



Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 14/2 2025 s. 452-488, TÜRKİYE

Araştırma Makalesi

TURGUT UYAR'IN *ACININ COĞRAFYASI* ŞİİRİNDE ANLAM KATMANLARI: DİL VE SİMGESEL İFADE BİÇİMLERİ

Esra SOY*

Geliş Tarihi: 15 Ocak 2025

Kabul Tarihi: 8 Şubat 2025

Öz

Turgut Uyar'ın *Acının Coğrafyası* adlı şiiri zengin dilsel unsurlar ve bu dilin yarattığı çoklu anlam katmanları ile farklı perspektiflerden okumalara imkân tanıyacak bir yapı sunar. Şiirde, baskıcı ve kısıtlayıcı otoriter politikalarla içe kapanmış bir kent imajı ve acının başat rol oynadığı geniş bir coğrafya ekseninde kapalı kent yaşamının getirdiği bunalımlar, duygusal ve ruhsal açmazlar, özgürlük ve içsel denge arayışı, umut ve isyan gibi izlekler öne çıkarılmıştır.

Öncelikle bu çalışmanın amacı şiiri tek bir anlama indirgemek ya da şiirin mutlak anlamına ulaşmak değildir. Edebiyatın malzemesi öncelikle dil olduğu için metin söz konusu olduğunda yapılacak ilk iş, yine dile ve dilsel yapılar odaklanmaktır. Bu nedenle sözcüklerin literal anlamları, çağrışımlar ve mecaz anlamlar; metin içi bağlam (kelimeler arası ilişkiler) ve metin dışı referanslar; söz dizimsel işlevler, bağıntı ve sedirimler üzerinde dikkatlice durularak metinde hâkim olan şiirsel dili çözmek ve metnin çok anlamlılığını ortaya koymak; bu sayede okura yeni perspektifler kazandırmak amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Turgut Uyar, imge, sembol, bağıntı, sezdirim, çağrışım, anlambilim.

LAYERS OF MEANING IN TURGUT UYAR'S POEM *ACININ COĞRAFYASI* (THE GEOGRAPHY OF PAIN): LANGUAGE AND SYMBOLIC FORMS OF EXPRESSION

Abstract

Turgut Uyar's poem *Acının Coğrafyası* (*The Geography of Pain*) presents a structure enriched with linguistic elements and multiple layers of meaning, allowing for interpretations from various perspectives. The poem highlights themes such as the image of a city withdrawn under the influence of oppressive and restrictive authoritarian policies, the struggles brought about by the closed urban life within a vast geography dominated by pain, emotional and psychological dilemmas, the quest for freedom and inner balance, as well as hope and rebellion.

The primary aim of this study is not to reduce the poem to a single meaning or to uncover its definitive interpretation. Since literature is fundamentally rooted in language, the initial step in analyzing any text must focus on language itself and its structures. Therefore, this study closely examines the literal meanings of words, their connotations, and metaphorical

* Dr. Öğr. Üyesi; Sinop Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, esrakarasoym@yahoo.com.

implications; the intra-textual context (relations among words) and extra-textual references; syntactic functions, connections, and implications. Through this approach, it seeks to unravel the dominant poetic language within the text and reveal its polysemy, thereby providing readers with new perspectives.

Keywords: Turgut Uyar, image, symbol, relation, implication, association, semantics.

Giriş

İkinci Yeni, 1950'lerin ortalarında Türk edebiyatında beliren, şiiri salt bir anlatı aracı olmaktan çıkarıp okuru dilin ve anlamın sınırlarını zorlamaya davet eden şiirsel bir devrimdir. Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever, Ece Ayhan ve İlhan Berk gibi şairlerin öncülük ettiği akım, alışılmış dil yapısını kırarak ve söz dizimini bozarak, imge ve çağrışımın ön planda olduğu bireysel ve özgün bir söylem geliştirmiştir. Geleneksel şiirin kesin anlam kalıplarını reddeden İkinci Yeni, şiirsel bütünlüğü dağıtarak ve yeniden yapılandırarak öyküleme teknikleriyle âdeta şiiri fragmanlara ayırır. Bu parçalı yapı; beklenmedik çağrışımlar, kopuk imgeler, kelimeler arasındaki ani geçişler ve bağımsız ifadeler ile dilin sınırlarını zorlayarak şiiri çoğul okumalara açar. İkinci Yeni şiiri, modern insanın anlam arayışını, varoluş deneyimini ve belirsizlik içindeki ruh hâlini imgeler aracılığıyla yansıtan katmanlı bir anlam evrenine sahiptir. Sıradan nesneler ve mekânlar alışlagelmiş işlevlerinden sıyrılarak yüklendikleri simgesel anlam ve çağrışımlarla şiirde bambaşka boyut ve derinlik kazanırlar.

Dilin estetik kullanımının ön planda olduğu İkinci Yeni, dönemin ruhunu yansıtan ortak bir duyarlılıkla, kapalı, soyut ve biçimsel özgürlük temelinde şiirler üretmiştir (Mutluay, 1973, s. 440). Bu şairler arasında Uyar, kendine özgü şiir dili ve imge dünyasıyla ayrı bir yerde konumlanır. Onun şiirindeki özgünlük; ahenk ve ritmi yaratarak şiirin estetiğini kuran ve dikkati belirli noktalarda toplayarak anlamı derinleştiren ses, kelime ya da motiflere dayalı tekrarlardır (leitmotiv). Şairin belirli kelime, ses ve imge tekrarlarıyla şiirlerinde sağladığı ahenk, ritim ve anlam derinliği, şiirlerini bir bütünün parçaları olarak okumayı mümkün kılar (Erdost, 1999, s. 32). Fethi Naci, *Akçaburgazlı Yekta* şiirlerindeki ağır ve durgun dili örnek göstererek Uyar'ın şiir dili ile *Mezmunlar*'ın üslubu arasında benzerlik kurar ve şairin bu dili ustalıklı kullandığını belirtir (1999, s. 24). Şiirsel ve çoğulcu dil yapısı genel olarak kutsal metinlerin ortak özelliğidir. Uyar'ın şiir dili ile *Mezmunlar*'ın dili arasındaki asıl çarpıcı ortaklık ise, belirli sözcük ve sözcük öbeklerinin yoğun tekrarı; belirli ifadelerin ritmik ve bilinçli şekilde yinelenmesidir; bu, anlatıma lirik bir ton ve ayin benzeri eda katar.¹

İlk kitabı *Arz-ı Hal*'de (1949) ve arkasından yayımlanan *Türkiyem*'de (1952), küçük adama özgü sıkıntılar, mutsuzluktan yakınma, yalnızlıktan şikâyet gibi bilindik temaları dile getiren Uyar'ın (Cöntürk, 1961, s. 8) asıl şiir dilini ve çizgisini bulduğu eser *Dünyanın En Güzel Arabistanı* olur. Tomris Uyar, bu eserin Uyar'ın şiirini iki evreye ayırdığını, ilk dönemde Anadolu'ya has naiflik ve askerî deneyimler varken, bu şiirle şairin âdeta içgüdüsel poetik bir devrim gerçekleştirdiğini ve Tevratvari ritimler taşıyan ani bir estetik sıçrama yakaladığını belirtir (Uyar, 2016, s. 1437). Bu eserle, Uyar'ın poetikasının ana eksenini oluşturan ve şiirlerini

¹ Örnek vermek gerekirse: “1- Şükredin RAB'be, çünkü O iyidir, Sevgisi sonsuzdur; 2- Şükredin tanrılar Tanrısı'na, Sevgisi sonsuzdur; 3- Şükredin rabler Rabbi'ne, Sevgisi sonsuzdur; 4- Büyük harikalar yapan tek varlığa, Sevgisi sonsuzdur; 5- Gökleri bilgece yaratana, Sevgisi sonsuzdur” *Mezmunlar*, s. 136, 1-5.

“her şey biliniyor ve hiçbir şey kalmadı hatırlanmayan / hayri bey. gemileri kıyıya çekti hayri bey, / susuzları sulamadık hayri bey. meşrutiyet rakısı / ve hareket ordusu hayri bey. uzun bir gerinmenin / gözyaşartan sonrası hayri bey. / veliaht prens reşat. sadrazam prens hâlim. / hayri bey, bir karanlık / bir karanlık” (Uyar, 2011, s. 441).

bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlayan temel izlek ve motifler belirginleşmeye başlamıştır. Bunlar arasında öne çıkanlar, modern kent yaşantısı, yalnızlık, yabancılaşma, buhran ve bunalım gibi felsefi ve varoluşsal çıkmazlardır.

Karaca, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda önceki yapıtların aksine, taşra ve doğa imgelerinin yerini, teknolojik tahribatın egemen olduğu kent yaşamına bıraktığını; sade taşra insanın yerini ise kuşatılmış ve yapay ilişkilerle dolu, *yaralı bilince* sahip kentli bireyler ile kalabalıkların aldığını söyler. Artık gurbet yalnızlığı yerini kent yalnızlığına, ruhsal dinginlik ise bunaltıya bırakmıştır (2013, s. 103). Uyar'ın şiirlerinde tedirginlik ve korku kaynağı olarak beliren kent, insanın yeryüzündeki varoluşsal kuşatılmışlığını, derin yalnızlığını ve âdeta benliğin silikleştiği bir varoluşsal krizi temsil eder (Şenderin, 2016, s. 311). *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda merkezî olarak konumlanan bu kent imgesi, özellikle *Tütünler Islak*'ta, kent yaşamının ürettiği bunalım, yabancılaşma, varoluşsal tedirginlik, kaçış arzusu ve ölüm temalarıyla daha da derinleşir (Şenderin, 2012, s. 151). Uyar'ın şiirinde kent yaşamı, bireyi nesnel karmaşa ve bürokratik baskı altında ruhsal krize sürükler. Kent yaşamının bireye dayattığı maddi ve bürokratik unsurlar, bireyi farkında olmadan bu yaşam alanını içselleştirmeye zorlar (Kanter, 2011, s. 37-38). Bu anlamda kent yaşamının dayattığı sınırlar, travmatik yabancılaşma ve yalnızlık teması, onun poetikasında kaçış değil, ontolojik bir yeniden inşa arayışına dönüşür.

Uyar'ın yaşadığı dönem (1927-1985), Türkiye'de çok partili sisteme geçiş (1950), Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, 27 Mayıs 1960 Darbesi (siyasi partilerin kapatılması ve askerî yönetimin başlaması), toplumsal ve kültürel değişimlerin hız kazanması (1950 sonrası ivme kazanan büyük kentlere göç dalgası, 1960'lar ve 1970'lerde sanat ve edebiyatta önemli akımların ortaya çıkması) gibi önemli siyasi ve sosyal değişimlerin yaşandığı bir zaman dilimidir. Ayrıca, Vietnam Savaşı ve Soğuk Savaş süreci gibi uluslararası düzeyde toplumların duyarlılıklarını etkileyen olaylar da dönemin sosyal, kültürel ve politik dinamiklerini etkilemiştir. 1963 yılında *Dönem* dergisinde yayımlanan *Çıkmazın Güzelliği* adlı yazısında Uyar, bu büyük dönüşüm sürecine dair şunları söyler: “Şiir çıkmazdadır. Çünkü insan çıkmazdadır. Toplum değişiyor, insan değişiyor, insanın yeri değişiyor, insanın ilişkileri ve sorunları değişiyor... Şiirin en azından artık bir avunma, oyalanma değil; bir saptama, belki bir önerme olduğu anlaşılıyor” (Uyar, 1985, s. 154). Uyar'ın sözleri, çağın ruhu ile sanat arasındaki ilişkiyi işaret etmesi bakımından ayrıca dikkate değerdir.

Turgut Uyar'ın şiirleri ve şiir estetiği üzerine yapılmış çok sayıda inceleme bulunmakla beraber, *Acının Coğrafyası* üzerine bu makalenin amacı doğrultusunda yapılmış henüz bir çalışma bulunmamaktadır. Bununla birlikte, edebî metin söz konusu olduğunda aynı metin üzerine yapılacak her farklı yorum, tutarlılığı ve kendini geçerli kılmaya yönelik çabası oranında şüphesiz ki kıymetli sayılmalıdır; zira edebî metin, okur ile iş birliği içerisinde farklı anlam katmanlarını ortaya çıkartacak ve her defasında yeniden üretilmeye imkân tanıyacak bir yapıdır. Eco, edebî metni “örnek okurunu üretmek amacıyla tasarlanmış bir aygıt” olarak tanımlar ve “bir metnin niyeti temel olarak kendisi hakkında tahminlerde bulunabilecek örnek bir okuru üretmek”tir der (2003, s. 74). Dolayısıyla her edebî analiz kaçınılmaz olarak metinle iş birliği içinde bir anlam inşa etme sürecidir. Edebî metin karşısında bir araştırmacı olmaktan önce okur olarak yaptığımız ilk şey, yorum ya da Eco'nun tabiriyle tahminde bulunmaktır. Fakat bu yorum anlamı mutlaklaştırmaya değil, ortaya çıkarmaya ve metnin anlam alanını genişletmeye hizmet etmelidir. Bu makalenin amaçlarından biri de metne yönelik yeni

perspektifler ortaya koymak ve bu doğrultuda şiirin anlam alanını genişletmeye katkı sağlamaktır.

1. Yöntem, Amaç ve Kavramlar

Şiir sanatına asıl gücünü veren dilin öngörülemez oluşudur. Eagleton, “dil en çarpıcı boyutlarından biri” olarak “onun kayması ve akması değil, öngörülemezliği” olduğunu işaret eder (2011, s. 32). Şiirde sözcükler alışılmadık bağdaştırmalar içinde ve farklı anlam ikameleriyle karşımıza çıkabilir, bizi şaşırtabilir yahut yanıltabilirler. Yine de edebî metin incelemesinde yapılacak öncelikli iş dile odaklanmaktır. Edebiyat her şeyden önce *dil* ile ilgili bir meseledir. Bu anlamda şiirin de öncelikle dilin incelikleriyle ve işlenmesiyle ilişkili olduğunu kabul etmek gerekir. Bu nedenledir ki Cemal Süreya “Şiir dil işidir. Dilde yangınlar yaratmak sanatı”dır der (2002, s. 123). Batur da dili bir sihir olarak tanımlar ve bir şiiri tekrar tekrar okumaya sevk eden asıl itici gücün dil olduğunu ifade eder (1999, s. 114).

Çoğu araştırmacı, sanat söz konusu olduğunda en basitinden en karmaşığına kadar her sanat eserinin tüm insanlığa yönelmiş, açıktan ya da örtülü evrensel bir mesaj taşıdığı düşüncesinden hareket eder. Bu noktada Eagleton, şiir dilinin ardında gizlenmiş bir mesaj olduğu düşüncesinin yanıltıcı bir metafor olduğunu, fikirlerin / mesajların içine sarılmış bekleyen bir dil yerine bizatihi şiirde fikirleri yaratan şeyin dil olduğunu söyler (2011, s. 3). Dolayısıyla metni ortaya koyan her ne kadar şair ise de metinde anlamı inşa eden asıl otoriter yapı bizatihi dilin kendisidir. Bu nedenle kelime tercihleri, cümle yapıları, imge, mecaz, metafor ve semboller gibi şiirde geçen her dilsel öge metnin anlamlandırılmasında son derece önem taşır. Ayrıca dile dayalı kullanım ve tercihler şaire, şairin içinde yaşadığı topluma ve dünyaya dair de muhabatına bir şeyler söyler.

Bu makalenin metodolojik altyapısını çıkarımsal model, bağıntı kuramı ve edebiyat semiyolojisi oluşturmaktadır. Saussure, Barthes, Eco ve Derrida gibi önemli düşünürlerin katkılarıyla şekillenen göstergebilim veya semiyoloji, metinlerde yer alan görsel veya sözel sembollerin anlamsal yapılarını ayrıntılı bir şekilde inceleyen ve bu sembollerin belirli bir kültürel, toplumsal veya tarihsel bağlamda nasıl anlamlandırıldığını ve iletişimde nasıl kullanıldığını anlamaya odaklanan bir disiplindir (Civelek, 2020, s. 773). Grice’in çıkarımsal modeline göre ise “iletişim, konuşucunun ne demiş olduğuna bakarak ne demek istemiş olacağı hakkında varsayım oluşturma durumudur.” Bir başka deyişle “açıkça söylenmeyen ama konuşucu tarafından sezdirilen / ima edilen bir niyetin dinleyici tarafından sezilmesi”; dilsel girdilerden hareketle yorumlama ve sezdirimler üzerinden anlam inşa etme sürecidir (Doğan, 2013, s. 132). Bu yaklaşımı temel alarak bağıntı kuramını ortaya atan Sperber ve Wilson ise, iletişimi bir tür *maliyet-kazanç dengesi* olarak tanımlar ve her sözcenin *en az zihinsel çaba* ile yorumlanacağını, her dilsel girdinin muhabatı için mutlaka bağıntılı olacağını ileri sürer (Doğan, s. 133). Bu yaklaşımları temel alarak, öncelikle anlam üreten yapı olarak şiirin diline, metin içi bağlam (kelimeler arası ilişkiler), söz dizimsel işlevler, bağıntı ve sezdirimler üzerinden şiirin semiyotik çözümlemesine, alt metin okumasına, örtük anlamların açığa çıkarılmasına odaklanılmıştır.

Araştırma yöntemi doğrultusunda sembol, simge ve imge gibi kavramlar üzerinde sıklıkla durulduğu için ayrıca bu kavramları izaha ihtiyaç doğmuştur. Fromm, sembolün çoğunlukla “başka bir şeyin yerinde duran, onun yerini alan, onu temsil eden” olarak tanımlandığını; “sembol diliyle, içimizdeki duyguları” somutlaştırdığımızı ve bu sayede “birçok

şeyi temsili olarak anlatabilme imkânına” kavuştuğumuzu söyler (1992, s. 24-25). Ayrıca “insanlığın geliştirdiği tek evrensel dil” olarak tanımladığı sembol dilinin günlük konuşma dilinden tamamıyla farklı olduğunu, bu farklılığın ise “yoğunluk, anlam ve çağrışım” olduğunu belirtir (s. 18). Sembolleri ise “geleneksel, rastlantısal ve evrensel semboller” olarak üçe ayırır (s. 25).

Fromm’un geleneksel sembollere verdiği en tipik örnek, kelimeler ve bazen de resimlerdir. “Örneğin bayrakların, renkleri ve sembolize ettikleri ülkeyle yakından ya da uzaktan hiçbir ilgileri yoktur. Fakat buna rağmen, onlar da birer semboldür” (1992, s. 26). Rastlantısal ve geleneksel semboller ile temsil ettikleri şey arasında doğrudan / içsel bir bağlantı yoktur. Fakat geleneksel sembollerden farklı olarak rastlantısal semboller kişisel ilişkilendirmeye dayanır (1992, s. 27). Örneğin aynı şarkı birisi için ihanetin rastlantısal sembolüne dönüşmüşken bir başkası için aşkı simgeleyebilir. Burada belirleyici olan kişisel deneyimler ve duygu aktarımıdır. “Geleneksel sembollerin anlamları, herkes için aynı ve ortak” iken Fromm “rastlantısal bir sembolün çevrenizdeki insanlar tarafından anlaşılabilmesi için, onu, açıklamamızın” gerekeceğini söyler (s. 28). Rastlantısal sembolü simge şeklinde de ifade edebiliriz. Özellikle edebiyatta simge, başka bir anlamı çağrıştıran ve daha ziyade kişisel bir ilişkilendirmeye dayalı olan temsili anlam veya ikame edilmiş anlamdır. Rastlantısal bu tür sembollerin zaman içinde evrensel sembole dönüşmesi mümkündür evrensel semboller ise “sembolize eden ile sembolize edilen arasındaki doğrudan, sürekli ve rastlantısal olmayan bir ilişkiyi” (Fromm, 1992, s. 32) ifade eder ve “belirli bir kişiyle ya da kişiler topluluğu ile sınırlanamazlar” (s. 31). Fakat evrensel semboller de özünde yine insanların kişisel tecrübelerine ve ilişkilendirmelerine dayanmaktadır (s. 29).

İmge ise dil aracılığıyla oluşturulan zihinsel tasarım veya kelimelerle resim yapma olarak tanımlanır. Sembolde imgeden farklı olarak “bir süreklilik ve tekrarlama özelliği” vardır (Wellek vd., 1993, s. 253). “İmgelerin temsil ettiği şeyler ‘gerçek’ dünyada olmayabilir: sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir”; bu nedenle “imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür” (Leppert, 2009, s. 16). Genellikle soyut bir anlamın somutlaştırılmasına hizmet eden metafor ise “bir şeylerin bir şey yerine geçmesi, onun yerine kullanılması, onu temsil etmesi, ona benzemesi ve nihayet onun anlamını farklı bir kalıp ve farklı bir kılıkta taşıması”dır (Başaçık, 2014, s. 179). Bir imge karşımıza bir kez metafor olarak çıkmış ve sonrasında da metafor olarak kullanımı tekrarlanmışsa zamanla sembolleşir (Wellek vd., 1993, s. 253).

