Öbür şeylerin ve kırmızı ışıkların
Bakırla demirin bir sarışın perçem akşamı.
—Evden mi kaçmalıyım? Kaçmamalıyım—
Güneş birden batardı, her yerde kediler ve ağaçlar vardı
"Amca"
Nasıldı iki tekerlekli arabalar
"Senin bildiğin bir şey var, bana demiyorsun
Söz gelişi aldım bir kayayı
Bir kayayı ne yapmalıyım demiyorsun...
Oysa ben senden daha çok şey bilirim büyücüler üstüne
Evine sadece geceleri gelen ve sıcak şaraplar içen..."

Surları yıktınız mı, akşam
Sarı bir başlangıçtır, gitgide karaya dönen
Karaya ve çocuklar bile, ve küçük yaramazlıklar bile, ve haklı
"Siz bize hiç inanmadınız ki, hiç inanmadınız ki, hiç
Oysa bir aktır karaya dönen, oysa çocuklar daha lirique'tir
Shakespeare'den. Sonra,
Makedonya falanjistlerinden daha kahraman..."

Beyaz atın gölgesi, sen dur!..
Artık bir aldanışa kanmayan gözlerim der. Dur!..
"Duvarlarım,
Gel al cepkenimi güzel at, duvarlarım bütün senin olsun
Duvarlarım, bütün ukala resimleriyle, babamın sıkıştırdığı,
Babamla annemin kavgalarından ufak bir kırmızı,
Ufak bir kırmızı, duvarda, ufak bir kırmızı
Ufak bir kırmızı..."
Yemeğe!
—Evden mi kaçmalıyım? Kaçmamalıyım.—

"Hiç anlamadığım Mondrian, serzenişçi Matisse
Bulanık Siyahkalem, hergele Miro,
Atlar gidiyor..."
Sonsuz bilincine yaşamanın.
O atlar.
"Sonra gazeteleri görüyorum, bütün gizleri
Savaşa başlamak gerek galiba.
Yarın, Yarından tezi yok.. Baltamı ve bıçağımı
ve Atlarımı..."

"Amcam kravatını düzeltti, babam eski bir evde.
Bir yepyeni kıştı ıslıkları değerlendiren
Ne eğlendik ne eğlendik
Elbisesi çok eskiydi..."

Ne akşamı? "baba"
Haziran gecikecek biliyorum...

"Ama başka bir şeyi de değiştiriyor,
Atları atları
Atları..."

(B.S., 180-82)

Şiirin gizli öyküsünü, alegorik katmanını çözümlemeye çalışmadan, sadece duyusal dönüşümlerini inceleyebilir miyiz? Deneyelim. Birinci kıta, Matisse veya Dufy'nin resimlerini çağrıştıran bir haz imgesidir: Güneşlenmek; ışıkta, kumların üzerinde hazla uzayıp giden, gerinen gövdeler; uzakta kendi kendine salınan denizin yatay kıvrımları, düz çizgileri; genel bir dinginlik içinde belli belirsiz kımıltılar; birinin önce burnuna gelen, sonra da bütün duyusal varlığını dolduran bir koku, bir keyif kokusu; plajdaki adamla bir deniz kestanesi arasındaki yer değiştirmenin getirdiği bir rahatlama, adamın kendi kimliğinden kurtulmasının verdiği gevşeme duygusuyla deniz kestanesinin bir kimlik kazanmasının yarattığı yumuşak şakacılık ve aşinalık duygusunun birleşerek bir uzaklık-yakınlık alaşımı, bir salınma, gidip gelme duygusu oluşturması; ve tehlikesiz bir uzaklıktaki bir arının, havada asılı kalmış gibi uçuşmasının salt görsel, göz okşayıcı bir tehlikesizliğe, bir şemsiyenin güvenliliğine dönüşmesi... Koşturmacanın, hızın, genel olarak hayatın, bir an için durdurulmuş olduğu bir tatil imgesi.

