

## TURGUT UYAR'IN "GÖĞE BAKMA DURAĞI" ŞİİRİNDE TEMA'YA (MATRİS) ULAŞMA SERÜVENİNİN 'ONTOLOJİK ANALİZ METODU'YLA TAKİBİ

**Ahmet Cüneyt ISSI**

*Gazi Üniversitesi Kırşehir Fen Edebiyat Fakültesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kırşehir/TÜRKİYE*

**Geliş Tarihi:** 22.07.2004

**Yayına Kabul Tarihi:** 27.10.2004

### **ÖZET**

*Bir edebiyat eserini muhtelif bakış açılarından değerlendirmek mümkündür. Bu yazı, Turgut Uyar'ın "Göge Bakma Durağı" adlı şiirini **Ontolojik Analiz Metodu**'yla değerlendirmeyi hedeflemektedir. Ontolojik varlık felsefesinden kaynaklanan metod, objektif ve subjektif yaklaşımların arasında yer almaktadır. Edebiyat eserlerinin değerlendirilmesi anlamında **Roman İngarden** tarafından sistemleştirilmiştir. Çalışma, **İngarden**'in sistemleştirdiği yaklaşım biçimini **Turgut Uyar**'ın bir şiirine uygulamakta, bu çerçevede şiirin temasına ulaşmaya gayret etmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Tema, ontolojik analiz metodu, Roman İngarden, Turgut Uyar.

## TO FOLLOWING THE ADVENTURE TO REACH A THEME (MATRİX) IN TURGUT UYAR'S "GÖĞE BAKMA DURAĞI" BY THE METHOD OF ONTHOLOGICAL ANALYSIS

### **ABSTRACT**

*It is possible to evaluate a literary text from some different point of views. This study aimed to interpret a **Turgut Uyar**'s poem, by using **Ontological Analysing Method**. This method placed between objective and subjective aesthetic approaches to literary texts. The Method, originally systemised and used firstly by **Roman İngarden** on literary texts. The study is an application of this method to the **Turgut Uyar**'s poem.*

**Key words:** Matrix, Roman Ingarden, Turgut Uyar, Onthological Analysing Method.

## 1. GİRİŞ

Bir sanat eseri karşısında okur/süje için enikonu iki türlü tavrı alıştan söz edilebilir: *Estetik tavrı* ve *estetikçi tavrı*.<sup>1</sup> Birincisinde, esasen birtakım tabakaların/katların birbirleriyle ilişkilendirilmek suretiyle ortaya konulmuş olan sanat eseri karşısında bulunan saf süje, eserin tabakalı bir yapısının ürünü olduğunu bilmediğinden anlama ulaşmak için onda var olan tabakaların birbirleriyle olan *ilişki mantığını* (integralitesini) çözmesi gerektiğini düşünmez. Bunun yerine, esere birtakım duygusal etkiler altında yönelerek (*psikolojik akt*) onu estetik olarak algılar; sonuçta ya bir haz duyar yahut da duymaz. Sanat eserine oluşumu, onu sanat eseri yapan katmanları, bu katmanların birbirleriyle münâsebetlerini dikkate alarak yaklaşmak ise *estetikçinin tavrı*'dır. O halde, estetikçinin bir *estetik obje* olan sanat eserine yaklaşımı ile bilim adamının herhangi bir inceleme nesnesine yaklaşımı arasında benzerlik olduğu söylenebilir. Sözelimi, hakkında binlerce şiir yazılan *gül*, bir biyoloğun elinde olsa olsa sade bir *inceleme nesnesi*dir. Biyoloğun amacı, bu *nesnenin* güzelliğinden haz duymak değildir. O, adı *gül* olan ve tamamlanmış bir yapı arz eden *bitki*'yi bütün unsurlarıyla ele alır; ondaki her bir unsurun nihayet *gül* adı verilen bütün içindeki yerini, görevini ve değerini tespit etmeye çalışır. Tıpkı biyolog gibi, estetik obje karşısında araştırmacı ve ayrıştırıcı bir yaklaşım sergileyen estetikçi, onun yapısını/mahiyetini anlamak ve çözmek ister, buna çalışır. Bu durum, son tahlilde *estetik obje*'nin bir *bilgi objesi*'ne dönüşmesi anlamına gelir.

Bilindiği gibi *estetik bilim*'in temelleri **Alexander G. Baumgarten** (1714-1762) tarafından atılmıştır. Bu temel, *güzellik*'in çok

farklı şekillerde algılanması sebebiyle zaman içinde geliştirilmiş, böylelikle zaman içinde estetik bilimine çok çeşitli görevler yüklenmiştir. Sözelimi **Kant**, estetiğin *güzel*'le beraber *yüce*'yi de incelemesi gerektiğini söylerken, Schiller *çekici* ve *soylu*'ya **Karl Rosenkranz çirkin**'e, **Croce sezgi**'ye estetik kategoriler arasında yer verirler. Öte yandan *güzel*'in tanımına ilişkin bütün bu farklı görüşlerin yanında *estetik değer* hakkında da zaman içinde muhtelif fikirler ileri sürülmüştür. Kimilerine göre sanat eseri *estetik değer*'ini okur ya da izleyicide meydana getirmiş olduğu psikolojik duygulanmalara göre kazanabilir. Bu, en basit ifade ile okur/izleyici metin/yapı ilişkisine dayanan *estetik olay*'<sup>2</sup>da okur/izleyici'nin öne alınması, mutlaklaştırılması anlamına gelmektedir. Esere sırf bu yaklaşımın penceresinden bakmak, onda estetiğe ilişkin *var-olanları* sınırlandırmak anlamına gelecektir. Estetiği psikoloji biliminin bir şubesi gibi görüp değerlendiren bu anlayışa karşılık kimileri de tam tersine metni/yapıtı mutlaklaştırma yoluna giderek *estetik olay*'ı bu sefer başka bir yönden sınırlamak yanılığına düşmüşlerdir. Onlara göre sanat eseri birtakım *estetik kaliteler*'e sahiptir. Yani, onun güzellik veya çirkinliği, estetik olup olmadığı, kısaca söylemek gerekirse *estetik değer*'inin kaynağı süje'nin *psikolojik akt*'ları değil, *objenin* bütünlüğünü sağlayan katmanlar arasındaki âhenk */eurythmy*'dir .