2. Turgut Uyar’ın *Acının Coğrafyası* Şiirinde Anlam Katmanları: Dil ve Simgesel İfade Biçimleri

Toplandılar’da yer alan *Acının Coğrafyası* şiiri, kapalı kent izleği ekseninde acı, umut, bunalım, özgürlük, direniş ve tutsaklık gibi iki kutuplu duyguları çeşitli imgeler aracılığıyla dile getirir. Şiirde dış dünyadan izole, zoraki, kısıtlayıcı ve yapay ilişkiler ağı içinde hapsolmuş ve bu ilişkiler ağının yarattığı içsel çatışmalarla boğuşan bir kent tasviri yapılır. Bu hayali kent, şairin *Acının Coğrafyası* diye imgeleştirdiği yermiş gibi görünse de şiirde acı sadece kente özgü bir duygu olarak değil, yeryüzünün tamamına yayılan insanlığın ortak ve kaçınılmaz bir gerçeği olarak öne çıkar. Bu açıdan şiir, bir kent şiiri olmaktan önce tüm insanlığın ortak dili olan ve herkesi eşit kılan acının bildirgesine dönüşür. Zoraki, kısıtlayıcı ve yapay ilişkiler ağı içinde sesini duyurmaya çalışan öznenin bir yük gibi içinde kalan çılgınlıkları önce kente sonra da

tüm insanlığa yayılarak “biz”in ortak sesi hâline gelir. Bir başka deyişle acı *beni biz* yapan duygu olur.

Acının Coğrafyası tek tek ele alındığında her biri kendi içinde bir anlam bütünlüğü taşıyan, bir bütün olarak okunduğunda ise acı ve kent izleği ekseninde birbirine bağlanan altı bölümden oluşmaktadır. Her bölüm ayrı olarak değerlendirilmiş, sonuç bölümünde şiirin genel değerlendirmesi yapılmıştır.

2.1. Birinci Bölüm

*kente kapandık kaldık tutanaklarla belli
sirk izlenimlerinden seçmen kütüklerinden
yüzlerimiz temmuzdan ötürü sallanır ve uzar
ve her köşe bir tuzaktır
birer darağacıdır her meydan saati
öğle vaktini kesinlikle gösteren
oysa hep güçlü dağları görmenin zamanıdır*

Acının Coğrafyası “kente kapandık” ifadesi ile başlar. Esasen *kent*, kültürel çeşitlilik, zenginlik, büyüme ve gelişme gibi olumlu sembolik anlamları olan bir sözcüktür ancak hemen arkasından gelen *kapandık* sözcüğü ile birlikte değerlendirdiğimizde olumlu değil olumsuz bir kent imgesi ile karşılaşırız. Bu kapalı kent imgesi, ilk bakışta modern yaşamın bireyde yarattığı sıkışmışlık, sınırlandırılma ve huzursuzluk hissine, mecburi ilişkiler ağına bir gönderme olarak okunabilir.

Acının Coğrafyası’nda şiirin öznesi, şiirin büyük bir bölümünde yalnızca kendi adına değil, *biz* diye imlenen bir topluluk adına konuşmaktadır. Kente kapanıp kalan sadece *ben* değil *biz*’dir. Bu sayede kente dair olumsuzluk kentte yaşayanların geneliyle ilişkilendirilmiş olur (Gelir, 2020, s. 1031). Sonrasında gelen *tutanaklarla belli* ifadesi ise, belirli bir alanda sınırlandırılma / kapatılma durumunun resmî belgeler ve dolayısıyla yasalarla düzenlenmiş olduğunu işaret eder. Şairin *belge* yerine *tutanak* sözcüğünü tercih etmesi, elbette tesadüfi değildir. İdari görev yapmış eski bir memur olarak tutanağın denetim ve kuralları, yaptırım gücü olan resmî ve hukuki düzenlemeleri, dolayısıyla da resmî otoriteyi temsil ettiğini bilmektedir. Burada kelime tercihleriyle şairin bize sezdirdiği, kontrol ve denetimin öne çıktığı kaotik ve otoriter toplum düzenidir. Kapalı bir toplumda resmî olarak düzenlenmiş sınırlar içerisinde sürekli denetlenen ve kayıt altına alınan yaşamlar, bize distopik bir düzeni, son derece baskıcı ve denetleyici bir rejimi ve Orwell’in 1984 romanındaki gibi totaliter siyasi bir atmosferi çağırıştırır.

Mekânın yer bildirmenin yanı sıra ruh hâllerine ve duygu durumuna eşlik ettiğini ve hatta doğrudan bir duygunun yaratıcısı olabildiğini; bunun yanı sıra “sembolik anlamlarından arındırılmış” bir mekân olamayacağı gibi, mekânsal anlamlandırmaların da ancak “kültürel gözlüklerle” yapılabildiğini biliyoruz (Öncü vd., 2010, s. 31). Hatta Kant, bunun bir adım ötesine geçerek zaman, mekân ve diğer bütün kategorileri transandantal öznenin bir boyutu olarak görür (akt. Deleuze, 2000, s. 23). Pallasma da, algılayan kendiliğin dışında bir mekânın olamayacağını, duygu ve çağrışımlarımızı ödünç vererek mekâna dair imge yarattığımızı dolaylı olarak ifade ederken yine mekân algısının öznelliğine dikkat çeker (2011, s. 51). Bu perspektiften bakıldığında Uyar’ın kente yüklediği anlamların yalnızca ve doğrudan kentle ilgili olmadığı, kendisine dair de anlamlar taşıdığı muhakkaktır. Özellikle kendi deneyiminden söz

ederken şairin kenti dönüştürücü bir unsur olarak işaret etmesi dikkat çeker: Özkırımlı ile yaptığı söyleşide “ben kendi adıma, bir subay olarak Terme’den Ankara’ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereğini duydum” der (Uyar, 2018a, s. 556). Özgüven’le olan söyleşisinde ise “beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevremın değiştiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu” demektedir (Uyar, 2018a, s. 512). Oktay, Uyar’ın askerden sivil geçiş sürecini dramatik boyutta yaşadığını, farklı bir kültür ve ilişki ortamına geçişin onda şok etkisiyle beraber bunalıma ve boşlukta kalış duygusuna sebep olduğunu söyler. Üniformalı bir idari muvazzaf iken sivil yaşama geçiş “tüm ideolojik, bürokratik ve hiyerarşik ilişkilerin çözülmesi” demektir (Oktay, 1999, s. 129). Dolayısıyla Uyar’da kentleşme yalnızca sosyolojik bir mesele olarak görülmemelidir. Bir anlamda kişinin kendini var ettiği, üzerinden tanımladığı bir benliği veya ben’ini kaybetmesi yani *herkesleşmesidir*. Şairin *Herkes* şiirinde geçen “Üniformasız ve yalınayak askerlerle / Ki gözlerinde gözlük taşımamış / Ki apışarasında kasıkbağı / Ki kursağında kandil simidi / yüreğinde ölüm acısı / Hazırlıksız yakalandılar” (Uyar, 2011, s. 297) dizeleri aslında bu sivilleşme sürecine çok da hazırlıklı yakalanmadığını gözler önüne serer. Bu anlamda *Acının Coğrafyası*’nın daha ilk dizesinde karşımıza çıkan *kente kapandık kaldık* ifadesinde öznenin ben yerine biz oluşu, diğerleriyle aidiyet kurma, bütünleşme arzusunun bir ifadesi olarak da okunabilir.

Yukarıdaki izahtan hareketle, şairin kente yüklediği ve daha ziyade olumsuz değer taşıyan anlamların, kendisini engellenmiş ve denetim altında hisseden öznenin, yani bizatihi şairin kendisini algılayış şekliyle ilişkili olduğunu düşünebiliriz. Şair duyguların kaynağını doğrudan işaretlemek / göstermek yerine mekâna aktararak vermiş; bunu da sembolik ve metaforik bir dille, sözcüklerin anlamlarını birbirini yerine ikame ederek ya da birbirinden ödünç alarak yapmıştır. Bu yaklaşım *Sis* şiirini çağrıştırmaktadır. Fikret, siyasi otoriteye duyduğu öfkeyi temsili bir özne (İstanbul) üzerinden dile getirmiş, İstanbul’u her türlü rüyayı, hasedi, pisliği içinde barındıran zulümler ve felaketler sahnesine benzetmiştir. Uyar da benzer şekilde *temsil dili* üzerinden konuşur ve öfkesini asıl kaynağa (kendisine yahut siyasi erke) doğrudan yöneltmek yerine kente yöneltir ancak şiirin ilk bölümünde kente dair bizde uyanan en belirgin his, Fikret’te olduğu gibi tiksinti / iğrenme değil, kaygı ve bunalımdır.

Kentin kaotik ve klostrofobik bir görünüm arzetmesinde ve kente dair çağrışımların ruhsal bir daralma hissi yaratmasında en temel sebep belirsizliktir; zira şiirin genelinde kente kapanma durumunun, yani izolasyonun ne kadar sürdüğü ya da süreceğini gösteren herhangi bir belirleme bulunmamaktadır. Smith, “sadece dar ve kapalı alanlar”ın değil, “bazı ilişkiler ve toplumsal durumlar”ın da klostrofobik duygular yaratabileceğini söyler (2020, s. 154). İç ve dış diyalektiği açısından bakıldığında içeride süresi belirsiz bir kapanma durumu ve dışarıyla yaşanan kopukluk, dışarıdan gelebilecek her türlü tehdide karşı savunmasızlığı ve süreklilik arz eden bir tehdit algısını da beraberinde getirecektir. Brewer, kaygıyı tanımlarken “Korku + belirsizlik = kaygı” şeklinde formülize eder (2021, s. 41) ve kaygının “genelde sonuçları tahmin edilemeyecek tehlikeli bir olay ya da deneyim karşısında duyulan endişe, gerginlik ya da rahatsızlık hissi” olduğunu söyler (s. 60). Brüne de “kaygı bozukluklarında gelecekteki tehdit hakkında abartılı bir belirsizlik” olduğunu ve “yüksek bir öngörülemezlik ve kontrol edilemezlik hissine” yol açtığını, “savunmasız bireylerde abartılı kaçınma davranışına ve öznel olarak ezici yoğun korku duygularına” neden olabileceğini belirtir (2024, s. 366). Bu bağlamda, *tutanaklarla* sembolize edilen denetleme ve bürokratik kayıtların mekânı olarak, dışarıya açılma

durumunun belirsiz bir vakte ertelendiği kentin kaygı ve korkuyu tetikleyen bir mekân dönüşmesi kaçınılmazdır. Korku ve kaygı ileri boyutlara vardığında “çökme, kederli hissetme, işlevsel ve yaşamsal aktivitenin azalması” (Helvacı Çelik vd., 2016, s. 52) gibi belirtilerle tanımlanan depresyonu doğuracak, depresyon ise bireyin dış dünya ile bağlantısını sınırlandırdığı bir duygu durumu olarak (Karamustafalıoğlu vd., 2011, s. 66) yine içe kapanma ve ruhsal izolasyonu doğuracaktır. Bu anlamda sonsuz bir kapanma ve süreklilik döngüsü *kente kapandık kaldık* sözü ile sembolize edilmiş gibidir.

Diğer taraftan, kentler zaten sınırları “çevrelenmiş bir alan ya da çevrelenmiş bir dizi alan”dan ibarettir (Benevolo, 1995, s. 20). İş birliği örgütlenmesi ekseninde şekillenen eski kent yapıları (özellikle Ortaçağ Avrupa kentleri) düşman korkusu ve dış dünyadan gelecek her türlü tehdide karşı korunma arzusuyla inşa edilmiş, etrafı surlarla çevrili yapılardır (Sennett, 1999, s. 206). Hatta eski Yunan uygarlığına ait polislerden bugüne kentler büyük oranda dışa kapalı, korunaklı ve içe dönük alanlar olmuştur. Dolayısıyla *kente kapandık kaldık* ifadesi fiili bir gerçekliğe işaret eder. Ayrıca kentlerde yaşam ilk örneklerinden günümüze, büyük oranda iş örgütlenmesi ve iş birliği esasına dayandığı için, kaçınılmaz olarak birtakım kural ve normlarla düzenlenmiştir. Üstelik modern kent yaşamında, düzen ve huzurun sağlanabilmesi için kural ve kısıtlamalara çok daha fazla ihtiyaç olduğu; kentin, sakinlerine / mukimlere birtakım kural ve düzenlemeler dayattığı da hiç kuşkusuzdur. Modern kentler “birtakım karmaşık kurallar, yaptırımlar, gizemler, engellemeler ağı olarak”, “ödev, görev, ün, alkış, ceza türünden” sorumluluk ve yaptırımlarla örgütlenmiş oldukça girift yapılardır (Uygur, 1996, s. 143). Demirkan, “kentlerin, çok belirgin hak ve hukuk kurallarınca düzenlenmiş”; “ilkel güce ve zora dayalı birliktelikler”den farklı olarak “gönüllü, kurallı konsensüslerle” kurulmuş bir yapı olduğunu söyler (1996, s. 18, 22). Kısacası kavramsal ve yapısal açıdan kent ve kent yaşamı, kaçınılmaz bir gerçeklik olarak belli kural dizgelerinin, düzenleme ve sınırlamaların varlığını işaret eder. Bu perspektifle yorumlayacak olursak, *kente kapandık kaldık tutanaklarla belli* ifadesinde, kentle bütünleşmenin, dolayısıyla da sosyal dinamiklere ve toplumsal normlara uyma gereğinin bir zorunluluk hâli olarak bireylere dayatıldığını ve bu yükümlülüğün tutanaklarla (yani resmî olarak da) denetlendiğini söyleyebiliriz.

Bu bölümde dikkat çeken diğer iki imge *sirk izlenimleri* ve *seçmen kütükleridir*. Sirk, gezici bir eğlence topluluğunu veya şirketini tanımlayan bir terim olmakla birlikte, daha çok çeşitli yeteneklere sahip sanatçıların geniş bir izleyici kitlesi önünde etkileyici performanslar sergilediği özel gösteri alanlarını ifade etmek için kullanılır (Nutku, 1983, s. 230). Sirklerde sahnelenen gösteriler, izleyicilere büyüleyici bir atmosfer sunar. Fallois, “sirk girmek başka bir gezegene, bizim gezegenimizin etrafında dönen, kendi insanları, yasaları, gelenekleri, oksijeni olan küçük bir gezegene girmek gibidir” der ve sirklerde sergilenen gösterilerle “belleklere hiçbir şeyin silinmediği görüntüler” kazındığını, “çağdaş yaşamın hiçbir buluşu”nun “düşselliğe böylesine zengin ve güçlü bir malzeme” vermediğini belirtir (1999, s. 213). Dolayısıyla bu özel gösteri alanları, izleyicilere sadece sanatsal ve eğlenceli bir birliktelik sağlamakla kalmaz, aynı zamanda gerçeklikten kaçma ve fantastik bir dünyaya açılma imkânı da tanımış olur.

Sirk, yalnızca literal anlamlarıyla değil, metaforik anlam katmanlarıyla da zengin bir içeriğe sahiptir. Eğlenceli, büyüleyici ve şaşırtıcı gösterilerin; renkli, ilginç ve parlak giysilerin; gösterişli ve abartılı makyajların öne çıktığı bu mekân, ilginç ve karmaşık durumları, renkli ve abartılı olayları metaforize etmek için de kullanılır. Dahası Botero’nun bazı tablolarında (*Fille Sirk İnsanları*, *Sirk*, *Oturmuş Palyaço*, *Uçan Kartallar*) görüldüğü gibi “yaşamın büyük bir

metaforu” olarak da karşımıza çıkar (Güngör, 2021, s. 1145). Elbette çeşitli yeteneklere sahip göstericileri buluşturan bu özel mekân zenginliği, farklılığı ve çeşitliliği sembolize edebileceği gibi, masalsı, fantastik ve hayal gücünü besleyen bir atmosfer yaratarak kolektif bilinç dışına yönelik bir ima da taşıyabilir. Ayrıca sirklerde göstericilerin izleyiciler karşısında farklı rol ve kimliklere bürünerek performans sergilemeleri, *rol yapmak*, *role bürünmek* bağlamında bizi Jung’un arketip teorisindeki *maske / persona* arketipine kadar götürebilir. Elbette bir metafor olarak kent de Jung’un *maske* arketipiyle ilişkilendirilebilir. *Kent* ve *sirk* sözcüklerinin arka arkaya kullanılması bu bağlamı güçlendirmektedir.

Jung maske ya da personayı “insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey” olarak tanımlar (2005, s. 55-56). Bir anlamda “persona, bireyle toplum arasında insanın nasıl görünmesi gerektiği konusunda bir uzlaşmadır” (Jung, 2006, s. 40). Buradan hareketle *kent*, *kapalılık* ve *sirk* sözcüklerine yüklenen mecaz veya yan anlamların, bireylerin sürekli maskeler takmak zorunda oldukları bir sosyal atmosferi işaret ettiğini düşünebiliriz. Ayrıca sirk metaforunun asıl kimlikler üzerinden değil de çeşitli roller üzerinden belirlenen, sahtelik, riya ve ikiyüzlülüğe dayalı bir toplumsal ilişkiler ağını temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda *sirk izlenimleri* günlük yaşamın âdeta bir performansa, kamusal alanın ise bir tür gösteri sahnesine dönüştüğünü; insanlar arasındaki iletişim ve etkileşimin ise yapay bir düzleme oturduğunu ima eder. Bu da bize Debord’ın *Gösteri Toplumu* kavramını hatırlatır. Gösteri toplumları, totaliter yönetim dönemlerinde, iktidarın bütün diğerleri adına konuştuğu ve “bütün diğer ifadelerin yasaklandığı hiyerarşik toplumun kendisi karşısındaki diplomatik temsildir” (1996, s. 19). Debord, gösteri toplumlarında otomobilden televizyona kadar sistemin seçtiği tüm araçların “*yalnız kalabalıklar*”ın tecrit koşullarını sürekli olarak güçlendirmek üzere” kullanılan silahlar olduğunu (s. 21) ve seçim maskeleriyle sahnelenen karşıtlıkların ardında aslında *sefaletin birliğinin* gizlendiğini söyler (s. 36). *Sirk izlenimlerinden* hemen sonra gelen *seçmen kütükleri*, ilk bakışta demokrasinin temel unsuru olan seçim süreçlerini anımsatıyor olsa da birbiriyle doğrudan ilgi kurulamayan bu iki imgenin arka arkaya gelmesi, Debord’un *seçim maskeleri* vurgusunda olduğu gibi, seçim atmosferinin - genel olarak demokratik süreçlerin- âdeta bir gösteriye dönüştüğünü ima eder. Esasen seçmen kütükleri ve listeleri demokratik süreçlere katılım açısından bireylerin ülkeye aidiyetini simgelemektedir. Bu bağlamda *seçmen kütükleri* ifadesi, demokratik toplumlarda birey-devlet ilişkisine ve bireyin politik rolüne atıfta bulunur. Ancak hemen öncesinde gelen *sirk izlenimleri* ifadesiyle anlam olumsuzlanır. Nasıl ki sirklerde ve Debord’ın işaret ettiği üzere *Gösteri Toplumu*’nda her detay izleyiciyi büyülemek ve gösteriye odaklanmalarını sağlamak için özenle planlanmışsa, *seçmen kütüklerinin* sunumu da aynı şekilde demokratik süreçlere katılımı etkilemek ve yönlendirmek amacıyla düzenlenen bir gösteriye dönüşmüş görünmektedir. Her iki durumda da çarpıtılmış bir gerçeklik sunumu söz konusudur.

Genel olarak söylemek gerekirse, şiirde estetiği dil oyunlarında arayan ve dilin estetik kullanımına odaklanan İkinci Yeni şiiri, geleneksel kuralları reddedmesi ile temelde politik bir estetik anlayışın ürünüdür. Esasen sanatın kendisi ontolojik açıdan zaten politiktir. Baudrillard’ın dile getirdiği gibi “günlük olaylar politiktir, spor politiktir, hele sanat konusunda bir şey söylemeye bile gerek yoktur” (2016, s. 68). Uyar’ın şiirlerinde açıktan bir politik duruş söz konusu değilse bile *Acının Coğrafyası* şiiri baştan sona politik bir şiir olarak okunabilir. Şiirin daha ilk iki dizesinde politik eleştirel bir ton hissedilir. Sürekli denetlenme ve izlenme korkusunun toplumsal bir paranoyaya, hukuki ve demokratik süreçlerin ise birer sirk gösterisine dönüştüğü kapalı kent imgesi oldukça politiktir.