Oysa daha ilk dizede bütün bu haz duyumunun şu anda olan bir gerçek değil, bir anı olduğu sezdirilir. İkinci dize, bunu daha açıkça belli eder; duyusal şölen bır yakınlık olmaktan çıkar, olmayan bir şeyin özlemine, bir bekleyişe dönüşür: "*Haziran bu yıl da geç gelecek...*" Hazzın içine bir burukluk daha en

baştan sızmıştır. İkinci kıtada "güneşlenme" duyusu bir kez daha önerilir; ama ikinci dizedeki yorgun alaycılık, ironi, bu güneşlenmeyi ortadan kaldırmasa da ("*hâlâ sıcak*"), tırnak içine almış, uzaklaştırmış, değersizleştirmiştir. Üçüncü dizede, bu salt duyusal ve mekansal izlenimlerin içinden, bir insani durum, bir dram öğesi, şiir ilerledikçe sıkıntılı bir çatışmaya dönüşecek olan gizli öykü belirmeye başlar ("—*Evden mi kaçmalıyım*—"). Parantez içindeki 6. ve 7. dizeler, zamandan, tarihten ve dramdan arınmış bir haz duygusunu son bir kez daha öne sürer; ama bu haz artık geri alınamayacak kadar insandan uzaklaşmış, kendi içine bakan yabancı bir doğa haline gelmiştir. İkinci kıtanın son iki dizesindeki çağrının karşılıksız kalacağı bellidir.

Şiirin öyküsü gizlidir, gölgeli bir art-alanda kalmıştır. Şiirin sözcükleri, bu öykünün kesin çizgilerini vermez. Mallarme'den beri modern alegorik tarzın temel özelliğidir bu: Şiir, bir işaret, bir ibredir ama, titrek bir ibredir: Gösterdiği yön sürekli kayar, belirsizleşir. Yine de, bir aile dramının sözkonusu olduğu görülebilir burada: Atları seven bir çocuk: azarlayan, aşağılayan bir amca (? "Aşağılık zapartasıyla..."); uzakta olduğu sezdirilen bir baba; bir ana-baba kavgası, duvara "*ufak bir kırmızı*" olarak yansıyan bir kavga... Baba uzaktadır, çocuk amcanın yanında bir üvey evlat gibi kalmıştır. Bu motif, Uyar'ın şiirinde bir yerde daha karşımıza çıkar: "*gökyokuş solan penceresi çağrılmış / ölmüş ölünce ölü annesi çağrılmış // öyle ki bir kırgın çocuk gibi Konyalı / bayramlara hep bayramertesi çağrılmış // Konyalı bir çocuk gibi, Konyalı bir / ergen gibi, Konyalı bir adam // Konyalı bir kocamış gibi kırda / kendisi konmuş kırda gölgesi çağrılmış // gölgesi donuk sönük denize uzak / sanki babası bırakılmış enişteşi çağrılmış*" (B.S., 260). "Atları Seven Bir Çocuk" şiirinde de baba, aslında kendisine ait olan 'servetini' (çocuk, ev, Harlech şatosu, tablolar) bırakıp gitmiştir ve şimdi amcadan daha kötü durumdadır ("*Amca kravatını düzeltti, babam eski bir evde/ ... /Elbisesi çok eskiydi*"). Bir 'Hamlet' motifinden söz edebilir miyiz; baba özgün değeri, amca da değerden düşmeyi mi temsil etmektedir; o yaman deniz aygırının, kanatlı pegasus'un yardımıyla kaçıp kurtulma isteği, aslında babaya kavuşma isteği midir; ve bu 'Hamlet' izleğine psikanalitik bir yorum getirilebilir mi, çocuğun kaçamaması (bir türlü amcadan öç alamaması) aslında babaya düşmanlığının mı ifadesidir; kötü amca, kötü babayı gizleyen, onun kötülüğünü kendi üstüne alan ve böylece babaya karşı çocuğun vicdanını rahatlatan sahte bir figür müdür? Bu sorulara tek bir şiirin çerçevesi içinde cevap verilemez. Ama asıl amacımız da bu değil zaten. Ancak kırık dökük parçaları görülebilen bir öykünün şiirdeki işlevini tanımlamaya çalıştık: Bu karanlık öykü, şiirin girişindeki haz duygusunu bozdu, 'dirimselliği' parçaladı, tırnak içine aldı; hazzı düpedüz inkar etmedi belki, ama dolaysızlığını, mutlaklığını yoketti, ertelenmiş bir olasılık haline getirdi. Bir yazar, Turgut Uyar'ın şiirlerindeki o "karanlık ışığa" dikkat çekmişti.[7] Bu şiirdeki duyusal malzemenin dönüşümü