Şairin bizatihi kendisi olmasa bile, şiirdeki dilsel yapı bireysel alanının hukuki süreç ve denetimlerle ihlal edilmesine, toplumsal yaşam ve kamusal alanların otoriter bir yetke tarafından sınırlandırılmasına, bireylerin hukuki süreçlerde sadece kayıt veya istatistiksel veriye indirgenmesine yönelik güçlü bir eleştiri yöneltir. Şairin ya da şiirde sesini duyduğumuz öznenin *ben* dilini kullanmak yerine topluluk (*biz*) adına konuşma tercihini sürdürmesi politik eleştirel tutumu şiirin geneline yayar. *Biz* etrafında oluşturulan bu kolektif duygu, şiirde kullanılan ifadelerin toplumsal, politik ve kültürel bağlamda anlam kazanmasına imkân tanır.

Yüzlerimiz temmuzdan ötürü sallanır ve uzar dizisinde *temmuzun* belirli zaman diliminde gerçekleşen tarihsel bir olaya veya duruma gönderme yapıldığı düşünülebilir. Bu bağlamda, şiirin yayın yılı (1974) öncesinde Türkiye'nin siyasi tarihinde temmuz ayı içinde gerçekleşen olaylara odaklanılarak bir yorum yapılabilir; ancak sadece metinden hareketle şairin bu olaylardan hangisine göndermede bulunduğunu tespit etmek oldukça zordur. Bununla birlikte karşımıza çıkan dilsel yapı, toplumsal düzeyde duygusal veya dramatik bir tarihi olaya ya da simgesel anlam taşıyan bir referansa atıfta bulunulduğunu söylemek için gayet yeterli veri sunar; zira bu olayın sadece birey'i / ben'i ilgilendiren değil toplum'u / biz'i ilgilendiren bir olay olduğu ve olumsuz bir duyguyu işaret ettiği *yüzlerimiz temmuzdan ötürü sallanır ve uzar* ifadesinden anlaşılmaktadır.

Yüzlerin belirli bir zaman aralığına referansla sallandığı ve uzadığı vurgusu, bir taraftan yaşanmış bir çaresizliği yansıtırken diğer taraftan da toplumsal boyutta bir değişimi temsil ediyor gibi görünmektedir. *Ölmez Otu* romanında Yaşar Kemal'in de *yüzün uzaması* tabirini *yüzünü asmak / ekşitmek* anlamında tedirginlik, huzursuzluk ve acı ifadesi olarak kullandığını görürüz (1983, s. 148, 289). Aynı şekilde burada da *yüzlerin sallanıp uzamasını* huzursuzluk, bıkkınlık, korku ve endişe ifadesi olarak okuyabiliriz. Hemen sonrasında gelen *her köşe bir tuzaktır / birer darağacıdır her meydan saati* dizeleri bu tedirginlik ve hoşnutsuzluk hâlinin altını çizen güçlü bir atmosfer yaratır. Bu bağlamda ilk dizeden itibaren şiirdeki duygu atmosferinin güvensizlik, tehdit, huzursuzluk, kaygı, korku ve acı gibi birbirini tetikleyen olumsuz duygulardan oluştuğunu söyleyebiliriz.

Meydan saati modern dünyanın önemli simgelerinden biridir, fakat *meydanın* bizatihi kendisi antik dönemden günümüze çok daha simgesel anlamları olan bir yapıdır. Bilindiği gibi en eski kent yapılarından günümüze, kentlerin meydan ya da pazar yerleri çevresinde kurulması bir gelenek hâlini almıştır (Benevolo, 1995, s. 145). İnsanlar arasında etkileşimin en yoğun yaşandığı kent meydanları eski Yunan demokrasilerinde yaşamın merkezidir (Bookchin, 2014, s. 40). Antik Yunan'da bilinen ismiyle *agoralar*, Antik Yunan'dan günümüze, politik konularda halkın sesini duyurabileceği ya da politikacıların halkla bir araya gelip propaganda faaliyetlerini yürütebileceği politik arenalar olmuştur (Bookchin, s. 104). Bookchin, gerçek yaşamın halka açık *agoralarda* yaşandığını; jonglörler ve akrobatların, şairler ve tiyatrocuların, tüccarlar ve çiftçilerin, filozoflar ve memurların *agoralarda* sirki andırır bir çeşitlilik ve renklilik içinde bir araya toplandıklarını söyler (s. 116). Bu anlamda şairin *meydan* ve *meydan saati* vurgusu derin çağrışımlar yaratır; zira meydan hem bir kamusal alan hem de her sınıftan insanın bir araya gelebileceği ortak bir zemindir. Bir yandan kamusal yüzleşmeyi işaret ederken diğer taraftan da toplumsal birlik duygusunu temsil eder. Ayrıca meydanların kamuya açık olması ve kitlelerin çeşitli organizasyonlar ekseninde burada toplanmaları yine her hâlükârda *gösteri* kavramını akıllara getirmektedir.

Meydan saati, kent tarihinde oldukça köklü ve önemli bir yere sahiptir. Avrupa’da kilise ve saray kulelerinde 13. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmışsa da bir gelenek hâline gelip yaygınlaşması 14. yüzyıl ve sonrasındır. Osmanlı topraklarında ise 16. yüzyıl sonlarında görülmeye başlayıp 19. yüzyılda yaygınlaşmıştır (Acun, 2011, s. 5-6). Bu yayılmanın önemli nedeni giderek gücü ve otoritesi zayıflayan devletin, bu yapılar aracılığıyla temsili olarak gücünü ve otoritesini yeniden tesis etmek istemesidir. Elbette böyle bir amaca hizmet etmekle beraber meydan saatlerinin halkın nezdinde çok daha özel ve simgesel anlamları vardır. Örneğin, “kentnin ortasında, bir binanın yüksekte bir yerine yerleştirilen kamusal saat”, toplum için bir disiplin düzeni yaratmış, “insanlara ne zaman yatacaklarını, ne zaman kalkacaklarını, ne zaman yemek yiyeceklerini ve ne zaman dinleneceklerini” bildirmiştir (Sennett, 1999, s. 203). Dolayısıyla bu sayede toplumdaki herkes için ortak bir zaman algısı ve disiplini yaratılmıştır (Zeldin, 2010, s. 343).

Her köşe bir tuzaktır / birer darağacıdır her meydan saati dizeleri, çevresel unsurların potansiyel tehlikelerle ve beklenmedik durumlarla ilişkilendirildiği ve bireylerin kendilerini her an tehlikede hissettikleri bir atmosferi daha da belirgin kılar. Elbette ki her köşenin bir tuzak olabileceği ve her meydanın bir ölüm getirebileceği vurgusu, bireylerin can güvenliğinin bulunmadığı, despotik ve baskıcı düzene güçlü bir çağrışım yapar. Fakat bu vurgu, toplumsal bir paranoyadan kaynaklanıyor da olabilir. *Darağacı* ölüm ve idamla ilişkilendirilen bir imgedir. *Meydan saati* ise sanki bütün bir toplumu ilgilendiren önemli bir olayın başlama anını ifade eden bir simge olarak kullanılmıştır.. Bu bağlamda, her meydan saatinin birer darağacı olması, güç gösterisine dönüşen halka açık infazlara bir gönderme olarak okunabilir; özellikle *sirk izlenimleri* imgesiyle birleştiğinde, gösteri vurgusu daha da güçlenmektedir.

Kente kapanıp kalma süresinin belirsizliğine rağmen, şiirin ilk bölümünde belirli bir zaman aralığını işaret eden sözcükler de (temmuz, öğle vakti, meydan saati, güçlü dağları görmenin zamanı) önemli yer tutar. Elbette zamanla ilgili göndermeleri doğrudan bir gerçekliğe refere ederek yorumlamak zordur; ancak açık olarak görülen şudur ki, kente kapanıp kalan bireyler sadece toplumsal, ideolojik ve siyasi baskılar altında değil, zamanın baskısı altında da ezilmektedir. Örneğin birer *darağacı*na dönüşen *her meydan saatinin* özellikle *öğle vaktini kesinlikle gösteriyor* olması, zaman aralığının yoruma imkân bırakmayacak şekilde kesinleştirilmesi/mutlaklaştırılması anlamında dikkat çeker. Bu belirginleştirme aynı zamanda bir sınırlama anlamı taşır ki, bu da şiirin genel atmosferi ve tonu ile gayet uyumludur. Meydan saatinin öğle vaktini kesin bir şekilde belirtmesi / göstermesi, tersten okunduğunda diğer vakitler için aynı kesinliğin olmadığı anlamına gelir. Sanki diğer vakitler hızla akıp giderken, meydan saati özellikle herkes bu ana tanıklık etsin ister gibi öğle vaktini belirgin bir şekilde imler. Zamanın belirli bir noktada, üstelik herkes için daha hissedilir yaşanması, yüzlerin temmuzdan ötürü sallanıp uzaması ve her meydan saatinin birer darağacına dönüşmesi distopik bir kent tasviri içinde kolektif bir duygu ortaklığı yaratır. Sanki postmodern bir zamansal parçalanma yaşanmış, zamanın belirgin bir anında bir çatlak oluşmuş ve o çatlaktan geçmişin kötü hatıraları *şimdiye* sızmaya başlamış gibidir.

Tarihsel referanslar açısından düşünüldüğünde, öğle vaktine yapılmış kesinleştirme vurgusu, şehir meydanlarında gerçekleşen infazların zamansal rutinine bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bilindiği üzere Türkiye’de infazlar 1965 yılına kadar şehir meydanlarında - özellikle İstanbul’da Sultanahmet Meydanı ve Ankara’da Samanpazarı gibi belirli noktalarda- gündüz saatlerinde ve kalabalık halk kitlesi önünde aleni törenler hâlinde gerçekleştirilmiş bu

uygulamanın son bulması ancak 1965 yılında İnfaz Kanunu'nda yapılan düzenleme ile mümkün olabilmıştır. Halka açık bir şekilde gerçekleştirilen infazlarda özellikle şehir meydanlarının tercih edilmesi, sadece geniş kitleler tarafından bu infazların izlenmesine değil, aynı zamanda devletin cezalandırma gücünün simgesel bir biçimde geniş kitlelere sergilenmesi amacına da hizmet etmektedir (Aktay, 2020, s. 19). Bu doğrultuda *yüzlerimiz temmuzdan ötürü sallanır ve uzar* ifadesini *birer darağacıdır her meydan saati / öğle vaktini kesinlikle gösteren* dizeleri simgesel bir güç gösterisine dönüşen ve toplumsal hafızalarda derin izler bırakan infaz pratiğine bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bu hâliyle şairin işaret ettiği bizim de yukarıda izini sürdürdüğümüz kolektif duygu birliği (hoşnutsuzluk ve huzursuzluk) yaratan ve simgesel anlam taşıyan tarihsel referansın 1965 öncesi şehir meydanlarında gerçekleşen infazlar olduğunu varsayabiliriz.

Bölümün son dizesine geldiğimizde, bir önceki dizedeki karamsar atmosferin bir nebze de olsa dağıldığını görürüz. *Her meydan saati öğle vaktini kesinlikle gösteren birer darağacı* olsa da şair *güçlü dağları görmenin zamanının* artık gelmiş olduğunu bize haber verir. Dağ zaten doğanın gücünü, kalıcılığını ve ihtişamını; metaforik olarak da gücü, cesareti, direnci, erişilmezliği, aşılmağı veya aşılamaz engelleri temsil eder. Bu dizeyi cesaret ve umuda yönelik toplumsal bir çağrı olarak okuyabiliriz. Bu bağlamda, *güçlü dağ* imgesi kente kapanıp kalan insanların baskı ve zorluklar karşısında umudunu, içsel güç / cesaret ve anlam arayışını vurgular.

Şiirin ilk bölümü için genel bir değerlendirmede bulunacak olursak, kapalı bir kent imajı ile kısıtlı bir alanda hem dışsal hem de içsel bir daralma hissi yaşayan; *tutanaklar, seçmen kütükleri* ve *sirk izlenimleri* imgeleri ile her şeyi denetleyen baskıcı / kontrolcü otoriter bir sistemde demokratik hakları olmayan ama varmış gibi gösterilen; *her köşeyi bir tuzak, her meydan saatini birer darağacı* olarak kendisine ve özgürlüğüne sürekli bir tehdit olarak algılayan; kolektif bir hoşnutsuzluk ve mutsuzluğun izleri yüzlerine yansıyan bir topluluğun resmedildiği bu bölüm, tüm bu olumsuzluklara rağmen umuda ve direnişe yönelik bir çağrı ile sonlandırılmıştır.

2.2. İkinci Bölüm

*çığlığım uzun uzun kalır içimde
yani güller giyinmiş bir adam nerde ben nerde
rüzgâr bir dirimi dört yöne bölerken tepelerde
ve gece duruşmasından yeni çıkmışken
sabahın terazisi eksik tartar gölgemi*

Şiirin ikinci bölümünde *çığlık* sözcüğü ekseninde güçlü ve derin bir anlam katmanı yaratılmıştır. Çığlık genelde içsel çatışma, duygu karmaşası, acı ve çaresizlik gibi zorlayıcı duygu durumlarının ifadesidir. Borgna, Munch'un *Çığlık* (1893) adlı meşhur eserini kaygı, dehşet ve umutsuzluk tarafından saldırıya uğramış bir kişinin resmedilmesi olarak yorumlar (2015, s. 38). Çığlık atan kişinin “yüzü gerçekten karikatür gibi çarpıtılmış”, “sanki tüm sahne, o çığlığın acısına ve heyecanına” katılmış gibidir (Gombrich, 2017, s. 564). Jameson ise, bu tablonun ve aslında çığlığın “ileri modernizmin en büyük izlekleri olan anomi, yalnızlık, toplumsal fragmanlaşma ve yalıtılmışlığın saygın bir dışavurumu” olduğunu söyler (2011, s. 40). Bu tabloda da resmedildiği gibi çığlık duyguları temsil bakımından çok zengin ve derin sembolik anlamlar taşımaktadır. Yalnızca kızgınlık, öfke, acı, hayal kırıklığı, mutsuzluk ya da isyan gibi olumsuz duyguları değil, sevinç, neşe, heyecan ve tatmin gibi olumlu duyguları da

temsil kabiliyeti vardır. Burada asıl ayırt edici olan çığlığa sebep olan duygunun normalin üzerinde bir dozda seyrediyor olmasıdır. Öyle ki “ani ve olağanüstü korkuyu ifade eden panik sözcüğünün kökeni Pan tanrısına uzanır. Savaşta Pan korkunç bir çığlık atarak düşmanına dehşet saçar” (Sears, 2021, s. 243). Bu bağlamda çığlık, en yalın ifadeyle duygusal bir ifadenin güçlü bir dışavurumu olarak tanımlanabilir.

Çığlığım uzun uzun kalır içimde ifadesini sonrasındaki mısralarla ilişkilendirerek değerlendirdiğimizde bu çığlığın dış dünyaya ifade edilememiş bir çaresizliği, içsel bir huzursuzluğu veya dile getirilememiş arzuları temsil ettiğini söyleyebiliriz. Ayrıca çığlığın uzunluğu içsel huzursuzluk ve çatışmaların hâlâ çözülmemiş veya ifade edilememiş / dile dökülmemiş olduğunu hissettirir. Eril bir kimlik olduğunu varsaydığımız özneye (ki ilk bölümde *biz* adına konuşmaktadır) içsel bir çığlığa dönüşen bu çatışma, *yani güller giyinmiş bir adam nerde ben nerde* ifadesiyle daha da belirginleşir.

Yazılı tarihte güle ait ilk kayıtlara, beş bin yıl önceki Mezopotamya kil tabletlerinde rastlanırsa da gülün tarihi en az insanlık kadar eskidir. Yapılan çalışmalarda “en eski gül fosilleri Orta Asya’da ortaya çıkarılmış” ve “60 ila 70 milyon yıl önceye ait olan bu fosillerin varlığı, gülün anavatanının Orta Asya olarak kabul edilmesini sağlamıştır” (Alsancak, 2017. s. 10). Tarihi bu kadar köklü olan gülün edebiyattaki varlığı da bir o kadar derin ve köklüdür. Antik Yunan ve Roma kültüründe taç / çelenk kullanımında sıkça karşılaşılan gül, “edebiyatta çiçeklerin en güzeli, tanrıların memnuniyeti, Cupido’nun yastığı ve Aphrodite’in elbisesi” olarak anlam kazanır (Goody, 2010, s. 95). Fakat daha sonraları âdeta lüksün bir sembolüne dönüşür. Örneğin Roma’da iyi yaşam, gül yapraklarından yapılmış yatakla temsil edilir (s. 96). Hatta cenazelerde gösteriş ögesi olarak yaygın biçimde güller kullanılır. Her ne kadar Roma’da “zevk düşkünlüğü ve sefahat sembolü” (s. 140) hâline gelmiş olsa da “hazzın çabuk solan doğasını temsil etmesi” bakımından melankolik bir anlam da taşır (s. 96).

Aslında kültürel ve simgesel açıdan güle yüklenen anlamlar neredeyse evrenselidir.² Ayvazoğlu’nun ifadesiyle, aşkın her çeşidinde gül sevgiliyi temsil eder (2021, s. 123). İlahi ve beşerî aşkın sembolü olmanın yanında tasavvufî anlamları da oldukça derindir. İslam mistisizminde gül, Hz. Muhammed’i ve peygamber sevgisini temsil eder, diğer taraftan da ilahi sırrın sembolü olarak görülür (Schimmel, 2001, s. 237-238). Benzer şekilde Hristiyan ikonografisinde kırmızı gül kutsal kanı, Hz. İsa’nın kanlı yaralarını ve dolayısıyla Hz. İsa’yı sembolize etmektedir (Goody, 2010, s. 228). Doğu ve Batı mistisizminde gül ile peygamber arasında güçlü bağlar kurulmuşsa da estetik bir motif olarak hem evrensel hem de kültürel düzeyde genellikle kadına yakıştırılmış, kadın ve aşkla ilişkilendirilmiştir.

Huizinga, “sembolik düşünce, şeyler arasında sonsuz sayıda ilişkiye izin verir” der ve Orta Çağ’da gül ile bekaretin benzeştirilmesinden söz eder (2019, s. 237). Özellikle Batı edebiyatında kırmızı gül ve kadın cinsel organı arasında metaforik bir bağlantı kurulduğunu gösteren çok sayıda örneğe rastlamak mümkündür. Pagila, batı kaynaklarında kadın cinsel organının geleneksel olarak, gül ile sembolize edildiğini söylemektedir (2014, s. 297). Quignard da, Ovidius’un *Aşklar*’ından alıntı yaparak, gülün cinsel organın benzetileni olarak kullanılmasına dikkat çeker (2001, s. 54).

² “Kırmızı gül aşkı, romantizmi, güzelliği ve kusursuzluğu temsil eder; beyaz gül ise masumiyet ve saflık anlamına gelir; şarap rengindeki gül zarafeti, şıklığı, hayranlığı, takdiri ve sevinci simgeler; sarı gül sıcaklığı, arkadaşlığı ve mutluluğu ifade eder; turuncu gül arzuyu, isteği, tutkuyu, heyecanı ve ateşli aşkı anlatırken insanı hayrete düşüren eflatun renkli gül ise büyülenme ve ilk görüşte aşkın simgesidir” (Largo, 2021, s. 106).

Toplumsal cinsiyetçi kalıplarla bakıldığında *güller giyinmiş adam* tanımlaması çok da alışılmış bir bağdaştırma değildir. Hatta geleneksel cinsiyet rollerine ve normlarına meydan okuyan cesur bir ton taşıdığı da söylenebilir. Kendi kültürel kodlarımız ekseninde, *gül yetiştiren adam* rolü bizim için ne kadar tanıdıkça *güller giyinmiş adam* görüntüsü de bir o kadar yabancıdır. Şair, erkeği kadına yönelik estetik bir motif ve değer üzerinden tanımlayarak genel kabul gören stereotipik rol ayrımını altüst etmiş olur. Kadın ve erkek tanımlaması yalnızca biyolojik bir mesele değildir, toplumsal anlamları da vardır “ve aslında kadın ve erkek denildiğinde aklımıza gelenlerin önemli kısmı bu toplumsal anlamla ilişkilidir” (Dökmen, 2015, s. 11). Biyolojik temelli farklılıklar *cinsiyeti* ifade ederken, sosyokültürel temelli farklılıklar ise *toplumsal cinsiyeti* ifade etmektedir (Dökmen, s. 18). Örneğin “duygusallık, pasiflik, barışçılık, anlayışlı ve şefkatli olmak” toplum tarafından kadınsılık belirtisi olarak tanımlanırken (Sancar, 2009, s. 29), “erkeğin ‘kişiliğini’ bulduğu imaj; güç, kararlılık, iktidar, cesaret, bilgi ve hâkimiyettir” (Gruen, 2008, s. 82). Üstelik doğrudan cinsiyetle ilgisi olmayan şeyler de yine toplumsal cinsiyet şemasından hareketle kadınsı ya da erkeksi kategorisine sokulabilmektedir. Dökmen, “nazik” ve “bülbul” gibi sözcüklerin ima ettiği çağrışımların kadınsı kategoriye, “atılğan” ve “kartal” gibi sözcüklerin ise erkeksi kategoriye yerleştirildiğini söyler (2015, s. 69). Bu bağlamda gül de kadınsı ve estetik bir motif olarak şematize edilebilir.

Çılgılığım uzun uzun kalır içimde / yani güller giyinmiş bir adam nerde ben nerde dizelerinde güllerin içsel çılgınlıkla ve eril kimlikle bağlantılı olarak kullanılmış olması, yani maskülen ve feminen unsurların bir araya getirilmesi, cinsiyete dayalı kimlik çatışmasını, kişinin duygu dünyası ile gerçek dünya arasındaki uyumsuzluğu ima ediyor olabilir. Elbette bu çıkarımı destekleyecek başka veriler de ileri sürülebilir. Örneğin; Paglia, Blake’in *The Sick Rose* (Hasta Gül) şiirinde gülün “bütünlüğün ve birliğin olduğu her yere bölünmeyi getiren cinsel anlamdaki bir ayrımcı” ve “Blake’in kehanet kitaplarındaki tekbenci hermafroditlerinin ilk versiyonu” olduğunu belirtir (2014, s. 297). Şarkıcı / ozan Mabel Matiz (Fatih Karaca) ise, *Müphem* adlı şarkısına *müphem bi’ gül açar içimde, ne pembedir ne özgür* diye başlar. Burada da benzer bir içsel çatışma söz konusudur: erkek bireyin içinde açan gül ne pembe ne de özgür olabilir, olsa olsa müphem yani belirsiz ve şüpheli olacaktır. Kültürel normlar ekseninde veya stereotipik cinsiyetçi bakış açısıyla yorumlandığında erkeğin içinde gül açması çok da olması istenen, beklenen ya da normal karşılanan bir durum gibi görünmemektedir. Ayrıca şarkıya çekilen klipte kırmızı rengin ağırlığı ve eril bir kimlik üzerinden yapılan kırmızı gül çağrışımı da bu anlamda dikkat çekicidir.

Gülü kadınsı (dişiliği çağrıştıran) bir motif olarak ele aldığımızda, eril bir kimlikle ilişkilendirilen *güller giyinme* imgesini (yani erkeğin kadını çağrıştıran bir kıyafet giymesini) bir tür cinsel kimlik bölünmesi, başka deyişle de kadınsı tecrübenin deneyimlenmesi arzusu olarak okuyabiliriz. Paglia, kadın kılığına bürünmenin “daima dinsel bir anlam” içerdiğini söyler, ona göre “erkek kılığına bürünen bir kadın, sadece sahip olmadığı toplumsal güç çalar fakat kadın giysileri içindeki bir erkek Tanrı’yı arıyordur” (2014, s. 104). Belki de bu arayış, bireyin kadınsı içsel arzusu ile kendisinden olması beklenen eril kişilik arasında yaşadığı ağır yükün (çatışma, uyumsuzluk, dışlanma, ötekileşme... gibi) sorumluluğunu Tanrı’ya yükleme arzusundan kaynaklanıyor olabilir. Nitekim imge ve çağrışımlardan hareketle, ilk bölümden farklı olarak bu bölümde kendisi (*ben*) adına konuşan öznenin, aynı içsel çatışmayı yaşadığını ileri sürebiliriz. Özellikle *güller giyinmiş adam* ile *ben* öznesi arasında dilsel olarak “... nerde ... nerde ...” vurgusuyla iyice belirginleştirilen mesafe, bireyin arzu nesnesine (kadınsı tecrübenin

deneyimlenmesi) uzaklığını ya da normatif açıdan kalıplaşmış toplumsal şemalarla uyumsuzluğunu ima ediyor olabilir.

Akın, *Turgut Uyar ile Bilge Karasu* başlıklı analizinde, Karasu'nun yaşamı ve eserleriyle Uyar arasında bir bağ kurarak, ikili arasındaki ilişkinin, arkadaşlığın bir adım ötesinde olduğu izlenimini yaratır. Ayrıca Karasu'nun *Acı Kök Yağmurun Tadında* öyküsünün Uyar'a ithafen (T.'ye) kaleme alınmış olabileceği varsayımı üzerinde durur. Buradan hareketle, Müşfik ile Talha arasındaki aşkı çağrıştıran tutkulu gerilimlerin (kıskançlık, duygusal yoğunluk) bu ilişkiyi metaforik düzlemde yansıttığını ima eder (bk. Akın, 2023). Şiirdeki *güller giyinmiş adam* imgesi veya şairin başka bir metnindeki benzer temalar üzerinden bu tür spekülasyonlar yapılabilirse de metodolojik açıdan kesin bir yargıda bulunmak sorunludur; zira metinsel özne, gerçeklikten tamamıyla bağımsız kurgusal bir varoluştur. Nitekim söz konusu şiirdeki *güller giyinmiş adam*, öncelikle kurgunun poetik öznesidir. Söz konusu kurgusal özne, toplumsal normlarla uyumsuzluk teması bağlamında şairin bir dizi şiirine konu olan Yekta karakterini anımsatır. Yekta, eril iktidarın hegemonik kodlarını (duygusal mesafe, güç performansları, statü hiyerarşileri) reddederek eril tahakkümün sembolik dilini kıran ve duygusal derinliği merkeze alan alternatif bir erkeklik inşası sunar. Toplumun günah olarak kodladığı eylemleri, içsel bir yücelik olarak yeniden tanımlaması,³ cinselliği araç ve tabulaştıran ataerkil paradigmayı altüst eder. Yekta'nın Uyar'dan izler taşıdığını söylemek olası ise de Yekta'nın bizatihi Uyar'ın kendisi olduğunu söylemek spekülatiftir.

Elbette *güller giyinme* imgesi ekonomik gelir adaletsizliğine ve sınıflı toplum yapısına gönderme olarak, başka bir düzlemde de yorumlanabilir. *Güller giyinme* imgesini estetik güzellik, zarafet, zenginlik, görkem, güç, gösteriş, statü, iktidar, aristokrasi veya itibarla ilişkilendirecek olursak hemen ardından gelen “... *nerde ben nerde*” ifadesi, öznenin *güller giyinmiş adama*, dolayısıyla da onun temsil ettiği tüm anlamlara / arzulara uzaklığını ima edecektir. Bir başka ifadeyle, *güller giyinme* imgesinin temsil ettiği zengin ve iktidar sahibi seçkin azınlık ile *ben* öznesinin temsil ettiği kentli sınıf arasında gözle görülür bir mesafe bulunmaktadır.

Şiirin ilk bölümünde sürekli denetim ve gözetim altında hisseden kentli sınıfın, kenti güvensiz ve tehditkâr bir mekân olarak algıladığı, bu durumun kolektif kaygı ve tedirginliğe sebep olduğu bir duygu atmosferi yaratılmıştı. Şiirin bu bölümünde ise, kentli sınıfın özellikle *güçlü dağları görme* ve *güller giyinme* imgeleri üzerinden ima edilen özgürlük, var olma, kendilik, güç ve iktidar gibi *arzu* nesnelerine uzak olduğu anlaşılmaktadır. Lordon, arzulamak ile var olmak arasında eşdeğerlik görür; ona göre “var olmak demek, arzulamak, dolayısıyla da harekete geçmek -arzu nesnesinin peşinden gitmek- demektir” (Lordon, 2013, s. 19). Oysa *çığlığı uzun uzun kalır içimde* ifadesi, *arzu nesnesine* uzak olan kentli sınıfın bu durumu dile getirme imkânından da yoksun olduğunu gösterir. *Çığlık içte* ya da *dışta* yankılanıyor olmasından bağımsız olarak sadece duygusal ya da kişisel bir isyan olarak değil, toplumsal çatışma ve protestonun bir yansıması olarak da yankılanabilir. Dolayısıyla *ben* adına konuşan ve *çığlığı uzun uzun içte* yankılanan özne, örtülü bir şekilde yine *biz* diye işaret edilen topluluğun sözcülüğünü üstlenmiş olabilir.

³ “Biz o zaman yaptıklarımızın günahını değil, yüceliğini biliyorduk. Bu, iki gücün bir yeniye varması, bir yeni yaratmasıydı. Bu çiftleşme değil tekleşmeydi” (Uyar, 2011, s. 140).

Bir sonraki dizede iki önemli simge ile karşılaşırız. Bunlardan biri *rüzgâr* diğeri *tepedir*. Rüzgâr, yağmur, deprem ve fırtına gibi doğa olayları aslında bizlere doğa güçleri karşısında (herhangi bir alet ve teknoloji vs. desteği olmadan) pasif ve güçsüz olduğumuzu hatırlatır. Campbell, *İlkel Mitoloji (Tanrının Maskeleri)* eserinde buna dair pek çok örnek sıralar. Bunlar arasında en dikkat çekici olan Adem'in yaratılış hikâyesini anımsatan anlatıdır; rüzgâr, cansız ve biçimsel bir bedene girerek ona hayat verir (1995, s. 235). Rüzgârın simgesel anlam karşılıklarının ne kadar zengin olduğunu dünyanın hemen hemen bütün mitlerinde görmek mümkündür. Bu konuda doyurucu bir diğer kaynak olarak *İncil*'e de bakılabilir.⁴ Genel olarak *rüzgârın* Tanrısal öfke ve cezayı; bolluk, bereket, değişim, dönüşüm, hız / devinim, hareket ve zamanı; süreklilik veya karşı konulamaz dinamik kuvvetleri temsil ettiğini söyleyebiliriz. Diğer yandan engel tanımadan ilerleyişini sürdürmesi rüzgârın özgürlükle ve özgürlük arzusuyla ilişkilendirilmesine sebep olmuştur.

Tepe sözcüğü, dağ kadar belirgin sembolik anlamlar taşımaya da aşılması nispeten daha mümkün görünen engel, zorluk ve güçlükleri temsil eder. Ayrıca tepe sözcüğü genellikle hiyerarşik bir sıralama yapıldığında tercih edilir. *Rüzgâr bir dirimi dört yöne bölerken tepelerde* dizesini yorumlarken *böl-* fiilinin üstlendiği rolü belirlemek de son derece önemlidir; zira bu fiil, birlik ve bütünlüğü bozmak / dağıtmak anlamında daha ziyade olumsuz çağrışımlara sahiptir. Bu olumsuz çağrışımlar rüzgârın karşı konulamaz bir güç olma anlamını daha da belirginleştirir. Bu durumda karşı konulamaz güç, tanrısal irade, zamanın devinimi veya hiyerarşik olarak daha üstte konumlanmış başka bir otoriter figür olabilir. Bu bağlamda *rüzgârın bir dirimi* (yaşamı veya yaşam gücünü) *dört yöne* böldüğü *tepeler*, insanın kendi kontrolü dışında gerçekleşen (jakobenist) zoraki dönüşümlerin, aslında hayatları ve yaşama gücünü (duyguları, umutları, arzuları) nasıl altüst ettiğini / edebileceğini ima eder. Bu okumadan hareketle hiyerarşik olarak kendini daha üstte (*tepe*) konumlandırmış (tanrılığa soyunmuş) bir gücün, insanların hayatlarını ve toplumsal yapıyı zoraki bir müdahale ile parçalara / sınıflara böldüğü anlamını çıkarabilir; önceki dizede üzerinde durduğumuz sınıflı toplum düzenine tekrar varabiliriz.

Son iki dizede *gece duruşması* ve *sabahın terazisi* gibi bir taraftan birbiriyle zıt, diğer taraftan birbiriyle ilişkili görünen imgeler bir arada kullanarak bir mahkeme süreci ve sorgulama atmosferi yaratılmıştır. *Ve gece duruşmasından yeni çıkmışken / sabahın terazisi eksik tartar gölgemi* dizeleri, geceden sabaha süren bir yargılamanın ağırlığını ve belirsizliğini vurgular. Gece duruşması normal mesai saatlerinin beklenemeyeceği ivedilikte bir yargılamaya ve suça işaret eder. Fakat yargılama sürecinin beklenenden daha uzun, geceden sabaha dek sürdüğü ve hükmün de adil olmadığı anlaşılmaktadır. *Sabahın terazisinin* eksik tartıyor olması adaletin sağlanmadığı bir dava sürecini; dolayısıyla da öznenin haksızlığa uğratıldığı hissini ve adalet arayışını yansıtır. Adalet terazisinde eksik tartılan şey ise *ben*'e ait olan gölgedir. Esasen gölge anlam alanı oldukça geniş bir sözcüktür. Bir nesnenin gölgesi ona ait olan ama aslında o olmayan şeydir. Ayrıca gölgenin varlığı nesnenin ve ışığın varlığına bağlıdır; kendi başına var olamadığı gibi nesnenin bizatihi kendisi yerine de ikame edilemez. Bir şeyin gölgesine basmak,

⁴ Örneğin Nuh Tufanı yeryüzünde bir rüzgâr esip ardından suların alçalmaya başlamasıyla sona erer (Yaratılış 8, s. 9), Musa anlatısında Rab Mısır'ın üzerine bütün gün ve gece çekirgeler getiren doğu rüzgârı estirir (Mısırdan Çıkış 10, s. 79), Eyüp anlatısında rüzgâr Tanrı'nın öfkesidir (Eyüp 4, s. 637) ansızın çölden esen şiddetli rüzgâr ölüm ve felaket getirir (Eyüp 1, s. 634). Mezmurlar 11'de ve Yeşaya 57'de rüzgâr Tanrı'nın kötülere ve asileri cezalandırma aracı iken Mezmurlar 104'te ise hizmetkârı ve habercisidir. (Kutsal Kitap, 2002).

hatta gölgesinin üstünde tepinmek o şeyin varlığına hiçbir etki etmez. Jung, “Gölge anlamsızdır. Gücü ve kendinden gelen sürekli varlığı yoktur” der (2015a, s. 98). Yine de sembolik anlamda gölgenin ait olduğu şeyi temsil etme kabiliyeti vardır.

Analitik psikolojide gölge kavramı, kolektif bilinç dışının değişmeyen arketiplerinden (anima / animus vb.) biridir. Jung, gölgeyi “kişiliğin gizli, bastırılmış, değersiz (ve günahkâr) yönleri”ni (2009, s. 118) temsil eden en erişilebilir arketip olarak tanımlar (2015b, s. 180). En basit ifadeyle; kişisel bilinç dışını (bastırılmış arzular, dürtüler, fanteziler), kişinin karanlık taraflarını (günahlar, sapkınlıklar gibi) veya yaşadığı olumsuz deneyimlerini (kişiliği zedeleyen her türlü utanç, taciz, tecavüz, zorbalık, aşağılanma, haksızlığa uğrama) ifade eder. Jung, etik, estetik ve toplumsal normlar gereği sürekli bastırmak durumunda olduğumuz gölgenin bilinç yüzeyine tam olarak çıkarılamayacağını belirtse de benliğin güçlenmesi için gölgeyle yüzleşmeyi zorunlu görür (2006, s. 70). Bu süreç, çoğunlukla rüyalar ve düşler yoluyla gerçekleşir (Jung, 2005, s. 56). Bu noktada, *gece duruşmasından yeni çıkmışken / sabahın terazisi eksik tartar gölgemi* dizesindeki gölge sözcüğünü Jung’un *gölge* arketipi ile ilişkilendirerek anlamlandırabiliriz. Bu durumda bilinç dışı unsurlarla yüzleşme veya içsel sorgulama sürecinin bir metaforu olarak *gece duruşması*, içsel bir sorgulamayı yani kişinin kendi *kişisel karanlık*’ı ile hesaplaşma / yüzleşme anını (bir düş veya rüyayı) simgeliyor olabilir. *Gece duruşmasının* ardından gelen sabah, adaletin sağlanmadığı bir dünya gerçeğini ortaya koyar. *Gölgenin* eksik tartılıyor olmasının geniş zaman kipiyle ifade edilmesi ise öznenin sürekli bir içsel denge ve huzur arayışında olduğu izlenimini verir.

Son olarak gece ile sabah arasındaki karşıtlığın yüklendiği simgesel anlama değinecek olursak gece daha bireysel ve özel bir alanı, sabah ise yeni bir başlangıcı, daha kamusal ve toplumsal düzeni çağırıştırır. Nasıl ki terazi adaleti simgeliyorsa sabahın terazisi de toplumsal düzenin bir simgesi olarak okunabilir. Bu sembolik anlamı genişleterek kamusal düzleme taşıdığımızda eksik teraziyi ekonomik eşitsizlikle, toplumdaki ve hukuk sistemindeki adaletsizlikle rahatlıkla ilişkilendirebiliriz. Şair bu bölümde, birbiriyle ilgisiz gibi görünen ama nihayetinde bütün imgelerin toplumsal bir düzen eleştirisine bağlanıp anlamlandırılabilceği bir yapı inşa etmiştir.

2.3. Üçüncü Bölüm

*artık öyle açık ki kuşkuya yer yok
kim gelirse gelsin acıya hep yer vardır
tutanaklarda duvar diplerinde ve bazı yerlerde
örneğin çukurova ve mekong köylerinde
acıdır ağacın gölgesini yapan
bunu herkes bilir*

Şiirde acı sözcüğünün geçtiği ilk bölüm budur. İlk iki bölümde şiire hâkim olan duygu acıdan ziyade bunalım, korku, kısıtlanma, yalnızlık ve ruhsal çatışma gibi duygulardır. Oysa bu bölümün odak noktasını acı duygusu oluşturur. Şairin çeşitli çatışma ve zıtlıklar üzerinden acıyı evrenselleştirdiği bu bölümde acının varlığı, yaşamın âdeta hiç değişmeyen, sıradan ve kaçınılmaz bir gerçekliği olarak sunulmuştur. Benzer bir yaklaşımı Unamuno’da da görürüz. Felsefesinde acıya özel bir yer veren Unamuno, acı çekmeden zevke yer olmadığını (2021, s. 165); insanı insan yapan ve ilahi bir varlığa yükselten asıl duygunun acı ve keder olduğunu; acının bize var olduğumuzu, sevdiklerimizin var olduğunu hatırlatan çok özel bir duygu

olduğunu söyler (s. 220-221). Unamuno'nun ifadesiyle; “neşelendiğimizde kendimizi unuturuz, var olduğumuzu unuturuz; başka bir varlığa dönüşürüz, yabancı bir varlığa, kendimizin yabancı oluru ve ancak acı ile yeniden kendi kendimiz olur, kendimize döneriz” (s. 140). Bu anlamda *artık öyle açık ki kuşkuya yer yok / kim gelirse gelsin, acıya hep yer vardır* dizeleri, acının varoluşumuzun ayrılmaz bir parçası olduğuna, bitmeyen acı döngüsüne ve acının inkâr edilemez varlığına yönelik kesin bir belirleme anlamı taşır.

Tutanaklarda duvar diplerinde ve *örneğin Çukurova ve Mekong köylerinde* gibi çeşitli mekânlara ve coğrafi bağlamlara atıf yapılarak acının geniş bir coğrafyada var olduğu ve sadece belirli topluluklara ve topraklara özgü olmadığı kesin bir şekilde belirlenir. Bu belirleme acı kavramının sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve coğrafi bağlamlarda da ele alınabileceğini bize gösterir. Öyle ki birbirine kilometrelerce uzaklıktaki *Çukurova* ile *Mekong köylerinin* yan yana zikredilmesi bu anlamda oldukça semboliktir. Mekong nehri boyunca uzanan hat üzerinde yaşayan insanlarla Çukurova'da yaşayan insanları, aralarındaki coğrafi uzaklığa ve kültürel farklılıklara rağmen, birleştiren ortak duygusal deneyim acıdır. Breton, *Acının Antropolojisi* adlı eserinde, acının ölümlle beraber insanlığın paylaştığı en güçlü ortak deneyim olduğunu, acıyı bilmezlikten gelecek ya da herhangi birinden daha iyi bilmekle övünecek ayrıcalıklı bir kimsenin olmadığını söyler (2010, s. 19).

Şiirde geçen coğrafi referanslar, acının yalnızca evrenselliğini vurgulamakla kalmaz, acıyla beraber gelen tüm diğer duygu ve deneyimlerin de ortak olduğunu ima eder. Acıyı tüm insanlığın damarlarında akan “evrensel veya ilahi kan” olarak tanımlayan Unamuno (2021, s. 219), acının insanlar arasındaki birleştirici rolünü ise şöyle ifade eder: “İnsanlar yalnızca aynı acıyı birlikte çektiklerinde, bir mühlet ortak bir acı boyunduruğuna bağlı olarak taşlı toprağı sürdüklerinde ruhani bir aşkla birbirlerini severler. O vakit birbirlerini tanır ve hissederler, ortak dertlerinde bağdaşırlar, birbirlerine şefkat ederler ve birbirlerini severler” (s. 154).