de gösterir bunu. Başlangıçtaki yumuşak, okşayıcı aydınlık, ikinci kıtadan sonra, sert, tırmalayıcı imgelerin etkisiyle kasvetli bir parıltıya dönüşür: "*Bir sülüğe can çekiştiren eski geçmiş*"; "*tuzda ölüm*"; "*Bakırla demirin dövüştürüldüğü yavaş bir akşam*"; "*Bakırla demirin bir sarışın perçem akşamı*"; "*surları yıktınız mı, akşam / sarı bir başlangıçtır gitgide karaya dönen*"—herşeyi etkileyen bir kararmanın, bir kavrulmanın izleri.

Burada tek bir şiirin 'konusu', izleksel ve imgesel içeriği olarak görünen bu dönüşüm, bütün Turgut Uyar şiirinin hayatla ilişkisini de özetler. Bu şiirdeki hayat, artık hayat olmayan bir hayattır; dövülmüş, işlenmiş, dönüştürülmüş bir hayat... Yapıtın dünyayı yargılama gücü, 'haz yok, açlık var' diyebilme imkanı da buna, hayatla arasına koyduğu mesafeye bağlıdır: Ancak hayatın dolaysızca verdiğini reddederek onun anlamına, gizilgücüne ve geleceğine sadık kalabilir. Turgut Uyar'ın bu dünyada hazır bulduğu şeyler arasında Edebiyat da vardı: Gelenek, ustalık, eski şiiri ve kendi yazdıklarını anlama ve her ikisine de öykünme yeteneği, yazılanların ardında sahici bir insanın durduğu yanılsamasını yaratan bir şiir edâsı, bütün bir manyerizmler dizisi... Geri çevirdi bunları —bir kısmını hemen, bir kısmını da oynadıktan, tersyüz ettikten, dönüştürdükten sonra.

Yanlış Okuma Kılavuzu III

Türkiye'de beşyüz yıl boyunca, birbirinden bağımsız beyitlerin toplamından oluşan bir şiir yazıldı. Anlam ya da şiirsel etki, kaside ya da gazelin bütününde değil, beyitin, hatta mısranın sınırları içinde elde ediliyordu. Geçen yüzyılın sonlarında, Hamit ve Fikret'in çabaları bu geleneği sarstı; Nâzım Hikmet de bir bakıma onların izinden gitti; sadece *söylemekle* yetinmeyen, *anlatmak* da isteyen bir şair olarak, düzyazıyla, anlamı bütünde gerçekleştiren sanat türleriyle ilişki kurdu; dizeyi, daha önemlisi imgeyi, bütüne hizmet eden bir öğe haline getirdi. Ama beşyüz yılın alışkanlıkları kolayca değişmiyor. Konuşulan Türkçe'nin ilk büyük şairi, Yahya Kemal, hâlâ bir beyit şairiydi. Tanpınar'ın, Dıranas'ın, Dağlarca'nın şiirlerinde bile, eski tarz okumayı 'teşvik eden' bir yapı gevşekliği vardır: Şiirlerinin bütününden çok, kendi başlarına anlamları ya da yoğunlukları olan belirli dizeleri anımsanır çoğu zaman. Ama tuhaftır, 1950'lerde yazılmaya başlanan uzun şiir de bu alışkanlığı kıramadı. Edip Cansever'in, İlhan Berk'in, Cemal Süreya'nın ya da Turgut Uyar'ın şiirleri, şiiri 'etkili, yoğun, kısa, özlü söz' olarak tanımlayan anlayışa sığmıyordu. Bir duyguyu, bir düşünceyi anlatmayı ya da aktarmayı bile amaçlamıyordu bu şiirler; o duygunun kendi kendini araştırmasından, kendi imkanlarını yoklamasından söz etmek daha doğru olur. Şiirin dışında yer alan, hazır, olup bitmiş bir gerçekliğin güzel ve özlü sözlerle aktarılması değil, o gerçekliğin şiir içinde aranmasıdır bu. (Turgut Uyar: "Ozan, nasıl yazacağını

bilmez, her zaman, sonunda nasıl yazmış olduğunu görür... O da çoğu zaman herhangi bir okuyucu gibi, pek inandığı ama ancak bazı yönlerini kavrayabildiği bir şiir karşısındadır".[8]) Böyle bir şiir, 'bütüncü' bir şiirdir, öğütücü bir şiir: Dizeyi, bölümlemeyi, noktalamayı, imgeyi ve eğretilemeyi, ölçüyü ve ritmi, uyağı ve iç sesi, kısaca şiire giren herşeyi, öğütülecek bir malzeme olarak görür. Bu kendi kendini yaratan şiirde, şairin duyguları da içinde olmak üzere herşey bütüne bağımlıdır; biçim yasasının, önceden hazır olmayan ve her şiirde yeniden kurulan bütünlük ilkesinin kullandığı, öğüttüğü bir malzemedir. Turgut Uyar'ın şiirinde bu bütünlük ilkesi bazen kendi kendini de olumsuzlamaya, kendini hedef almaya başlar: Bütünlüğün tek bir şiir içinde kurulması güçleşir. Cemal Süreya yazmıştı: "Turgut Uyar özellikle son yıllarda büyük bir şiirin ortasını yazıyor. Büyük bir gövdedir onun şiiri. Kımıldadıkça kendine benzer yeni gövdeler hazırlar, çoğaltır. Bir anıttan çok bir dirim belirtisidir... Şiirsel işlevini bütünüyle ve sürekli bir şekilde hareket ederek sürdürür. Tek tek şiirleri yok, şiiri vardır. Bölerek, parça parça düşünmek silahsızlandırmaktır onu biraz. Parça parça en güzel şeyleri söylediği halde böyle konuşuyorum."[9] Ama uzun bir şiirdir bu; uzunluk, şiirin bir arama, bir aranma haline gelmesinin (zorunlu olmayan) sonucudur. Bu arayışın bir evresi, bir görünümüdür. Ve bir bedeli vardır: Şiirin okunması, alımlanması, ezberlenmesi güçleşir. O zaman beşyüz yıllık alışkanlık bir kez daha devreye girer; nasıl Wagner'in o bitmek bilmeyen operalarının sadece bazı melodilerini ya da temalarını anımsayabiliyorsak, Turgut Uyar'ın şiirlerinden de bazı dizeler aklımızda kalır.

Bir kez daha: Turgut Uyar hayatın şiirini mi yazıyordu? Bu şiirde, hayat ölümün bir parçası olarak değil de ölüm hayatın bir parçası olarak mı görünüyordu? Negatifin varlığına, sırf daha büyük bir pozitifin uğraklarından biri olduğu için mi katlanıyordu Uyar'ın şiiri? Katlanıyor muydu?

Turgut Uyar, hayatı seven okurlarını, hayatı sevmenin hâlâ mümkün göründüğü bir dönemde kazandı, 1960'ların sonuyla 1970'lerin ilk yarısında, *Divan* ve *Toplandılar* kitaplarıyla. O yıllarda birer yol işareti gibi okuyanlar olmuştur bunları, her ay yol bulmak için dergilerde bu şiirleri bekleyenler olmuştur. Üstelik, şiiri günün umutlu siyasal duyarlığına uyarlama çabasını, İlhan Berk ve Ece Ayhan gibi İkinci Yeni'nin en 'anti-sosyal' sayılan şairlerinde bile görebiliriz. Turgut Uyar'ın da o dönemde yazdığı şiirlerin birçoğunda, hatta büyük çoğunluğunda, bir bekleyişin, çoktandır birikmiş bir umudun, bir hazırlanma duygusunun anlatımı bulunabilir. Bazı şiirlerinin başlığı bile gösterir bunu: "Hızla Gelişecek Kalbimiz", "Çağrılmış'a", "Şurdan Burdan Hazırlanma'ya", "Baharı Bekleyen'e", "Beklemiş Bir Paket Cigaranın Son Umudu'na", "Terleyen'e", "Delta'ya", "Kim Çağırıyor Maviyi?", "Vaktin Çağrısı"... Sanki birşeyler olmak üzeredir burada, soğuk toprak altında çok