Şiirin bu bölümünde ilginç bir detay da şairin *tutanak* sözcüğünü ikinci kez kullanmış olmasıdır. Daha önce de üzerinde durduğumuz bu sözcük, belgeleme ve kayıt anlamında bürokratik süreçler, denetim ve kontrol mekânizmalarına yönelik çağrışımlar yaparken sonrasında gelen *duvar dipleri* ise engeller, sınırlar ve kısıtlamaları temsil eder. Ayrıca *duvar dipleri* toplum tarafından genellikle görülmek istenmeyen, meşruiyeti olmayan, karanlık ve gizli işlerin, istenmeyen eylemlerin yürütüldüğü alanları işaret etmek için kullanılan bir deyimdir. Bu anlamda *tutanaklar* ve *duvar dipleri*, resmî belgeler, suçlar, yasa dışı ve gizli eylemlerle ilişkilendirilebilir. Bu iki unsurun (belgelerin / *tutanakların* ve *duvar diplerinin*) acı ile ilişkilendirilmesini, acının somutlaştırılması olarak okuyabiliriz; zira *tutanaklarda duvar diplerinde ve bazı yerlerde* ifadesi, acıların ve buna dair deneyimlerin, resmî belgelerde veya sembolik olarak belirli yerlerde yaşandığını ve geride somut izler bıraktığını ima eder.

Jung, bilinç dışını kişisel ve kişisel-olmayan (kalıtsal, kolektif) şeklinde ikiye ayırır. Kolektif bilinç dışı, insanlığın ortak hafızasında yer tutan semboller, imajlar, mitolojik düşünceler, davranış ve düşünce kalıplarını; korku, acı ve aşk gibi ortak duygusal deneyim ve dürtüleri ifade eder (Jung, 2006, s. 232). Herkes tarafından bilinen bir gerçeğe işaret eden *acıdır ağacın gölgesini yapan / bunu herkes bilir* ifadesi, bu anlamda kolektif bilince yapılmış bir göndermedir. Ağaç evrensel ve arketipsel bir sembol olması nedeniyle, bireysel ve kültürel farklılıklara rağmen kolektif bilinçte ortak ve değişmez bazı anlamlara sahiptir. Örneğin yaprak dökmesi, çiçeklenmesi, meyve vermesi gibi mevsimsel döngüler üzerinden hayatı; doğum, yenilenme, büyüme, üretim ve ölüm gibi temel insanlık deneyimlerini çağırıştırır. Diğer taraftan

aydınlanma, ruhsal dönüşüm, kozmik düzen ve ilahi bilgiyi, kendini gerçekleştirme ve dönüşüm potansiyelini temsil eder. Özellikle Sümer, Asur, Çin ve Türk mitolojisi olmak üzere kadim dünya kültürlerinin pek çoğunda evrensel bir sembol olarak karşımıza çıkan *Hayat Ağacı*, ırk, kültür veya inanç farkı gözetmeksizin ağaç kültürünün tüm insanlığı birleştirme gücünü gösterir (Yaşa, 2022, s. 12). Bu bağlamda, *acıdır ağacın gölgesini yapan* ifadesinde, güzellik, serinlik ve huzur kaynağı olan ağaç gölgesinin acıdan oluşması, acıyı tüm insanlık için varoluşun önemli bir ögesi ve kozmik bir gereklilik olarak imler.

Eğer ağacın gölgesini kolektif bilinç dışı yani insanlığın ortak deneyimi olarak düşünürsek ağacın gölgesi ile acı arasındaki ilişki oldukça sembolik ve derin anlamlar kazanır. Gölgeyi yapanın acı olması, insanlığın bütün ortak deneyimleri içinde en çok yer tutanın acı olduğunu gösterir. Bir başka ifadeyle söyleyecek olursak insanlığın tarihi bastırılmış acılardan ibarettir. Dolayısıyla insanın acıya bulaşmadan, acıyla yoğrulmadan varoluşunu gerçekleştiremesi mümkün değildir. Şair bu ilişkiyi ağaç ve gölge üzerinden kurar. Burada ağaca değer katan şey gölgesi, gölgeyi yaratan da bizatihi acının kendisidir ve *bunu herkes bilir*.

Bunu herkes bilir ifadesi, Riffaterre'in hipogram (bir alıntı, bir slogan, bir klişe-söz) adını verdiği kavramla izah edilebilir (akt. Yavuz, 1987, s. 103). Bu klişe-söz herkesin bildiği bir gerçeği imler, başka bir deyişle bir bilgi ya da gerçeğin evrenselliğine işaret eder, bu gerçek Cioran'ın da ifade ettiği gibi acının evrensel olduğu gerçeğidir (2019, s. 160). Bentham da doğanın insanları iki egemen hükümdarın yönetimine terk ettiğini, bunların acı ve haz olduğunu söyler. Bütün yapıp etmelerimiz bu iki güç tarafından belirlenmiştir (2000, s. 14). Her ne kadar bu bölümde hâkim tema, evrensel ve kaçınılmaz olan acıyı kabulleniş ise de şiirde daima ümide yönelen bir taraf vardır. Eliade'ın ifadesiyle “Acı evrenseldir, doğru; ama özgürleşmek için acıyla nasıl başa çıkılacağı bilinirse acı nihai değildir” (2003, s. 59). Uyar, şiir boyunca isyanın ve mücadelenin devam ettiğini bize daima hissettirir.

2.4. Dördüncü Bölüm

*kutsal acı besleyen acı sütünü emiyoruz
yatıyoruz seninle terli döşeklerde
saati seninle kuruyoruz bir çalar saati
sen donatıyorsun kalbimizi
kalbimiz çoğu zaman yeterli ve ürkek
kendi çoğunluğunu kendi üreterek*

Şiirin dördüncü bölümü acı üzerinden önceki bölümle bağlantılı görünmektedir. Bir önceki bölümde tüm insanlığı birleştiren ortak duygu olarak evrenselliğine vurgu yapılan acının bu bölümde *kutsal* olarak nitelendirilmesi oldukça dikkat çekicidir. *Kutsal acı besleyen acı sütünü emiyoruz* ifadesinde acıya atfedilen besleyicilik ve kutsallık, sembolik olmaktan çok metafizik ve psikanalitik anlamlar taşır. Girard, “şiddet ile kutsal birbirinden ayrılamaz”, “kutsalın asıl merkezini ve gizli ruhunu şiddet oluşturur” der (2003, s. 26, 42). Bu sözler, kutsalın olduğu her yerde şiddetin dolayısıyla da acının olacağına işaret eder.

Kutsal kelimesi kavramsal olarak toplumsal normlar, değerler veya ideolojik sistemler; geleneksel veya din temelli inanışlar yahut kültürel sembollerden büsbütün bağımsız olarak anlamlandırılmaz. Kutsalın ne olduğunu belirleyen tam da bu öğelerin kendisidir. Dolayısıyla şairin kutsal kelimesiyle tam olarak neye atıfta bulunduğunu kestirmek elbette ki kolay değildir zira her şeyin kutsala dönüşme potansiyeli vardır; bir nesneden kişiye, bir ideolojiden partiye

kadar her unsur kutsalın yerine ikame edilebilir. Eliade, kutsal kavramını çeşitli fenomenleri kapsayan oldukça geniş bir bağlamda ele alır ve mutlaka onu benzerlerinden ayıran bir özelliğın bulunması gerektiğini söyler (2005, s. 37). *Kutsal acı besleyen acı süt* imgesinde acı ile kutsal iç içe geçtiğini görürüz. İlk bakışta çatışma gibi görünse de Girard’a atıfla, acı ve kutsal arasında birbirini tamamlayan ontolojik bir ilişki söz konusudur. Bir başka deyişle kutsalı var eden ve diğerlerinden ayıran yön, bizzat acının varlığıdır.

Kutsal ile acı arasındaki ilişkiyi metafizik boyutuyla acı ve haz ilişkisi üzerinden anlamlandırabiliriz. 18. yüzyılda Bentham’ın faydacılık öğretisiyle temellendirdiği ve 19. yüzyılda Freud’un psikanaliz kuramıyla derinleştirdiği acı ve haz ilkesi, insan davranışlarını iki temel dürtüye dayandırır. Buna göre bireyler, acıdan kaçınma ve haz duygusunu sürdürme içgüdüleriyle hareket ederler. Freud’a göre, insan doğasının özünde mutluluk arayışı (2020, s. 36) ve acı veren durumlardan uzaklaşıp zevklere yönelme eğilimi yatar (2016, s. 13). Oysa şiirde, kaçınılması gereken acı kutsal olarak tanımlanmıştır. Freud, mutluluk ve hazı vaat eden yollardan biri olarak dini yani kutsalı işaret eder (2020, s. 44). Bu açıdan düşündüğümüzde, yani kutsalı hazza ulaşmayı vaat eden yollardan biri olarak kabul ettiğimizde; kutsal, bir arzu nesnesine dönüşecek, bu da onu eylemlerin temel belirleyenlerinden biri hâline getirecektir. Fakat kutsala yani ebedî hazza ulaşmak elbette ki kolay değildir; beraberinde zorlu deneyimler, fedakârlıklar ve acı da gelecektir. Bu perspektifle, *kutsal acı besleyen acı sütünü emiyoruz* ifadesinden bireylerin ya da daha geniş açıdan toplumların, ebedî hazza / mutluluğa erişme yolunda çekeceği acıları içselleştirdiği ve kabullendiği anlamını çıkarabiliriz. Bir başka deyişle *kutsal* sıfatı aslında (Freud’un acı ilkesinde olduğu gibi) kaçınma isteği yaratması gereken acıları, metafizik bir derinlik ve anlam atfederek kabul edilebilir ve arzulanır şekle dönüştürecektir.

Bentham, acının kökenini dört temel bağlamda ele alır: Doğal bir felaket veya kişinin dikkatsizliği sonucu oluşan zarar doğal / fiziksel yaptırımı; devlet yargısı tarafından dayatılan cezalar siyasi yaptırımı; toplumun (örneğin bir komşunun) ahlaki hoşnutsuzluğuna dayalı tepkiler ahlaki yaptırımı; Tanrı’nın işlenen günaha karşılık verdiği ilahi hoşnutsuzluk ise dinî / ilahi yaptırımı temsil eder (2000, s. 28-29). Benzer bağlam ilişkisi *kutsal acı besleyen acı sütünü* emme eylemi üzerinden kurulduğunda acının sebebi bir günaha karşılık gelen tanrısal bir cezalandırmayı düşündürür. Şairin süt içmek yerine emmek fiilini kullanmış olması, bu anlamda kadın bedeni, cinsel deneyim ve günah kavramına yönelik bir sezdirim olabilir. Sonraki dize de bu imayı destekler.

Yatıyoruz seninle terli döşeklerde ifadesi, cinsellik gibi iki kişi tarafından deneyimlenen fiziksel ve duygusal bir aktiviteyi betimler. Ter sözcüğünün mecazi kullanımları daha ziyade deyim (ter dökmek, tere batmak, ter boşanmak gibi) ve atasözlerinde (hamama giren terler) karşımıza çıkar ve genelde yoğun duygusal deneyimleri, mücadele ve zorlukları temsil eder. Buradan hareketle, *yatıyoruz seninle terli döşeklerde* ifadesini iki kişi arasında paylaşılan yoğun duygusal deneyimlere bir gönderme olarak okuyabiliriz. Bilindiği üzere cinsellik, İkinci Yeni şiirinde merkezî bir yer tutar. Bezirci, bu temanın şairler için hem kaçış hem de bir sığınak alanı olduğunu söyler ve özellikle İlhan Berk, Cemal Süreya ve Turgut Uyar’da belirgin şekilde işlendiğini vurgular (Bezirci, 1987, s. 38-39). Uyar ise, cinselliğin tabulaştırıldığı kapalı toplum yapılarında, insanın temel hedefi olan mutluluk arayışının engellendiğini savunur (2018b, s. 259). Miller’in “bazılarına göre cinsellik ermişliğe, azizliğe götürür insanı; bazılarına göre de cehenneme. O da yaşamdaki herhangi bir şey gibidir; bir insan, bir nesne, bir olay, bir ilişki”

ifadeleriyle vurguladığı gibi, Uyar için de cinsellik yaşamın doğal bir uzantısıdır (Miller, 1982, s. 51; Uyar, 2018b, s. 206). Bu perspektif, cinselliği salt fiziksel bir olgu olarak değil, insan deneyiminin ayrılmaz ve çok boyutlu bir unsuru olarak ele alır (Akçaburgazlı Yekta karakteri üzerinden okunduğunda Uyar'ın cinselliğe bakışı daha net anlaşılacaktır).

Yatıyoruz seninle terli döşeklerde / saati seninle kuruyoruz bir çalar saati dizeleri sen ve ben arasında yaşanan cinsellik veya benzeri, yoğun duygusal deneyimin belirli / kısıtlı bir zaman aralığında paylaşıldığını yahut paylaşılması gerektiğini gösterir. *Çalar saat* genellikle bir eylemin başlangıç veya bitiş aralığını hatırlatıcı bir sembol olarak kullanılır. Şiirin geneline yayılan sınırlandırılma, kuşatılma, kapatılma izleğiyle de uyumlu olarak belirli bir zaman aralığına ve vaktin sınırlılığına yapılan bu vurgu, *ben* ve *sen* (veya *biz* ve *sen*) arasında paylaşılan yoğun duygusal deneyimle ilişkilendirilmiştir. *Seninle kuruyoruz, sen donatıyorsun kalbimizi* gibi ifadeler, destekleyici ve tamamlayıcı bir figür olarak ötekinin varlığına ve bir başkasının etkisiyle duygusal bir zenginleşmeye işaret eder. Diğer taraftan *yatıyoruz seninle terli döşeklerde / saati seninle kuruyoruz bir çalar saati / sen donatıyorsun kalbimizi* dizeleri, başkasına bağlı olarak gerçekleşen duygusal zenginleşmeyle beraber öznenin duygusal kırlanlığını ve istikrarsızlığını da ortaya koyar.

Kalbimiz çoğu zaman yeterli ve ürkek ifadesi, yine *biz* adına duygusal / içsel bir çatışmayı yansıtır. Her ne kadar birbirinin zıddı olmasa bile, biri olumlu diğeri olumsuz çağrışımlar yapan *yeterli* ve *ürkek* kelimeleri, aynı ismi (*kalbimiz*) tamlayan sıfatlardır. Şairin güç ve duygusal zenginliği çağrıştıran *yeterli* sözcüğü ile güçsüzlük ve güvensizlik çağrıştıran *ürkek* sözcüğünü *kalbimizin* sıfatı olarak kullanması kendi içinde bir çatışma yaratır. Sonrasında gelen *kendi çoğunluğunu kendi üreterek* ifadesi ise *yeterli* sıfatının kendi kendine yetme anlamında kullanıldığını göstermektedir; fakat *kalbimiz çoğu zaman yeterli ve ürkek / kendi çoğunluğunu kendi üreterek* ifadeleri ile *saati seninle kuruyoruz bir çalar saati / sen donatıyorsun kalbimizi* ifadeleri, yeterlilik ve yetersizlik üzerinden birbirini yanlışlayan / yalanlayan ifadelerdir. Adler, “her isteyiş, bir yetersizlik duygusuyla ilgilidir” der (2020, s. 50). Bu açıdan şairin son dizedeki yeterlilik vurgusu, esasen kendisindeki yetersizlik ve ürkeklik duygusunu yeterlilik arzusu üzerinden bir dönüştürme ve örtme çabası olarak da okunabilir.

Kendi çoğunluğunu kendi üreterek ifadesi, kalbin ürettiği belirsiz bir çoğunluğa atıfta bulunur. Bu *çoğunluk* ilk bakışta içsel güç, yaratıcılık ve direnç olarak anlaşılabilir. Kalbin kendi çoğunluğunu üretmesi imgesi bizi kalple ilgili sembolizasyonlar üzerinde düşünmeye zorlar. Chebel, kalbin sembolik anlamlarını organik, manevi ve mistik olmak üzere üç kategoride değerlendirir (Chebel, 1995, s. 104): Organik açıdan kalp hem yaşamın sembolü hem de fiziksel hareketin kaynağıdır. Manevi açıdan kişinin bilinçli farkındalığının merkezi olarak tanımlanır ve sezgiyi, inancı, kararlılığı temsil eder. Mistik açıdan ise ilahi varlığın tecelligâhıdır. Yaratıcı / İlah, fiziki olarak değil; ancak kalbin derunî sezgisiyle (kalp gözüyle), içsel bir idrakte hissedilip algılanır. Ayrıca kalp Kuran'da oldukça özel bir yere sahiptir ve mecazi anlamda *göğüs (sâdr)* de aynı anlamda kullanılmıştır “Senin kalbini açıp genişletmedik mi?” *Elem neşrah leke sadrak(e)* (İnşirâh Suresi-1). Massignon “Kuran, kalbin, ilahi sırrın yeri olduğunu söyler; burada insan, -ki yalnızca insan, onun kararsızlığına rağmen- ilahi bir yükü taşıyabilir” der (Akt. Chebel, s. 104). Bu anlamda kalbin *kendi çoğunluğunu kendi üretmesi*, güçlü bir maneviyat ve içsel güce işaret eder. Bu simgeleştirme, bireyin kendi gerçekliğini ve anlamını inşa etme çabasına; kişisel deneyimleri üzerinden anlam ve değer yaratma sürecine yönelik de zengin çağrışımlar yapar. Dolayısıyla *kutsal acının acı süt* ile besleniyor olması,

olumsuz bir deneyimi imlese de acıların bireylerin yaşamlarında içsel dünyalarını zenginleştiren ve ruhsal gelişimlerine katkıda bulunan bir kaynak olduğu imasını taşır.

Acılar insanlara elbette ki deneyimlerle gelmektedir; deneyimlerin ise insanları geliştirdiği, tekamül etme, olgunluğa erişme yönünde dönüştürdüğü kaçınılmaz bir gerçektir. Nietzsche “Gizemler öğretisinde acı kutsaldır: ‘doğuran kadının sancıları’ genel olarak acıyı kutsallaştırır, oluş ve büyüme adına ne varsa, geleceği güvenceleyen ne varsa, acıyı gerektirir” der (2005, s. 111). Nietzsche’nin *doğuran kadının sancıları* diye metaforize ettiği gibi; oluş, olgunlaşma, yaratım, bilme, üretim, arınma, değişim ve dönüşüm gibi bireyin tekamülü adına sayabileceğimiz her ne varsa, hepsi beraberinde acıyla gelecektir. Breton’un deyişiyle; “her acı, en hafifi bile dönüşüm getirir, yaşamın görülmemiş bir boyutuna atar, insanda başkalarıyla ve dünyayla ilişkisini altüst eden bir metafizik açar” (2010, s. 21). Dolayısıyla kutsal acının beslenmesi yani manevi olgunluğa erişmek için acı sütün içilmesi gerekmektedir. Ancak bu sayede Massignon’un ima ettiği üzere, kalplerimiz tüm kararsızlığına rağmen üzerine yüklenen yükleri taşıyabilecek ve tüm ürkekliğine rağmen kendi çoğunluğunu kendisi üretebilme yeterliliğini gösterecektir.

Anlambilim perspektifinde yaptığımız tüm bu çıkarımlar, elbette ki mutlak doğrular değildir, yanlışlanabilir veya şairin asıl niyetini aşan yorumlar içerebilir. Ancak şiirin genelinde şairin çeşitli imajinasyonlarla kurduğu dilsel yapı, önümüze oldukça zengin anlam katmanları çıkarmaktadır. En basit şekliyle söylemek gerekirse şair bu bölümde acıya özel bir anlam ve kutsallık atfeder ve acıların hayatımızda oynadığı rolü örtülü bir şekilde ifade eder. Şiirsel öznenin yine *biz* adına konuşuyor olması dikkat çekicidir. Burada *biz=sen+ben*’den oluşan bir gruba temsil edebileceği gibi, geniş bir topluluğu veya tüm insanlığı temsil ediyor da olabilir. *Biz*’in bir topluluğu veya tüm insanlığı temsil ettiği bir diyalektikte *sen* ise acıyı temsil edecektir. Bu durumda karşımıza bambaşka bir anlam katmanı çıkar. İlk dizedeki *kutsal acı*, bu durumda bir seslenme, bir hitap ifadesi olarak *sen* öznesinin karşılığı hâline gelir. Yani aslında şair kutsallık atfettiği acıya seslenişle *senin besleyen acı sütünü emiyoruz* demektedir (ey kutsal acı, bizleri besleyen acı sütünü emiyoruz şeklinde de okuyabiliriz). Acının kutsal olması, bir önceki bölümde işaret edildiği üzere herkesi kapsayan evrensel bir duygu olmasıyla ilişkilendirilebilir veya bizatihi acı “insanı kendisinden koparması ve sınırlarıyla yüz yüze getirmesi anlamında kutsal bir yaradır” (Breton, 2010, s. 16). Ayrıca burada acıya yönelik örtülü bir *anne* göndermesi yapıldığı da çok açıktır. Nasıl ki pek çok kültürde annelik rolü kutsanıyor ve anneye özel bir misyon yükleniyorsa acı da bizi beslediği ve olgunlaştırdığı, bize annelik yaptığı için kutsal diye imlenmiştir. Sonrasında gelen bütün dizeler yine acının hayatımızdaki rolünü vurgular. *Terli döşeklerde seninle yattıyoruz, bir çalar saati seninle kuruyoruz, kalbimizi sen donatıyorsun* diye işaret edilen *sen* acının ta kendisidir. Bir önceki bölümde farklı coğrafi referanslar üzerinden kuşkuya yer olmayacak şekilde herkesi kuşattığı vurgulanan acının, bu bölümde hayatlarımızın her anında belirleyici ve ruhlarımızı besleyici bir duygu olduğunun altı çizilmiştir. Şair acının karşısına ise kalbi konumlandırmıştır çünkü acıyla baş eden, ona göğüs geren manevi güç kalplerimizdir. Ne kadar ürkek, kırılgan ve zayıf olursa olsun yine bizi ayağa kaldıracak olan direnci kalplerimizde buluruz.