beklemiş bir tohum çatlayacaktır. Binlerce yıllık bir haksızlığın kördüğümü de böylece çözülecektir: Bir mahşeri ütopya gerçek olmak üzeredir sanki; zamanın yuttuğu herkes ve herşey, bu mahşer gününde tarihten tek tek geri alınacaktır. Daha önceki dönemin şiirlerinde eksilmenin, hayattan düşmenin işareti olan şeyler, burada bir kez daha yeni bir hayatı hazırlamak üzere seferber olmuş gibidir: "*ey solak hendese büyük yılkı / hazırlan çünkü artık kendisi çağrılmış*" (B.S.,260) Dönemin başka şairlerinde de kendini belli eden bu bekleyiş ve hazırlanma motifi, en yoğunlaşmış anlatımını belki de Cemal Süreya'nın bazı dizelerinde bulur: "*bir mıknatıs tutkusundadır ufuk*". Turgut Uyar'ın bir farklılığı, bu bekleyişin ya da hazırlanmanın yöneldiği hedefin belirsizliğini, ikiz-anlamlılığını her zaman duyurmasıdır. Ütopik bir yöneliş vardır, ama mahşeri bir ütopyadır bu; ne kadar dünyevi olursa olsun, bir kıyamet anına, bir öte-zamana işaret etmektedir. Daha güncel, daha kısa erimli bir hedefe yöneldiğinde, eksi ile artı arasında fazla kolay bir barış aradığında, şiirsel yoğunluğun azaldığı, gerilimin düştüğü görülür. Ama buna seyrek rastlanır (bu dönemden iki örnek verilebilir: "Çokluk Senindir" (*B.S.* 308) ve "Bomboş Bir Sayfaya Fahriye" (B.S., 301). Asıl Turgut Uyar, umudu, coşkuyu reddetmeyen, ama umudun canevindeki boşluğu da kaydedebilen şiirlerdedir.

Yine de bu noktada sorun yapıtın kendisinde değil, onun okunma, alımlanma tarzında aranmalı. Şiiri bir kez, birkaç kez okuruz, sonra bir dizesiyle veya bir beyitiyle birlikte yaşarız. Aklımızda kalan o dizeyi (ya da dizeleri) gündelik ruhsal hatta pratik açmazlarımızı 'telafi etmek', önemsizleştirmek, bazı şokları hafifletmek için kullanmaya başlarız: Dize, bir hikmet cümlesi haline gelir. Sonunda da parçası olduğu şiirin yerini alır; o şiirin içinde eriyecekken, şiir onun içinde erir, yutulup gider. (Dizenin bütünden bağımsızlaşarak sonunda onun yerini almasının farklı nedenleri olabilir. En sık rastlananı, dizenin ya da dize grubunun, bir hikmet sözü haline gelmeye zaten elverişli olmasıdır. Bu tür dizeler, kolayca insanların hayatıyla ilgili bir dış gönderge bulurlar, yol gösterirler. Gevşek yapılı şiirlerde böyle parçalara daha sık rastlanır. Bazen de şiirsel cihazın kendi işleyişi, şiirin biçim ilkesi, o dizeyi bir anlamsal katmana yerleştiremediği için, bir genel motif olarak ya da bir 'artık' olarak yapıtın dışına, üstüne iter. Ama eğer şiirin yapısı sıkıysa ve atılmış artık da beylik bir söz değilse, tek başına söylendiğinde bile yabaniliğini koruyabiliyorsa, o zaman bütünle parça arasında farklı türden bir gerilim var demektir: Biçim ilkesi bu dizeyi öğütememiştir, ama o şiirden yansıyan ışığın asıl kaynağı da bu fazla genel motif, bu dönmeyen anahtardır. Böyle dizeler, şiire, belki ulaşamayacağı, şiir olarak kalmak istiyorsa zaten ulaşmayacağı, ama yine de ulaşmak zorunda olduğu noktayı gösterirler: Biçimin rahatsız vicdanı, iyiliksever süper-egosu gibidirler. Biçimin dışına, sanatın dışındaki bir bölgeye işaet eden bu türden dizelere Turgut Uyar'ın şiirinde çok sık rastlanır.