Weil, *Kişi ve Kutsal* adlı eserinde “her insanda kutsal bir şeyler vardır” der (2019, s. 18) ve kutsal ile iyi arasında ilişki kurar. İnsanın doğduğu andan itibaren “yüreğinin derinliklerinde, işlenen, maruz kalınan ve tanık olunan onca cürümün deneyimine rağmen ona kötülük değil de iyilik yapılacağına dair yenilmez bir beklenti” taşıdığını ve her insanda kutsal olanın da işte bu

duygu olduğunu söyler. Ona göre “iyi, kutsal olanın tek kaynağıdır. İyiden ve iyiye dair olandan başka kutsal yoktur” (s. 20). Açıkçası her ne kadar distopik bir kent manzarası ile başlamış olsa da şiirin bütününe baktığımızda iyiye dair bir umudun ve beklentinin içten içe tekrar edildiğini söyleyebiliriz. Özellikle bu bölümde “maruz kalınan ve tanık olunan onca cürümün deneyimine”, yani hayatın tüm acılarına rağmen, kalplerimiz “ona kötülük değil de iyilik yapılacağına dair yenilmez bir beklenti” içinde umutlu olma ve direnme gücüne / yeterliliğine sahiptir.

Burada son olarak şunu özellikle vurgulamak gerekir ki, şiirin yüzeyinde kasvetli tonlar ve karamsar bir tablo hâkim olsa da alt katmanlarında örtülü bir şekilde var olan umut, Turna’nın da dikkat çektiği gibi Uyar’da yoktur. Onun yaşamı, içsel ve toplumsal çalkantıların derin izlerini taşıyan bir karamsarlık örüntüsüyle şekillenmiştir. İç dönük mizacı ve karamsarlığa eğilimi, dışsal faktörlerle (maddi yetersizlikler, başarısız bir evlilik, artan sosyopolitik gerilimler, 60 ve 80 darbeleri gibi tarihsel kırılmalar...) birleşerek onda mutsuzluğu âdeta varoluşsal bir gerçekliğe dönüştürmüştür (Turna, 2023, s. 375-376). Şairin kendisi de notlarında ve günlüklerine yansıyan içsel monologlarda bunu doğrular. Ona göre “asıl olan mutsuzluktur”; bir yerde “başlangıçta mutsuzluk vardı. Hep öyle olacak. Hep cehennem, hep anlamsızlık, hep cezalanma” derken (Uyar, 2018a, s. 576), bir başka yerde “ben hep sıkıntılıyım. Yani bir adamın canı sıkılır, o benim” der ve ironik şekilde, mutsuzluğun büyük bir umut gibi kendisini içine çektiğini söyler (s. 420). Uyar’ın derin mutsuzluk ve umutsuzluğuna rağmen şiirde umudu imleyen bir tonun varlığı, diğer bir deyişle şiirin poetik direnci ile yüzeysel yapı arasındaki bu gerilim, sanat eserinin sanatçıdan bağımsız bir varoluş kazanabildiğini açıkça ortaya koyar.

2.5. Beşinci Bölüm

*kente kapandık kaldık iki cadde iki alan bir saat
mutsuzluk acıya varana kadar
artık yeminimiz bir tatar gölgesi gibi
öyle bir gölge ki belki çok dardır
kısa vakitlerinde aceleci akşamın*

Şair bu bölümde kent izleğine geri döner. *Kente kapandık kaldık* ifadesi, şiirde ikinci kez aynen tekrarlanır. Bu ifade ile bir yandan şiirde iç dinamizm, bütünlük ve anlam eksenini yaratılırken diğer taraftan duygusal bir ritim sağlanmıştır. Söz konusu ifadenin leitmotiv şeklinde ikinci kez tekrarlanması ve güçlü tınılayan *kaldık* vurgusu, şiirin daha ilk mısrasında yaratılmış olan sınırlandırılma (ve buna eşlik eden tutsaklık, bunalım ve içsel sıkışma) hissini ve bunun yarattığı psikolojik baskıyı şiirin tamamına yayar. Esasen Turna’nın da ifade ettiği gibi, kısıtlanmışlık hissi, sadece Uyar’ın poetik evreninde merkezî bir konum işgal etmez. Bu İkinci Yeni şiirinin de temel izleklerinden biridir. Uyar, bu kısıtlanma hissini yaratan resmî ve toplumsal tahakküm mekânizmalarına gerek şiirlerinde gerekse düzyazılarında başkaldırır (Turna, 2023, s. 367). Her ne kadar bu şiirde başkaldırının odağı kentmiş gibi dursa da şair aslında formel sınırlandırmaları üreten tüm yapısal kodlara karşıdır.

Sanayileşme sonrası şekillenen modern kent yapıları ve kent kültürü, modernizmin beraberinde getirdiği sınırlamaları, izolasyon ve karmaşıklığı da sembolize eder. Mumford bu durumu “kent nüfusu arttığında, onunla birlikte ekonomik ve siyasal hayatın karmaşıklığı da arttığında, belli bir gruba has bir yönetim şekli olarak demokrasiye özgü sınırlılıklar da açığa

çıktı” diyerek izah eder. Ayrıca Mumford, şiirin ilk bölümündeki bürokratik süreçlere yapılan vurguyu anımsatır şekilde sözlerini şöyle sürdürür: “Saf demokrasi, sadece küçük bir nüfusla mümkün olan yüz yüze görüşmeleri; ayrıca bunun yanı sıra geleneksel sınırlamaları ve düzenli prosedürleri gerektirir” (2007, s. 198). Bu bağlamda “*kente kapandık kaldık*” ifadesi bireyin kendi kontrolü ve isteği dışında, mecburi bir sınırlandırılmayı ifade edebileceği gibi toplumsal normlar ve bürokratik süreçler içinde sıkışıp kalmayı, bireyin özgürlük arzusuyla toplumsal ve siyasal kısıtlamalar arasındaki çatışmayı da ifade edebilir. Zira kent, “en temelinde tanımlamalar ve sınırlamaların, kutsal otoritenin, kraliyet yetkisinin ve mülkiyetin sınırlarının bulunduğu” bir yapıdır (Mumford, 2007, s. 86).

Bir sonraki dizede geçen *iki cadde iki alan bir saat* ifadesi, öncelikle uzamsal bir sınırlandırmayı ifade eder. Ayrıca monotonluğu, sürekli kendini tekrar eden döngüsel bir akışı çağrıştırmaktadır. Bu hâliyle genişlik ve açıklıkla ilişkilendirilen kent imgesi yerine, şiirde çizilen dar ve kapalı kent imgesi tamamlayıcı bir rol oynar. Esasen mekân duygusal ve düşünsel olarak bireyler üzerinde ne kadar etkiliyse; ekonomi, kültür ve zihniyet açısından toplumlar üzerinde bir o kadar belirleyici ve etkilidir. Mekân sadece sınırlardan ibaret değildir; ruhu ve unsurları yanında sembolik anlamları da vardır. Hiçbir mekân sembolik anlamlarından tamamen arındırılamaz ancak “kültürel gözlüklerle” görülüp anlamlandırılabilir (Öncü vd., 2010, s. 31). Ayrıca mekân, bir duygunun eşlikçisi olabileceği gibi doğrudan bir duygunun (korku, öfke, acı... gibi) yaratıcısı da olabilir, tıpkı bu şiirde olduğu gibi.

Kalabalığı çağrıştıran kent imgesiyle, sınırlandırma ve belirleme anlamı baskın olan *iki cadde iki alan* ve *bir saat* dilsel ibarelerinin birlikte kullanılması, sınırlı bir alanda iç içe geçmiş, özel alanların ihlal edildiği bir yaşam formunu düşündürür. Son dizede yer alan *kısa vakitlerinde aceleci akşamın* ifadesi, yine hızla akıp giden bir yaşam temposunu *kısa vakitler* ile sınırlandırarak işaret eder. Dolayısıyla mekânın kısıtlayan, sınırlayan bunaltıcı ruhu kullanılan dile ve dilsel yapılara da sirayet eder. Bu sayede *kapanıp kalma* izleği güçlendirilerek şiirin bütününe yayılır.

İki cadde, iki alan şeklinde yapılan tasvir ne kadar mekânsal bir sınırlandırmayı ifade ediyorsa *bir saat* ibaresi de o kadar zamansal bir kısıtlılığı ima eder. Aslında kent hayatı baştan sona zamanın tahakkümü altında şekillenmiştir. Simmel, “Berlin’deki bütün saatler aniden farklı yönlerde bozulup bir saat bile yanlış gitse şehrin bütün ekonomik hayatı ve iletişimi uzun süre çığırdan çıkardı” diye yazar (2009, s. 320). Dolayısıyla modern kent yaşamında saatler değil, bazen dakikalar bile hayatı önem taşıyabilir. Uyar’ın şiirlerinde zaman durağan değil, genellikle “hareket eden bir nesnedir” (Lüleci, 2019, s. 101). Kanter, onun şiirlerindeki isyanın “sadece kent yaşamına değil aynı zamanda modernitenin hızlandırmasıyla akıp giden zamana” olduğunu belirtir (Kanter, 2011, s. 29). Buradan hareketle insanların kısa vakit aralıklarında sürekli zamanı kovalama ve yakalama telaşı içerisinde oldukları bir kent manzarası çizen *kısa vakitlerinde aceleci akşamın* ifadesini, yine zamanın kent sakinleri üzerindeki yoğun baskısını ima eden bir gönderme olarak okuyabiliriz.

Mutsuzluk ile acı arasında kaçınılmaz bir ilişki olduğu muhakkaktır, yine de *mutsuzluğun acıya varması* imgesi, oldukça yaratıcıdır. Acı, tanımlanması en zor duygulardan biridir. Breton acıyı psikolojik bir olgu değil, yaşamsal bir deneyim olarak konumlandırır. Ona göre acı çeken yalnızca beden değil, varlığın tümüdür (2010, s. 39). Breton, acıyla kurduğumuz ilişkinin evrensel bir formülle açıklanamayacağını, her deneyimin öznel anlamlar barındırdığını ve farklı yoğunlukla şekillendiğini belirtir (s. 18). Dolayısıyla insanlığın ortak deneyimi olsa da

her insanın acıyı yaşama şekli ve ona verdiği tepki birbirinden farklıdır. *Mutsuzluğun acıya varması* imgesini formalist bir yaklaşımla ele alacak olursak zamansal bir derinleşme ve dramatik bir dönüşüm söz konusudur. Bu bağlamda acı, mutsuzluğun en derin ve en zorlayıcı boyutunu temsil eder.

Artık yeminimiz bir tatar gölgesi gibi ifadesinde yemini imleyen *tatar gölgesi* metaforu alışılmadık bir bağdaştırmadır. Yemin “bir kimsenin kararlılığını pekiştirmek ve başkalarını ikna etmek amacıyla söz ve beyanını Allah’ın adını veya bir sıfatını zikrederek kuvvetlendirmesini ifade eder” (islamansiklopedisi.org). Şairin cins isim gibi kullandığı *Tatar* sözcüğü ise Moğolların soyundan gelen Türk etnik bir grubu tanımlar fakat şiirde bir kavim ya da etnisite adı olarak değil, simgesel anlamda kullanılmıştır. Tatarlar, savaşçılık ve okçuluk konusunda üstün yetenekleriyle öne çıkarken, Batı toplumları tarafından genellikle Moğollarla ilişkilendirilmiş; sert ve iri yapılı olmaları nedeniyle geçmişte Batılıların gözünde bir korku figürü olarak algılanmışlardır (bk. Massie, 2019, s. 103; Günay, 2012, s. 413). Bu imaj etrafında Tatar sözcüğüne savaşçılık, tehdit, korku, çeviklik, hız ve saldırganlık gibi simgesel anlamlar yüklendiğini söyleyebiliriz.

Şiirin ikinci ve üçüncü bölümünde karşılaştığımız gölge sözcüğü, bu bölümde tekrar karşımıza çıkar. Bu durum Uyar’ın belirli sözcükleri şiirin merkezine koyması ve leitmotiv şeklinde tekrar etmesiyle izah edilebilir. Gölge, simgesel olarak genellikle gizemli veya belirsiz, karanlık veya olumsuz anlamlarla ilişkilendirilse de *saye* (Far.) karşılığı olarak “aracılık, himaye, koruma, başkasının güç ve yardımı” gibi anlamlara da gelir. Her şeyden önce, bir şeyin gölgesi bizatihi o şeyin kendisi olmadığı gibi o şeyden büsbütün bağımsız da değildir; gölge ait olduğu şeyden / nesneden kaçınılmaz olarak izler taşır ve onu çağırıştırır. *Öyle bir gölge ki belki çok dardır* ifadesinde, darlığına vurgu yapılan gölge yeminin ikame edildiği *tatar gölgesi*dir. Tatar imgesini sertlik ve savaşçılıkla ilişkilendirdiğimizde *tatar gölgesinin* de aynı sertlik ve ihtişamda olması beklenir fakat burada varlık ile gölgesi arasında uyumsuzluk söz konusudur. *Artık yeminimiz bir tatar gölgesi gibi* dizesini, toplumsal normlara uymayan vahşi istek ve duyguları temsil eden *gölge* arketipi (Fordham, 2001, s. 63) ile de ilişkilendirebiliriz. Yeminin *bir tatar gölgesi* şeklinde metaforize edilmesi, bastırılmış vahşi duygulara atıfla, sert ve tehditkâr olabileceğini, bu kararlılığın etrafa korku salabileceğini ima ediyor olabilir. Fakat sonrasında gelen *öyle bir gölge ki belki çok dardır* dizesi *tatar gölgesi* metaforuyla yaratılmak istenen tüm ihtişam ve büyüğü bozar.

Gölgenin daralması veya kısılması elbette reel olarak bize güneşin batıp günün sona erdiğini düşündürmektedir. Bir sonraki dizede yer alan, zamanın darlığına ve hızına göndermede bulunan *aceleci akşam* imgesi de bu çıkarımı destekler. Dolayısıyla *aceleci akşamın kısa vakitlerinde* gölgenin daralması oldukça anlaşılabilir bir durumdur. Bunları bir araya getirdiğimizde, *bir tatar gölgesi* gibi olan yeminin *aceleci akşamın kısa vakitlerinde çok dar bir gölge* olması, yemine ilişkin bir ima taşır. Bu ima, verilen sözlerin / taahhütlerin sınırlı bir alan içinde ve mevcut koşullar ekseninde kendisinden beklenen etkiyi yapamamış olması ve geçiciliğiyle ilişkilidir. Bu öyle bir yemindir ki hızla unutulup gitmiştir. Ayrıca gölgenin dar olması şiirdeki sıkışıklık ve kısıtlılık temini destekler.

Toparlayacak olursak şair bu bölümde zamansal ve mekânsal unsurlar üzerinden kısıtlılık, belirsizlik, mutsuzluk, acelecilik gibi göstergeler kullanarak kapanma ve kısıtlanma izleğini sürdürür. Bu darlık ve kapalılık vurgusu sadece fiziki bir sıkışmışlığı değil, duygusal bir sıkışma ve bunalımı da ifade eder. Elbette bir bütün olarak düşünüldüğünde belirli saatlerde

belirli alanlarda var olma zorunluluğunu, buna dair kısıtlamaları ve denetimleri işaret eden *kente kapandık kaldık iki cadde iki alan bir saat* dizesi ile toplumsal düzenin ve politikaların bireyleri derin bir mutsuzluğa ittiği baskıcı ve despotik sistemi ima eden *mutsuzluk acıya varana kadar* dizelerini politik bir düzen eleştirisi olarak okumak mümkündür.

2.6. Altıncı Bölüm

*artık öyle açık ki kuşkuya yer yok
acıya hep yer vardır aramızda
dört cepli yeleğim aynı kolaylıkla taşır her şeyi
bozuk paraları da umutsuzluğu da
aynı kolaylıkla tutmuş gibi olurum
güneşin yedi renk ayasını*

Uyar, şiirin başından sonuna kadar bir anlam eksenini yaratmış ve bazı bölümlerde tekrar motifini de kullanarak ısrarla bu ekseninde kalmayı başarmıştır. Şiirin üçüncü bölümünde karşımıza çıkan *artık öyle açık ki kuşkuya yer yok / kim gelirse gelsin acıya hep yer vardır* dizeleri, altıncı bölümde bir kez daha tekrarlanır. *Artık öyle açık ki kuşkuya yer yok* ifadesinde ilk dikkati çeken, açıklık ve kuşku arasındaki tezattır. Açıklık, gerçekliğin berrak ve anlaşılır olduğunu ima ederken, kuşku ise belirsizlik ve karmaşıklıkla temsil eder. Esasen açıklığı ortada olan bir durum için ayrıca *kuşkuya yer yok* ifadesinin tekrar vurgulanmış olması, açıklığın altını çizmekten çok kuşku uyandırmaya hizmet eder. Ayrıca *andan / şimdiden* sonrasına gönderme yapan *artık* sözcüğü, sanki daha öncesinde kuşkuya sebep olacak bir kapalılık / belirsizlik durumunun var olduğunu düşündürür. Şiirin öznesi, burada sanki başkalarından çok kendisini acının kaçınılmaz bir gerçek olduğuna, bu gerçeğin kim gelirse gelsin değişmeyeceğine ikna etmeye çalışıyormuş gibidir. *Kim gelirse gelsin* ifadesi, kent bağlamında düşünüldüğünde artık sıradan birini değil; bir otorite figürünü ve iktidarın temsilini işaret eder. Yani kim yönetirse yönetsin, iktidarı / gücü kim elinde tutarsa tutsun kent yine içindekiler için baskı, kısıtlama, mutsuzluk ve acı üretmeye devam edecektir. Bu da bize politik anlamda herkes için daimî bir huzurun ve mutluluğun tesis edilemeyeceğini söyler.

Üçüncü bölümde coğrafi referanslar üzerinden işaret edilen acının ve acıyla beraber gelen tüm duygu ve deneyimlerin evrenselliği gerçeği, bu bölümde de hatırlatılmıştır. Yeryüzünde, insanın var olduğu her yerde, acı, sevinç, hüznün, mutluluk gibi ortak duygular hep var olacaktır. *Acıya hep yer vardır aramızda* dizesindeki *aramızda* sözcüğü insanlar arasındaki fiziksel veya duygusal mesafeyi acı deneyimiyle bağlantılı olarak ortadan kaldırır. Bu noktada acı; *biz*'i birbirine yakınlaştıran, aramızda içsel bir bağ kuran asıl öge durumuna gelir. Fakat acı üzerinden ortaklık kurma ve birlik olma durumu, çok alışıldık bir duygusal bağdaştırma değildir; zira birliktelik kurma daha çok olumlu bağlamda, olumlu duygular üzerinden düşünülür. Bu durumda *biz* öznesi acı ortaklığında politik bir kimlik kazanacaktır. Acının sürekli varlığı, yığınları umut, isyan ve başkaldırı çağrısı etrafında *biz*'e dönüştürmesi; *oysa hep güçlü dağları görmenin zamanıdır, acıdır ağacın gölgesini yapan / bunu herkes bilir, kalbimiz çoğu zaman yeterli ve ürkek / kendi çoğunluğunu kendi üreterek, mutsuzluk acıya varana kadar / artık yeminimiz bir tatar gölgesi gibi* dizelerinde, belirli aralıklarla ima edilir. Bu ima temelde baskıcı ve totaliter uygulamalarla öne çıkan bir politik güce yöneliktir.

Dört cepli yeleğim aynı kolaylıkla taşır her şeyi dizesinde, öncelikle dört cepli yeleğe yüklenen simgesel anlamlara bakmamız gerekir. Kıyafet sistemi zengin kültürel anlamlarının

yanı sıra, her şeyden önce *sembolik bir sistemdir* (Bard, 2011, s. 15). Crane, *sembolik iletişim biçimi* olarak tanımladığı giyim kuşamın “giyenin toplumsal rolüne, toplumsal statüsüne ve karakterine ilişkin” bilgi aktardığını söyler (2003, s. 133). Öncelikle erkekler için tasarlanmış bir kıyafet olan ve kökeni İran’a uzanan yelek, Avrupa’da 17. yüzyılda Kral II. Charles’ın ciddi ve sade giyim tarzını teşvikiyle Fransa’da soylular arasında yayılmış, bir süre sonra zenginlik ve gösteriş simgesi olarak Avrupa modasının en önemli trendlerinden biri hâline gelmiştir. 18. yüzyılda boyu bel hizasına kadar kısalan yelekler, 19. yüzyılın ortalarından itibaren olabildiğince sadeleşerek artık özgünlük ve zenginlik göstergesi olmaktan tamamen çıkmıştır (Steele, 2005, s. 409). Sanayileşme sonrası Avrupa’da ise daha çok işçi sınıfı erkeklerin tercih ettiği bir giysi olmuştur (Crane, 2003, s. 55).⁵ Çok hızlı değişen günümüz giyim modasında giysiler üzerinden bu türlü katı sınıfsal ayrımlar yapmak elbette mümkün değildir ancak tarihten birikerek gelen bu tür kodlama ve anlam aktarımlarının nesneye dair simgesel anlamın oluşmasında önemli bir rolü olduğu da muhakkaktır. Tenekeci, *Tüm Zamanlar*’da “Yeleği vardı, kendisi yoktu / Böyle anlatıyor annem dedemi / Yelek yamadan ibaret yani / Anlatamaz şairler bile / Yoksulluğu bundan iyi” der (2022, s. 46). Şair burada yeleği hem varlık / varsılık hem de yamalı hâliyle yokluk / yoksulluk göstereni olarak kullanır. Bu kullanım, simgesel anlam ikameleri açısından yeleğin tarihî seyrine oldukça uygundur. Uyar ise, *dört cepli yeleğim aynı kolaylıkla taşır her şeyi* dizesinde yelek üzerinden ad aktarması yapar. Her şeyi taşıyan yelekmiş gibi görünse de aslında sadece bir araçtan ibarettir. Her şeyi taşıyan bizatihi öznenin kendisidir. Burada *dört cepli yelek*, acıları ve zorlukları taşımanın, onlara karşı sürekli tetikte ve hazırlıklı olmanın bir gösterini olarak kullanılmıştır. Şair yelek simgesi üzerinden imkân ve kolaylık duygusu ile beraber taşınan şeylerin çokluğunu da ima ederek bir zıtlık oluşturur. Yani yukarıda ifade edildiği gibi yelek bir taraftan yokluğu, zorluğu ve mücadeleyi diğer taraftan da varlığı, imkânı ve gücü temsil eder.

Her şeyi aynı kolaylıkla taşıdığı belirtilen dört cepli yeleğin, bir sonraki dizede, taşıdığı yükler arasında bozuk paralar ve umutsuzluk olduğu söylenir. *Bozuk paralar* yaşamın getirdiği maddi zorlukların ve ekonomik durumun göstereni olarak düşünülebilir. Ayrıca bozuk para genellikle değersizlik ve değerden düşme durumuyla ilişkilendirilir. Umutsuzluk ise kabullenme, vazgeçme, pes etme gibi duygusal durumları çağırıştırır. Descartes, beklentimizin kolay sonuçlanacağını düşündüğümüzde hissettiğimiz duygunun umut, zor sonuçlanacağını düşündüğümüzde hissettiğimiz duygunun ise endişe olduğunu söyler ve bu iki duygunun da dozları arttığında özlerinin değiştiğini belirtir. Yani umut büyüdüğünde güven duygusuna, endişe büyüdüğünde ise umutsuzluğa dönüşür (Descartes, 2017, s. 73). Dolayısıyla şair bozuk para simgesi üzerinden hem maddi zorluklar hem de değersizlik duygusu ile umutsuzluk arasında bir eşdeğerlik ilişkisi kurmuştur. Burada dört cepli yeleğin *her şeyi aynı kolaylıkla taşıyor* olması taşınan yüklerin hafiflikleri ya da kolaylıkları ile ilgili değildir; öznenin bu yüklere / zorluklara aşına olmasının getirdiği dirençle ilgilidir. Her ne kadar *umutsuzluk* beklentilere / arzulara ilişkin endişeleri dile getirirse de, maddi ve manevi bütün yüklerin kolaylıkla taşınıyor olması mücadele ve direnişin sürdüğünü gösterir.

Aynı kolaylıkla tutmuş gibi olurum / güneşin yedi renk ayasını dizelerinde geçen *güneşin yedi renk ayası* doğanın ve yaşamın çeşitliliğini / zenginliğini temsil eden bir imge olarak düşünülebilir. *Aya*, TDK’de avuç içi olarak verilir. *Güneş*’in simgesel karşılıklarına

⁵ Bu dönemde işçiler, özellikle de vasıfsız olanlar “iş önlükleri, pamuk ve keten yelekler, tahta ayakkabılar ve kasketler” gibi kendi sınıflarının ayırt edici özelliklerini taşıyan giysiler giymişlerdir (Crane, 2003, s. 60).

baktığımızda ise karşımıza oldukça zengin bir külliyyat çıkar. Verneuil, güneşin gençliği, saflığı, kibri, hakikati; teolojik olarak da Mesih, Teslis ve hakikati temsil ettiğini söyler (1897, s. 169). *Dictionnaire des Symboles Musulmans*'ın yazarı Chebel ise erken Hristiyanlık döneminden beri "ilahi ihtişamın, zaferin, gücün ve berraklığın en yaygın alegorisi" hâline gelen güneşin, Müslüman mistikler için mistik bilgiyi, İlahi Ruh'u ve ilahi birliği temsil ettiğini belirtir (1995, s. 393). Ayrıca güneş en büyük ısı ve ışık kaynağı olarak canlılık, tutku, aydınlanma, görkem, ihtişam ve gücü de simgeler. Teokratik ve hiyerarşik bir toplum düzeni kurması, ihtişam ve gösteriş tutkusuyla monarşinin ikonik sembolü hâline dönüşen XIV. Louis'nin *Le Roi-Soleil* (*Güneş Kral*) olarak nitelendirilmesi, güneşin görkem, ihtişam ve güçle ilişkilendirildiğinin en tipik örneğidir. Dolayısıyla güneşi tüm bu anlam katmanlarıyla birlikte düşünmek gerekir.

Aynı kolaylıkla tutmuş gibi olurum / güneşin yedi renk ayasını dizesi fiziki değil metafizik bir anlama çağrışımında bulunur. *Yedi renk aya*, güneşin ışığının ayrışmasıyla ortaya çıkan renk yelpazesini temsil eder. Renklerin duygusal çağrışımlarından hareketle *yedi renk* ifadesi yaşamın zenginliğine bir gönderme olarak okunabilir. Ayrıca insan psikolojisi üzerinde her rengin farklı etki ve çağrışımlar yaptığı bilinmektedir. Örneğin kırmızı tutku ve enerjiyi, mavi huzuru ve dinginliği, sarı neşeyi ve iyimserliği çağrıştırır (bk. Dokumacı, 2020, s. 120-131). Yedi rengin bir araya gelmesi ise manevi bütünlük ve dengeyi, içsel huzur ve uyumu çağrıştıran bir imge olarak değerlendirilebilir. Özellikle şiirsel öznenin kolektif *biz* kimliğinden bireysel *ben* konumuna tekrar geçmiş olması, bireysel düzeyde içsel huzura ve psikolojik dengeye erişildiğine dair metaforik bir gönderme iması taşımaktadır.

Genel olarak söylemek gerekirse, olumsuz duygu ve çağrışımların varlığına rağmen nihai olarak bu bölümün yarattığı etki olumludur. Nasıl ki acı ve umutsuzluk insan varoluşunun ayrılmaz parçalarıysa bu zorlukları aşma kapasitesi de umut, irade ve denge olarak içimizde bir yerde, kendi çoğunluğunu kendi üreterek hep var olmaya devam edecektir.

2.7. Yedinci Bölüm

*biliyor musun güçlü dağları görmenin zamanıdır
şimdi bir bağırırsan çok iyi biliyorum
ya da üst üste silah atsan
kent tepinir belki bütün kuşlar uçar
belki değil mutlaka
ama
bir tanesi mutlaka kalır.*

Şiirin bu bölümü *biliyor musun* sorusuyla başlar. Şair bu soruyla, bize bir gerçeği bildirmek veya hatırlatmak istemektedir. Bu gerçek *güçlü dağları görmenin zamanının* gelmiş olduğudur. Öncelikle bütün kültürlerde ve mitlerde, dağın zengin anlam karşılıkları vardır. Yüksekliği, heybetli görüntüsü ve gökyüzüne yakın oluşu itibarıyla dağlar, aşkınlığın sembolizminde kullanılmış; gökyüzü ile yeryüzünün buluşma noktası, tanrıların mekânı ve insanın manevi yükselişinin nihai hedefi, ilahi bir sığınak ve ilahi olana ulaşmanın bir aracı olarak görülmüştür (Chevalier vd., 1982, s. 645-646). Mitolojide dünyanın merkezinin yüksek bir yer olduğu varsayımı ile çoğu kez dağlar dünyanın merkezi ve yeryüzünün balans ağırlıkları olarak kabul edilmiş, ayrıca üçgen görünümü yansıtan dağ tepeleri, tanrıların oturduğu yerler olarak düşünülmüştür (Ersoy, 2000, s. 79, 168).

Teolojik açıdan bütün inanışlarda dağlara “vahiy ve vizyona ulaşılan yer”ler olarak özel bir anlam atfedildiğini görürüz (Baş, 2013, s. 165). Örneğin Hz. Muhammed otuz beş (kimi kaynaklara göre kırk) yaşından itibaren Nur Dağı’ndaki Hira Mağarası’nda inzivaya çekilmiş, ilk vahye (Alâk Suresi’nin ilk 5 ayeti) burada muhatap olmuştur. Nuh’un gemisinin Ağrı / Süphan Dağı’na oturarak büyük Tufan’dan kurtulması ve Musa’nın Tanrı ile Tur / Sinâ Dağı’nda konuşmaya mazhar olması Yahudi, Hristiyan ve İslam teolojisinin ortak anlatılarıdır. Özellikle İslam teolojisinde dağlar Allah’ın azametinin sembolü olarak görülmüş ve kibri aşma noktasında insana örnek gösterilmiştir (Gül, 2020, s. 513). Bu bağlamda *güçlü dağları görme* metaforu kutsalla ilişkilendirilebilir ve aşkın ilahi varlığa sığınma arzusu olarak okunabilir.

Edebiyatta dağın engel, sıkıntı ve güçlük gibi anlamlarla beraber özgürlüğü temsil ettiğini gösteren çok sayıda örnekle karşılaşmak mümkündür. Ferber, dağ ve özgürlük arasındaki ilişkiyi dağların geçit vermeyen coğrafi yapısı nedeniyle dağ halklarının bağımsızlıklarını korumada vadi ve ova sakinlerine kıyasla daha şanslı olmaları üzerinden izah eder (Ferber, 1999, s. 131). Bu perspektifle, zorluklara karşı durmayı, umudu, özgürlüğü ve direnme arzusunu dile getiren bir isyan çağrısı ya da bir meydan okuma şeklinde yankılanan *güçlü dağları görmenin zamanı* ifadesini, güçlü engeller, zorluklar veya hayatın zor yanlarını temsil eden bir metafor olarak bu zorluklarla yüzleşme, üstesinden gelme veya özgürlüğe erişme anlamında düşünebiliriz.

Dağlar köklü ve sabit varlıklar olarak istikrar ve direnci simgelerken bir sonraki dizede karşılaştığımız bağırma ifadesi duygusal bir patlama anını veya çatışmayı temsil eder. *Güçlü dağları görmenin zamanıdır* ifadesinde, özellikle durmayı gerektiren ve sakinliği çağrıştıran *görme* eylemi üzerinden yaratılan ritmik yavaşlama, *şimdi bir bağırırsan çok iyi biliyorum / ya da üst üste silah atsan / kent tepinir belki bütün kuşlar uçar* dizelerinde yerini eyleme, yükselen bir stres ve gerilime bırakır. Güçlü dağlar ile bağırma eylemi arasındaki çatışma, dışsal doğa ile duygusal durum arasındaki uyumsuzluğu işaret eder.

Bağırma, çeşitli bağlamlarda farklı duyguların ifade aracına dönüşebilir. Çığlık nasıl korku, hayret ve öfkenin bir ifade aracı ise, bağırma ya da ses yükseltmek de yine aynı şekilde benzer duyguların ifade aracı olabilir. Fakat *şimdi bir bağırırsan çok iyi biliyorum / ya da üst üste silah atsan / kent tepinir belki bütün kuşlar uçar* dizelerinde bağırma sadece duygusal bir tepki değil, aynı zamanda toplumsal bir hareketin veya değişimin ifadesi olarak da anlam kazanır. *Bağırma* eylemi ile *silah atma* arasındaki ortaklık her ikisinin de yüksek ses çıkarmasıdır. Ayrıca bağırma ve silah atmak şiddeti çağrıştıran eylemlerdir. Buradan hareketle söz konusu dizeleri bireysel ve toplumsal zorlukların varlığına bir gönderme olarak okuyabilir, bireysel bir eylemin toplumsal bir isyanı ateşleyebileceği imasını çıkarabiliriz. *Üst üste silah atsan, kent tepinir* ifadesinde dile getirilen silah atma eylemi ve kentin tepinmesi bir taraftan kentte yaşanacak çatışma veya huzursuzluk durumuna işaret ederken diğer taraftan da toplumsal değişimin isyanla nasıl tetiklenebileceğine ve şiddetin toplumu nasıl etkileyeceğine yönelik ironi içerir. *Kent tepinir belki bütün kuşlar uçar / belki değil mutlaka / ama / bir tanesi mutlaka kalır* dizelerinde kentin tepinmesi ve kuşların uçması, bu değişimin etkisini simgeler.

Kuş ve dağ sözcükleri arasında simgesel anlamlar üzerinden bir ilişki kurulabilir. Dağlar gibi kuşlar da edebiyatta ve mitolojide oldukça zengin bir sembolizme sahiptir. Her şeyden önce uçabilmeleri onları diğer pek çok canlıdan ayırır, bu anlamda hem yeryüzü hem de gökyüzü canlısı olarak bu ikisi arasında bir bağ kurarlar, tıpkı dağlar gibi. Ferber, kuşların bu yüzden tanrılara benzetildiğini yahut onların elçileri olarak kabul edildiklerini söyler. Örneğin

Hristiyan mitolojisinde Kutsal Ruh güvercin biçiminde İsa'ya gönderilmiştir. Hatta tanrıların habercileri olarak kuşlar mesajlarını uçuş şekilleri aracılığıyla iletmışler, bu uçuş desenlerini anlamlandırmak üzere Auspex (Latince, *au-* “kuş” + *spek-* “bakmak”) denilen bir sanat ortaya çıkmıştır. Yunan mitolojisinde de Athena, Hermes, Leucothea, Zeus, Apollo ve Afrodit gibi pek çok tanrı kuşlarla ilişkilendirilmiştir (Ferber, 1999, s. 25-26).

Şair bu bölümde her ne kadar birbiriyle ilişkili, birbirini anlamca tamamlayan imajlar ekseninde kalmayı başarmışsa da, kent ile kuş arasında bir ilişkiden ziyade bir çatışma söz konusudur. Kent karmaşa, düzensizlik, gürültü, kalabalık ve bir o kadar da tabiattan uzak bir yapılaşmayı simgelerken kuş tabiatı, özgürlüğü, ilahi olanı, denge ve naifliği temsil eder. Bu bağlamda ortaya konan görsel kompozisyonu belirginleştirmek adına şu şekilde betimleyebiliriz: Bağırma, silah sesi ya da kentin gürültüsü nedeniyle ortaya çıkan yüksek ses dağlara çarpıp yankılanacak yani sesin şiddeti daha da artacak ve yüksek sestten korkan kuşlar bir anda irkilerek oldukları yerden havalanacaktır. Kentin tepinmesiyle bütün kuşların uçuşması, ancak tüm kuşlardan geriye mutlaka bir kuşun kalacak olması ise değişime rağmen değişmeyecek olana, gidenler olsa da geride mutlaka kalacak olanın varlığına vurgu yapar. Bu vurgu, umudun ve direnişin hep var olacağına dair güçlü bir sezdirimdir. *Belki değil mutlaka* ifadesi, belirsizlikle kesinlik arasında bir zıtlığı, bir şeyin kalıcılığına olan kesin inanç ile şüphe arasındaki çatışmayı yansıtsa da tüm kuşlardan geriye bir tanesinin mutlaka kalacak olması sürekliliğe / devamlılığa, yeniden başlamak için potansiyelin hep var olduğuna dair güçlü bir umudu yansıtır.

3. Sonuç

Acı dolu bir coğrafyanın parçası olma duygusunun ön planda olduğu şiirde soyut ve sembolik bir dil hâkim olmakla beraber, politik eleştiri ve toplumsal söylemin varlığı da ihmal edilemeyecek şekilde ortadadır. Eylemlerin tutanaklarla kayıt altında tutulduğu ve sürekli izleniyormuş hissiyatı veren duvarlarla çevrili bir kent tasviri, eleştirel gerçekçi bakış açısını yansıtır. Bu yaklaşımı doğrular şekilde şiirin öznesi çoğunlukla *ben* değil *biz*'dir.

Şiire dair genel bir manzara çizilecekse, baskıcı ve kuşatıcı bir yetki altında, eylemleri sürekli takip edilen ve tutanaklarla kayıt altına alınan, acının şekillendirdiği (*her köşenin bir tuzak, her meydan saatinin birer darağacı olduğu*) bir coğrafyada / kentte yaşamak durumunda bırakılan, çoğunlukla kendilerini güvensiz, tehdit altında, kaygılı ve korkulu hisseden fakat buna rağmen umut etmeyi sürdüren *biz*'den söz edilmektedir. *Acının coğrafyası, tutanaklar, duvarlar, seçmen kütükleri, gece duruşması ve sabahın terazisi* imgeleri baskıcı ve denetleyici bir rejime ve onun politikalarına vurgu yapar.

Şiirin ilk bölümünün son dizesi *oysa hep güçlü dağları görmenin zamanıdır* iken son bölümün ilk dizesinin de *biliyor musun güçlü dağları görmenin zamanıdır* olması dikkat çekicidir. Şair, şiir içerisinde tekrar motifini birkaç kez kullanmıştır. Bu teknik, genellikle akılda kalması istenilen veya önemli görülen ayrıntıları vurgulamak için kullanılır. Bu anlamda şair, *güçlü dağlara* özel bir anlam atfetmiştir. Şiirin genel bağlam ilişkileri çerçevesinde *güçlü dağları görmenin zamanıdır* dizesini, toplumsal değişim arzusuna yönelik mücadelenin, özgürlük isteğinin, umudun ve direnişin sembolik bir ifadesi olarak yorumlamak mümkündür.

Şiirin üçüncü bölümünde yer alan *artık öyle açık ki kuşkuya yer yok / kim gelirse gelsin acıya hep yer vardır* dizeleri ile altıncı bölümdeki *artık öyle açık ki kuşkuya yer yok / acıya hep yer vardır* aramızda dizeleri, evrensel bir gerçeklik olarak acının kaçınılmaz varlığını güçlü bir

biçimde vurgular. Bu vurguyla beraber bütün yeryüzü *acının coğrafyası* olarak imlenmiş olur. Kent bu anlamda acının yaşandığı yerlerden sadece biridir. Şiirin birinci ve beşinci bölümünde tekrarlanan *kente kapandık kaldık* vurgusu kapalı kent izleğini ve kente kapanıp kalma durumunun yarattığı tutsaklık, çaresizlik ve bunalma duygusunu şiirin tamamına yayar. Buna bir de distopik ve despotik politik atmosfer eşlik eder. Dolayısıyla şiirde hem bireysel ve duygusal düzlemde içsel kapanma hem de toplumsal ve kentsel düzlemde zoraki bir dışa kapanma durumu söz konusudur.

Şiirdeki genel manzaranın karamsarlığına rağmen Uyar, *Acının Coğrafyası* şiirini umuda açık bir kapı bırakarak tamamlar. Şiirde *oysa hep güçlü dağları görmenin zamanıdır, kalbimiz çoğu zaman yeterli ve ürkek / kendi çoğunluğunu kendi üreterek, aynı kolaylıkla tutmuş gibi olurum / güneşin yedi renk ayasını* ve şiirin sonunda yer alan *belki bütün kuşlar uçar / belki değil mutlaka / ama / bir tanesi mutlaka kalır* dizelerinde daima içsel güce, umuda ve direnişe yönelen güçlü bir taraf vardır. Bu nedenle şiiri tamamladığımızda içimizde kalan his, kentin kapalılığından ziyade o son kuşun hep kalacak olmasıdır.