Ama ben burada başka şairlerden yardım isteyeceğim. Önce, Nâzım'ın başlıksız son şiirlerinden birinin son üç dizesi: *"yani hasret, sevinç, keder / gelip geçtim kalabalığın içinden / gelip geçen kalabalıkla beraber"*. İkincisi, Oktay Rifat'ın son romanı *Bay Lear*'den bir cümle: *"Bir taş bıraktım öptüğüm yere. Gitmedim. Bakıyorum."* Sonuncusu da Edip Cansever'den bir 'beyit': *"Ey yağmur sonraları, loş bahçeler, akşam safaları / Söyleşin benimle biraz, bir kere gelmiş bulundum"*.) Her parantez gibi bu da çok önemsenmemeli: Çoğu zaman, bir metinden sadece belli bir cümleyi anımsayabilmemizin nedeni, metnin kendisinden çok, bizimle, okuma alışkanlıklarımızla ilgilidir. O günün atmosferi içinde en yol gösterici, en anlamlı görünen ve dolayısıyla en kolay benimsenen, önyargılarımızı ve özgüvenimizi en az tırmalayan cümleyi aklımızda tutarız. Ama bunun da bir bedeli var: Cümleyi uzun bir süre, haftalarca, aylarca mırıldandıktan sonra şiire geri dönmeyi akıl ettiğimizde, hem şiiden hem de dizeden kof, yavan bir ses çıktığını, ikisinden de artık fazla zevk alamadığımızı farkederiz: İkisini de berbat etmişizdir.

Ben de şu 'beyitin' Turgut Uyar'ın şiirindeki 'dirimselliğin' kanıtı sayıldığını gördüm:

ey dirim ey dirim tek tanrı sensin
tanrı sendin her defa

(*B.S.*, 346)

Burada, şiirde konuşan öznenin en genel biyolojik anlamıyla hayatı kutsadığı söylenebilir —ama sadece ilk dizeyi okuyanlar yapabilir bunu: İkinci dizede "sensin" sözcüğünün yerini "sendin" almıştır, bir kayıt getirilmektedir dirimin her zaman tek tanrı oluşuna. Şiirin öznesi, sanki artık dirimin olmadığı, geçmişte kaldığı bir yerden konuşmaktadır, ya da dirimin tanrı olmadığı, tanrının dirim olmadığı zamanları da görmüş, yaşamış gibidir.

Şiirin bütünü okunduğunda bu ikiz-anlamlılık daha da öne çıkacaktır:

"Bazilika"

herkese yeni bir selam
ödden kısaltıldı
yanlış bir gündoğusunun
denizden taşıyıp getirdiği daha bu sabah
ceketsiz bir cesetten, göklerin sahibinden
hüzünlü bir umuttan kısaltıldı

bir yıl sonu akşamı sanki
herkese yeni bir selam
bir bedenle değiştirilen bir son olarak
uzak asyadan bir korku, orta-doğudan bir sanrı
tuzu bolca lûttan kısaltıldı

ovaların yeşertisi ve bakirliği kızların
temmuzda doğmuş birinin yünden harmaniyesi
bir ölü kokusuyla şehirlere taşınırken
romada kilikyada giritte nevşehirde
urfa derler bir yer vardır güneyde, orada
acımasız nemruttan kısaltıldı

kaç yıldır denemez kaç bin yıldır ömrü
suya toprağa durmak ateşe yamanmaktır
elinde bir ölümle dolaşır durur
bir bedenle değiştirilen bir ölümle
bir gün dar bir odada bir gün bir alanda
elinde kalır ölüm
işte ondan kısaltıldı

gemilerle mektuplarla taşındı bizansa
onyedinci yüzyıla
rahatça tazelendi çünkü
çok renkli bir buluttan kısaltıldı
büyük stepte alplerin kuzeyinde ve güneyinde
kutsal yarımadada niğdede ve aksarayda
bir orman gürül gürül emerken toprağını
bir yunus denizini dolaşırken o
balkması yeri göğü yücelten
bir hamuttan kısaltıldı

ey dirim ey dirim tek tanrı sensin
tanrı sendin her defa

Bu şiir, Turgut Uyar'ın en 'sağlam' şiirlerinde biri değil: Sözcüklerin daha çok yan-anlamlarına, kültürel ya da duyusal çağrışımlarına yaslanıyor ve şiirin 'öyküsünü' mantıksal ilerlemesini ya da sözcüklerin düz-anlamları arasındaki bağıntıyı ihmal ediyor. Uyar'ın en iyi şiirlerinde, düz-anlamla yan-anlam arasında daha sağlam bir ilişki vardır: Bu iki düzen birbirini iptal etmez, tersine zenginleştirir. Böyle şiirlerinin düz-anlamları, hiçbir şiir-sevmezin eline koz vermeyecek kadar mantıklıdır; en dar kafalı adam bile böyle şiirleri tebessümle karşılayamaz: 'Burda şunu demek istiyor' diyemese bile, 'burda şunu diyor' demek zorunda kalır: Örgü, basit olmasa bile sağlamdır. Yan-anlamlar, çağrışımlar, bu mantıksal örgüyü ortadan kaldırmaz; belki karmaşıklaştırır onu, çelmeler, tırnak içine alır, ironik bir tersyüz oluş sağlar, ama varlığını yine ona borçludur. "Bazilika", bugün yazılmakta olan şiirlerin büyük çoğunluğu gibi, sadece ya da daha çok yan-anlamlarla gelişen bir şiir. Böyle şiirlerde, yorum şiirin kendi içinden değil, dışardan gelir, yorumcu tarafından

şiire 'empoze edilir'. Ve düz-anlamla yan-anlam arasındaki bağıntı zayıf olduğu, zorunlu olmadığı için, ya da yan-anlamlar tarafından yorumlanacak bir düz-anlam olmadığı için, bütün bu yorumlar da aynı ölçüde haklı ve haksız olur. Yine de "Bazilika"da yorum çabasını kışkırtan bir yoğunluk var.

Şiir, bir açılma dizesiyle başlar; şiirin öznesi, dünyaya doğru, herkese doğru açılacak gibidir. Ama ikinci dize, bu açılmayı hemen boğar: "*ödden kısaltıldı*". Öd, acı bir sudur, korkunun suyu. Öznenin selamı, ödden kısaltılmıştır. Kısaltma, çift-anlamlı bir değer kazanır burada: Selam, hem ödün kısaltılması, kesilmesi, durdurulmasıdır, hem de ödden kısaltılmıştır, öd suyunun özeti ya da temsilcisidir, ödden bir selamdır. Şiir, ilk dizedeki açılımı büsbütün yoketmeyen ama belirli aralıklarla boğan, sert, kekre imgelerle gelişir. Son iki dizeye gelene kadar, her kıtanın "kısaltma" sözcüğünü içeren son dizesi, şiirin kendi etine sapladığı bir bıçak gibi çalışır. Kısaltma, bir şiddet edimidir; sözcüğün ilk çağrıştırdıkları, giyotin, sünnet, iğdiş edilme gibi koparma eylemleridir. Şiirin bütününde, yekpare bir iyimserliği ya da coşkuyu boşlukta bırakan kavgacı, negatif bir ton egemendir. İlk iki dizedeki boğulma ya da tıkanma duygusunun etkisi, şiirin sonuna kadar sürer. Seçilen ses tonu, lirizme hiç yaslanmayan, sertlikten kaçınmayan ve biraz da suçlayıcı bir tını içeren ses, bu etkiyi destekler. Öznenin dünyaya selâmı, hep negatif olgulardan "kısaltılmıştır": Öd, ceketsiz bir ceset, hüzünlü bir umut, bir korku, bir sanrı, "tuzu bolca lût", acımasız nemrut, elde kalan bir ölü, bir hamut... Beşinci kıtada, daha 'dirimsel', daha 'ferah' bir imge işin içine girer ("*rahatça tazelendi çünkü / çok renkli bir buluttan kısaltıldı*"), ama altıncı kıtada selamı 'gönderen' yine negatif bir olgudur: Bir hamut; arabaya koşulan hayvanların boynuna takılan boyunduruğun halkası; bir kölelik simgesi, canlıyı boğabilecek bir esaret cihazı... Son iki dizede dirim'e ulaşan selam, hep bu eziyet imgelerinden beslenmiştir. Sonunda, şiirdeki sert, suçlayıcı tonun dirimin kendisine yönelmiş olduğu bile söylenebilir: Dirimin kendisinin farketmediği, hiçbir zaman farkedemeyeceği 'dirimsizlik' anlarını şiirin öznesi ona hatırlatmaktadır. Çünkü dirimin her adımında elde bir ölüyle kalmak, kalakalmak da mümkündür. O zaman son iki dizeye ironik, hatta açıkça alaycı bir anlam da verilebilir: Ey dirim efendi! Kendinin neler pahasına gerçekleştiğinin farkında mısın, ha! Ama olsun, yine de tek tanrı sensin!