Kaynaklar

- Acun, H. (2011). *Osmanlı İmparatorluğu saat kuleleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Adler, A. (2020). *İnsanı tanıma sanatı*. Kamuran Şipal (çev.), 8. baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- Akın, E. (2023). Turgut Uyar ile Bilge Karasu. *Modern Türk Şiiri II: Şiir Eleştiri ve Poetik Sorunsal, Doğu Batı*, (105), 205-234.
- Aktoy, F. (2020). *Türkiye Cumhuriyeti'nde ölüm cezaları ve infazına dair tartışmalar (1923-1950)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alsancak, Z. (2017). *Türk kültüründe gülün simgesel anlamları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayvazoğlu, B. (2021). *Güller kitabı*. İstanbul: Kapı.
- Bard, C. (2011). *Pantolonun politik tarihi*. İsmail Yergüz (çev.), İstanbul: Sel.
- Baş, M. (2013). Dinlerde ve geleneksel Türk inanışlarında dağ kültü. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 13(1), 165-179.
- Başaçık, F. (2014). Felsefi metafor üzerine. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 9(17), 179-198.
- Batur, E. (1999). Büyük Saat'in amansız tik takı. *Şiirde dün yok mu*, Tomris Uyar (ed.), (ss. 114-116). İstanbul: Can.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm*. Oğuz Adanır (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Benevolo, L. (1995). *Avrupa tarihinde kentler*. Nur Nirven (çev.), İstanbul: Afa.
- Bentham, J. (2000). *An introduction to the principle of morals legislation*. Batoche Books.
- Bezirci, A. (1987). *İkinci Yeni olayı*. İstanbul: Gözlem Yayıncılık ve Matbaacılık.
- Bookchin, M. (2014). *Kentsiz kentleşme: yurttaşlığın yükselişi ve çöküşü*. Burak Özyalçın (çev.), İstanbul: Sümer.
- Borgna, E. (2015). *Bekleyiş ve umut*. M. Mine Çilingiroğlu (çev.), İstanbul: Yapı Kredi.
- Brewer, J. (2021). *Kayı döngüsünü kırmak*. Duygu Bolut (çev.), İstanbul: Okuyan Us.

- Brüne, M. (2024). *Evrimsel psikiyatri ve psikosomatik tıp*. İstanbul: Psikonet.
- Campbell, J. (1995). *İlkel mitoloji tanrının maskeleri*. Kudret Emiroğlu (çev.), Ankara: İmge.
- Chebel, M. (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans-rites, mystique et civilisation*. Paris: Editions Albin Michel.
- Chevalier, J. ve Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont / Jupiter.
- Cioran, E. M. (2019). *Hiçlişe açılan pencere*. Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Sel.
- Civelek, M. (2020). Göstergebilimin kuramsal açıdan incelenmesine yönelik bir araştırma. *Alanya Akademik Bakış*, 4(3), 771-784.
- Cöntürk, H. (1961). *Turgut Uyar-Edip Cansever*. Turgut Uyar, H. Cöntürk ve A. Bezirci (haz.), (ss. 5-57). İstanbul: De.
- Crane, D. (2003). *Moda ve gündemleri*. Özge Çelik (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu ve yorumlar*. A. Ekmekçi ve O. Taşkent (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Deleuze, G. (2000). *Kant üzerine dört ders*. Ulus Baker (çev.), Ankara: Öteki.
- Demirkan, T. (1996). Tarih boyunca kuşatılan özgürlük adaları: kentler. *Kent ve Kültürü. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, (8), 17-22. İstanbul: Yapı Kredi.
- Descartes, R. (2017). *Duygular ya da ruh hâlleri*. Çiğdem Dürüşken (çev.), 3. baskı. İstanbul: Alfa.
- Doğan, G. (2013). Şiir dili, bağıntı ve zayıf sezdirimler. *Bilig*, (64), 123-150.
- Dokumacı, M. (2020). Renklerin insan yaşamındaki etkileri ve renklerin tarih boyunca yolculuğu. *Takvim-i Vekayi*, 8(2), 120-131.
- Dökmen, Z. Y. (2015). *Toplumsal cinsiyet: sosyal psikolojik açıklamalar*. İstanbul: Remzi.
- Eagleton, T. (2011). *Şiir nasıl okunur*. Kaya Genç (çev.), İstanbul: Agora.
- Eco, U. (2003). *Yorum ve aşırı yorum*. Kemal Atakay (çev.), 3. baskı. İstanbul: Can.
- Eliade, M. (2003). *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi*. Ali Berktaş (çev.), Cilt II. İstanbul: Kabalcı.
- Eliade, M. (2005). *Dinler tarihi (inançlar ve ibadetlerin morfolojisi)*. Mustafa Ünal, (çev.), Konya: Serhat.
- Erdost, M. (1999). Tütünler ıslak, *Şiirde dün yok mu*. Tomris Uyar (ed.), (ss. 31-34). İstanbul: Can.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve yorumları I*. İstanbul: Dönence.
- Fallois de, B. (1999). Sirk güzel bir haberdır aslında. *Sanat Dünyamız*, (74), 212-216.
- Ferber, M. (1999). *A dictionary of literary symbols*. New York: Cambridge University Press.
- Fordham, F. (2001). *Jung psikolojisinin ana hatları*. Aslan Yalçınar (çev.), İstanbul: Say.
- Freud, S. (2016). *Psikanaliz*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Freud, S. (2020). *Uygarlığın huzursuzluğu*. Haluk Barışcan (çev.), İstanbul: Metis.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar, masallar, mitoslar (sembol dilinin çözümlenmesi)*. A. Arıtan & K. H. Ökten (çev.), İstanbul: Arıtan.

- Gelir, Y. (2020). Turgut Uyar'ın Toplandılar şiir kitabına tematik bir yaklaşım. *Ulakbilge*, 8(52), 1028-1046.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve kutsal*. Necmiye Alpay (çev.), İstanbul: Kanat Kitap.
- Gombrich, E. H. (2017). *Sanatın öyküsü*. Ömer Erduran (çev.), İstanbul: Remzi.
- Goody, J. (2010). *Çiçeklerin kültürü, Doğu ve Batı toplumlarında çiçek kullanımı ve çiçek sembolizmi*, Mehmet Beşikçi (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Gruen, A. (2008). *Kendine ihanet, kadın ve erkekte özerklik korkusu*. Ülkü Hastürk (çev.), 4. baskı. İstanbul: Çitlenbik.
- Gül, A. (2020). Dağın öteki yüzü: sufi tefsirde dağ metaforu. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11(25), 512-532. <https://doi.org/10.35415/sirnakifd.774766>
- Günay, U. T. (2012). *Türklerin tarihi* (4. baskı). Ankara: Akçağ.
- Güngör, T. (2021). Fernando Botero'nun eserlerinde sirk yaşamı: göstergebilimsel bir inceleme. *İdil*, 84(Ağustos), 1142-1152.
- Helvacı Çelik, F. ve Hocaoglu, Ç. (2016). Major depresif bozukluk tanımı, etyolojisi ve epidemiyolojisi: bir gözden geçirme. *Çağdaş Tıp Dergisi*, 6(1), 51-66.
- Huizinga, J. (2019). *Ortaçağın sonbaharı*. Orhan Düz (çev.), İstanbul: Alfa.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. N. Plümer & A. Gölcü (çev.), Ankara: Nirengi Kitap.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip*. Z. Aksu Yılmaz, (çev.), 2. baskı, İstanbul: Metis.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji*. Ender Gürol, (çev.), 2. baskı. İstanbul: Payel.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri*. Ali Nahit Babaoğlu, (çev.), 4. baskı. İstanbul: Okuyan Us.
- Jung, C. G. (2015a). *Kırmızı kitap, liber novus*. Okhan Gündüz (çev.), İstanbul: Kaknüs.
- Jung, C. G. (2015b). *Feminen dişillik farklı yüzleri*. T. Veli Soylu (çev.), İstanbul: Pinhan.
- Kanter, B. (2011). Turgut Uyar'ın şiirlerinde modern insanın yalnızlığı ve sonsuzluk özlemi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler*, 21(2), 26-38.
- Karaca, A. (2013). *İkinci Yeni poetikası*. Ankara: Hece.
- Karamustafahoğlu, O. ve Yumrukçal, H. (2011). Depresyon ve anksiyete bozuklukları. *Şişli Etfal Hastanesi Tıp Bülteni*, 45(2), 65-74.
- Kemal, Y. (1983). *Ölmez otu* (7. baskı). Ankara: Tekin.
- Kutsal Kitap. (2002). *Eski ve yeni antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*, (2. baskı). Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Largo, M. (2021). *Bitkilerin gizli dünyası*. Seza Özdemir (çev.), İstanbul: Beyaz Baykuş.
- Le Breton, D. (2010). *Acının antropolojisi*. İsmail Yerguz (çev.), İstanbul: Sel.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü*, İsmail Türkmen, (çev.), 2. baskı, İstanbul: Ayrıntı.
- Lordon, F. (2013). *Kapitalizm, arzu ve kölelik: Marx ve Spinoza'nın iş birliği*. Akın Terzi (çev.), İstanbul: Metis.
- Lüleci, M. (2019). *Gülüm tam ortası, bilişsel yazınbilim ve İkinci Yeni'nin bilişsel temelleri*. Ankara: Grafiker.

- Massie, R. K. (2019). *Büyük Petro*. Hakan Abacı (çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Miller, H. (1982). *Cinsellik dünyası*. Gürkal Aylan (çev.), İstanbul: Alaz.
- Mumford, L. (2007). *Tarih boyunca kent. kökenleri, geçirdiği dönüşümler ve geleceği*. G. Koca ve T. Tosun (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Mutluay, R. (1973). *100 soruda çağdaş Türk edebiyatı (1908-1972)*. İstanbul: Gerçek.
- Naci, F. (1999). O korkak geyik yavrusu bayram arifesi, *Şiirde dün yok mu*. Tomris Uyar (ed.), (ss. 27-30). İstanbul: Can.
- Nietzsche, F. (2005). *Putların batışı ya da çekiçle nasıl felsefe yapılır*. Mustafa Tüzel (çev.), İstanbul: İthaki.
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim sanatları terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Oktay, A. (1999). Zamanla göz göze: uzaklarda yapıldığı sanılan bir şiirin arka fonu, *Şiirde dün yok mu*. Tomris Uyar (Ed.), (ss. 121-144). İstanbul: Can.
- Öncü, A. ve Weyland, P. (2010). Giriş: küreselleşen kentlerde yaşam alanı ve toplumsal kimlik mücadeleleri. A. Öncü & P. Weyland (der.), *Mekân, kültür, iktidar: küreselleşen kentlerde yeni kimlikler* (3. baskı, ss. 9-40), L. Şimşek & N. Uygun (çev.), İstanbul: İletişim.
- Paglia, C. (2014). *Cinsel kimlikler - Nefertiti'den Emily Dickinson'a sanat ve çöküş*. A. Hazaryan & F. Demirci (çev.), Ankara: Epos.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin gözleri*. A. Ufuk Kılıç (çev.), İstanbul: Yem.
- Quignard, P. (2001). *Cinsellik ve korku*. Aykut Derman (çev.), İstanbul: Can.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: imkânsız iktidar ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. İstanbul: Metis.
- Schimmel, A. (2001). *İslam'ın mistik boyutları*. Ergun Kocabıyık (çev.), İstanbul: Kabalcı.
- Sears, K. (2021). *Mitoloji 101*. Ekin Duru (çev.), İstanbul: Say.
- Sennett, R. (1999). *Gözün vicdanı: kentin tasarımı ve toplumsal yaşam*. S. Sertabiboğlu & C. Kurultay (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür*. Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis.
- Smith, T. W. (2020). *Duygular sözlüğü*. Hale Şirin (çev.), İstanbul: Kolektif.
- Steele, V. (editor in chief) (2005). *Encyclopedia of clothing and fashion*. Volume 3: Occult Dress to Zoran, Charles Scribner's Sons, Scribner Library of Daily Life.
- Süreya, C. (2002). *Güvercin curnatası* (2. baskı, haz. Nursel Duruel). İstanbul: Yapı Kredi.
- Şenderin, Z. (2012). Turgut Uyar: sanat hayatı ve eserleri. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 143-162.
- Şenderin, Z. (2016). Turgut Uyar'ın şiirinde kent yaşamı ve birey. *Gazi Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 43, 304-315.
- Tenekeci, İ. (2022). *Tüm zamanlar*. İstanbul: Muhit.
- Turna M. (2023). Turgut Uyar'ın şiir karakteristiği ve "hiçsizliğe" şiiri. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 28, 362-379.
- Unamuno, M. de (2021). *Hayatın trajik duygusu*. M. Sait Şener (çev.), İstanbul: Divan Kitap.
- Uyar, T. (1985). *Sonsuz ve öteki*. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir (haz.), İstanbul: Broy.

- Uyar, T. (2011). *Büyük saat, bütün şiirleri* (11. baskı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Uyar, T. (2016). *Bütün yazıları*. Murat Yalçın (ed.), İstanbul: Yapı Kredi.
- Uyar, T. (2018a). *Korkulu ustalık, şiir üzerine yazılar, söyleşiler, soruşturmalar*. Alâattin Karaca (haz.), 5. baskı, İstanbul: Yapı Kredi.
- Uyar, T. (2018b). *Elele okuyalım, yazılar ve söyleşiler 1978-1984*. Özge Şahin (haz.), 1. baskı, İstanbul: Yapı Kredi.
- Uyar, T. (2024). *Toplandılar (70-73 notları)*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Uygur, N. (1996). Kentler, köyler. Kent ve kültür. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 8, 131-152. İstanbul: Yapı Kredi.
- Verneuil, M. P. (1897). *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*. Paris: Henri Laurens. <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/noh950b2331792.pdf>. (Erişim 15.12.2024).
- Weil, S. (2019). *Kişi ve kutsal*. Murat Erşen (çev.), İstanbul: Vakıfbank Kültür.
- Wellek, R. ve Warren, A. (1993). *Edebiyat teorisi*. Ö. Faruk Huyugüzel (çev.), İzmir: Akademi.
- Yaşa, B. (2022). Hayat ağacı. *Anadolu Tıbbi Dergisi*, 1(1), 1-8.
- Yavuz, H. (1987). *Yazın üzerine*. İstanbul: Bağlam.
- Zeldin, T. (2010). *İnsanlığın mahrem tarihi*. Elif Özsayar (çev.), 4. baskı, İstanbul: Ayrıntı.
- Müphem şarkı sözleri: Musixmatch, <https://www.musixmatch.com/lyrics/Mabel-Matiz/M%C3%BCphem> (Erişim: 17 Aralık 2024).
- Müphem, klip: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=C2tQrIHSXho>. (Erişim: 17 Aralık 2024).
- Yemin, İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/yemin> (Erişim: 5 Ocak 2025)

Extended Abstract

Turgut Uyar's poem *Acının Coğrafyası* (*The Geography of Pain*) presents a text open to diverse interpretations with its rich linguistic elements and the multilayered semantic structure they create. In the poem, the image of a city withdrawn into itself under the influence of oppressive and authoritarian politics is examined against the broader axis of a geography defined by pain. Themes such as the crises arising from the constrained life of a closed city, emotional and spiritual dilemmas, the quest for freedom, inner balance, hope, and rebellion take center stage.

This study analyzes the literal, metaphorical, and associative meanings of the words in the poem through intra-textual (inter-word relations) and extra-textual references. By focusing on language, the aim is to offer readers new perspectives by thoroughly examining the poem's multilayered semantic structure.

Contained in the book *Toplandılar (70-73 Notları)*, the poem *Acının Coğrafyası* expresses dichotomous emotions like pain and hope, despair and freedom, resistance and captivity through various images within the framework of a closed city theme. The poem depicts a city isolated from the outside world, confined within an enforced, restrictive, and artificial web of relationships, and grappling with the internal conflicts created by this network. Although this imagined city is metaphorized as the *Geography of Pain* by the poet, pain is not portrayed merely as a feeling specific to the city but emerges as a universal and inescapable reality pervading all of humanity. Thus, the poem transcends being a city poem to become a manifesto of pain as the universal language of humanity that equalizes us all. The screams of the subject, constrained within this restrictive and artificial network of relationships, echo from the city to humanity at large, becoming our collective voice. In other words, the feeling that unites *me* and *us* is pain.

Acının Coğrafyası consists of six sections, each forming its own semantic unity while connecting as a whole around the axis of pain and the theme of the city. In the analysis section, each part is examined separately, with a general evaluation provided in the conclusion. The poem begins with the phrase, "kente kapandık" (*we shut ourselves in the city*). Essentially, the city is a term with positive symbolic

connotations like cultural diversity, richness, growth, and development. However, the image of the closed city can initially be interpreted as a reference to the sense of entrapment, restriction, and unease imposed by modern life and its network of compulsory relationships. The primary reason the city evokes a chaotic and claustrophobic impression, and the psychological constriction it symbolizes, is ambiguity. Throughout the poem, there is no specific indication of how long this isolation has lasted or will continue.

The lines, *Her köşe bir tuzaktır / birer darağacıdır her meydan saati* (Every corner is a trap / every town square clock a gallows), further accentuate an atmosphere where environmental elements are associated with potential dangers and unexpected situations, heightening the individuals' constant sense of threat. If we were to provide a general evaluation of the first section, it depicts a closed city image where both external and internal feelings of constriction prevail. It portrays a community under a controlling, authoritarian system that oversees everything with records, voter registries, and circus impressions, stripped of democratic rights yet appearing to have them. Every corner perceived as a trap, and every town square clock as a gallows, represents a constant threat to the community's freedom, with collective dissatisfaction and unhappiness etched onto their faces. Despite all these negatives, the section concludes with a call for hope and resistance.

The second section of the poem revolves around the word *çığlık* (scream), which connects the lines. A scream expresses challenging emotional states like inner conflict, emotional turmoil, pain, and despair. As represented in Munch's painting *The Scream*, this act carries profound and rich symbolic meanings in its representation of emotions. It does not solely symbolize negative feelings like anger, pain, frustration, and unhappiness but also positive emotions such as joy, excitement, and satisfaction. The distinguishing factor is that the emotion causing the scream is at an extreme intensity. In the lines, *Çığlığım uzun uzun kalır içimde / yani güller giyinmiş bir adam nerde ben nerde* (My scream lingers long within me / where is the man adorned with roses, and where am I), the use of roses in connection with the inner scream and a masculine identity, bringing together masculine and feminine elements, may imply a conflict of gender identity or a mismatch between one's emotional world and reality. Associating the image of *güller giyinmiş* (adorned with roses) with aesthetic beauty, elegance, wealth, grandeur, power, and prestige suggests that the subject feels inadequate or obstructed in reaching what the man and the roses symbolize.

In the first two sections, the dominant emotions are not pain but anxiety, fear, restriction, loneliness, and internal conflict. However, in the third section, pain becomes the focal point. Here, the poet universalizes pain through various conflicts and contrasts, presenting its existence as a constant and inescapable reality of life. This determination indicates that the concept of pain can be considered not only individually but also in social, cultural, and geographical contexts. The mention of Çukurova and the Mekong villages, kilometers apart, side by side is highly symbolic in this sense. Although the main theme in this section is the acceptance of universal and inevitable pain, there remains an enduring inclination toward hope.

In the fourth section, the poet ascribes a special meaning and sanctity to pain, subtly expressing its role in our lives. The poet's use of *we* is noteworthy. While *we* may represent a group consisting of *you* and *me*, it could also symbolize a broader community or all of humanity. The sanctity of pain relates to its universal nature, encompassing everyone, as noted in the previous section.

The poet returns to the theme of the city in the fifth section. The phrase *kente kapandık kaldık* (we shut ourselves in the city and remained) is repeated verbatim for the second time. This repetition creates internal dynamism, coherence, and an emotional rhythm in the poem. The leitmotif-like recurrence of this phrase and the emphatic tone of *kaldık* (remained) extend the feelings of restriction (and the accompanying captivity, despair, and internal constriction) and their psychological weight throughout the poem. Through temporal and spatial indicators, the poet sustains the theme of closure and restriction, emphasizing both physical confinement and emotional turmoil.

In the sixth section, positive emotions outweigh negative ones. Although pain and material or emotional deprivation persist, there exists the hope, will, unity, and inner balance required to face challenges. Notably, the subject shifts from *we* to *I*, suggesting that the poet/subject has achieved personal inner peace and balance.

The poem concludes with the question, *biliyor musun* (do you know), as if the poet wishes to convey or remind us of a truth: that it is time to see the mighty mountains. Across all cultures and myths, mountains carry rich symbolic meanings. In the lines, *Güçlü dağları görmenin zamanıdır / şimdi bir*

bağır-san çok iyi biliyorum (It is time to see the mighty mountains / now, if you shout, I know very well), the persistence of a bird despite all others flying away emphasizes the enduring presence of hope and resistance.

While a sense of being part of a geography filled with pain dominates the poem, abstract and symbolic language prevails, alongside political critique and social commentary. The depiction of a city surrounded by walls, where actions are recorded and monitored, reflects a critical realist perspective. Confirming this approach, the poem's subject is mostly *we*, not *I*. Despite the poem's pessimistic imagery, Uyar leaves the door open to hope, ending *Acının Coğrafyası* with an enduring sense of optimism. The lingering image is not the city's closure but the single bird that remains.