Turgut Uyar, şiirlerini *Büyük Saat* adını taşıyan bir kitapta topladı. Bir şiirinin de başlığıydı bu. Burada kullanıldığı anlamıyla dirimsellik, en yoğun olarak bu şiirde belli eder kendini. (*Ve bütün cinsel isteğimle Akdenizi avuçluyorum / ... / Güneş vuruyor başıma artık. Ortalıktayım / Güneş vuruyor / Güneş vuruyor / Seni ve / Göğüslerini ve / Akdenizi ve / başıma vuran güneşi birlikte avuçluyorum*").

Turgut Uyar'ın Büyük Saati, mekanik cihazın tık-tıklarından kurtulmuş, ilerlemenin aslında sonsuz durma olduğunu anımsatan bu zaman bölümlemelerini

aşmış bir saattir, bir güneş saatidir. Yukardaki dizeler şöyle devam eder: "*Saat, saat kaç hâlâ / Bilmem? Ben güneş saati kullanıyorum*" (B.S., 215-16). Güneş saati, burada, bölümlenmiş, mekanik ve tasarlanmış zamandan, Bergson'un (ve Tanpınar'ın) o yekpare süre'sine (durec), bölünmeyecek bir erinç anına geçmenin simgesidir.

Ama Pirene dağlarında da ortaçağdan kalma bir güneş saati var. Üstünde Latince bir söz yazılı: *Vulnerant omnes, ultima necat.* Hepsi yaralar, sonuncusu öldürür.

Notlar:

1. Turgut Uyar, "Her Çağda Yenilenen", *Sonsuz ve Öbürü* (Broy Yayınları), s.150.
2. Freud, kuvvetli bir "hayır"ın çoğu zaman "evet" demek olduğunu söylemişti: "Bastırılmış bir imgenin ya da düşüncenin içeriği, *inkar edilmek* koşuluyla, bilince çıkabilir. İnkar, bastırılmış olanı hesaba katma yollarından biridir. Şüphesiz, bastırılmış olanın kabul edilmesi değildir ama, bir bakıma bastırılanın kaldırılmasıdır." Bkz. "Negation", *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* C.19,s.235. Eksiyi, artı olarak okumak...
3. "Belli sözcüklere, sözcük ve ses toplamlarına sımsıkı sarılır, sadıktır onlara. Hayatında da böyle bir sadakat sezmiştim.": Aktunç, "Ölüm Nakarat Olmayacak", *Sonsuz ve Öbürü* içinde, s.64.
4. "...ölüm güdüleri, doğaları gereği dilsizdir; hayatın şamatası çoğu zaman Eros'tan gelir (...) Aslında, bizim bakış açımıza göre, tahripkar içgüdülerin benlikten dış dünyaya yöneltilmesini sağlayan da Eros'tur": Freud, "The Ego and the Id", *Pelican Freud Library,* C.11,s.387.
6. Bu alıntıların hepsi, *Sonsuz ve Öbürü* başlıklı derlemede, Turgut Uyar üstüne yazılmış yazılardan alınmıştır.
5. Frederico Garcia Lorca, "The Duende: Theory and Divertissement", *Poet in New York* (Grove Press), s.154-164.
7. "...onu okumak yeni bir evren, yeni bir ışık ya da tad keşfetmekten çok, harcıâlem dünyanın kendi kendine, içinden ışımaya, karanlık bir ışıkla da olsa, ışımaya başladığını sezmek gibi bir şeydir": İskender Savaşır, "Herkes Geceyle Yüzyüze Şimdi", *Yeni Gündem,* 1 Eylül 1985.
8. *Sonsuz ve Öbürü,* s.145.
9. Cemal Süreya, "Turgut Uyar'ın Girişimi", *Sonsuz ve Öbürü* içinde, s.22; ayrıca, bkz. *Şapkam Dolu Çiçekle.*