Birbirleriyle tezat oluşturan eden bu iki görüşün arasında daha ılımlı bir yol önerenler de var. Onlara göre obje ve süje, *estetik olay*'ın gerçekleşmesi için biri diğerine ihtiyaç duyan iki zorunlu varlık alanıdır. Süje, estetik fenomenin nasıl zorunlu bir varlık alanıysa, estetik obje de estetik fenomen için aynı şekilde zorunlu bir varlık alanıdır. Bu görüş, *subjektivist* ve *objektivist* estetik anlayışı arasında bulunan *ontolojik estetik*'in görüşüdür.

<sup>1</sup> İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, İst. Ü. Edebiyat Fak.Yay., 2. bs. İst. 1984, s. 69.

<sup>2</sup> İsmail Tunalı, **Estetik Beğeni**, Say Dağıtım, İst. 1983, s. 7.

Özünü modern *ontoloji felsefesi*'nden alan ve *var-olan (to on)*'ı bir *var-olan* olarak anlama ve yorumlama çabası olarak düşünebilecek *ontolojik estetik*,<sup>3</sup> tıpkı dayandığı felsefe gibi, var-olan'ı homojen değil (tek katmanlı, biçimli), heterojen (çokkatmanlı, kompleks) bir yapı olarak düşünür. Ontolojik felsefenin dünyayı değerlendirişi de onun tabakalardan oluşmuş çokkatmanlı bir birlik olduğu şeklindedir ve bu birliğin katmanları şunlardır: *Madde (inorganik) tabaka, organik varlık tabakası, ruhî tabaka ve tinsel varlık (geist)*.<sup>4</sup> Bu felsefenin tabakalar arasında münasebet biçimlerini ortaya koyarak dünyayı böylece tanımlamaya çalıştığını hatırlarsak, ontolojik estetik'in de sanat eserine aynı düşüncelerde yaklaştığını, onda var olan her bir tabakayı tasvir etmeye çalışan bir estetik disiplin olduğunu söylemek mümkündür. O halde, kısaca ontolojik estetiğin sanat eserini çeşitli katlardan/ tabakalardan oluşmuş ontik bir bütün olarak kavradığını ifade etmeliyiz.

**Roman İngarden**, ontolojik estetikten ilk kez söz eden kişi olmakla beraber, bu anlayışı sistemleştiren ve sanat eserlerini çözümlenme tekniklerini geliştiren **Nicolai Hartmann** olmuştur. Ancak, her ikisinden de önce, daha ilk çağlarda ismi konulmamış bir ontolojik estetik'ten söz eden kişi **Aristo** olmalıdır. Onun sanat eserini bir *var-olan* olarak kabul etmesi ve bunun ise *form* (biçim) ve *materia* (malzeme)'dan oluşmuş bir kompozisyon<sup>5</sup> olduğunu söylemesiyle, *ontolojik estetik*'in sanat eserini iki varlık alanının (sfer) ileri sürmesi (*ön-yapı* ve *arka-yapı*) arasında esasında çok da büyük bir fark yoktur.

XX. yy'da ortaya çıkan bu anlayış şüphesiz XIX. yy'da *fenomenolojik estetik*'in kurucusu olan **Edmond Husserl**'in (1859-1938) *gerçek-dışı*'ya ve psikolojizm'e bir tepki olmak üzere söylediği "Şeylere geri dönelim! ("Zurück zu

*den sachen!*)<sup>6</sup> çağrısından kendine bir ders çıkarmış olmalıdır.<sup>7</sup> Ancak, incelemelerinde tek tek sanat eserlerini değil, bu eserlerin bağlı oldukları türe (dram, trajedi vs.), o türün kurallarına uygunluğu araştırmaları ve sonuçta idealist bir kisveye bürünmeleri noktasında ontolojik estetik *fenomenolojik estetik*in çizgisinden uzaklaşmış olur.

Ontolojik estetik, ilk tahlilde iki temel kavram etrafında şekillenmektedir: *Objeksiyon* ve *objektivasyon*. Objeksiyon, süje için var-olan'ın yalnızca bir bilgi obje'si olması keyfiyetidir. Bu esnada objede hiçbir değişiklik meydana gelmez.<sup>8</sup> Sözelimi bir metindeki harfler, yalnız başlarına alındıklarında sadece birer *objeksiyon*'dur. *Objektivasyon* ise, esasında var olmayan bir şeyin *var-olan*'lardan yola çıkılarak ortaya konmaya çalışılması anlamına gelir. Artık burada canlı tin, *objeksiyon*'da olduğu gibi yalnızca alıcı konumunda değil, aynı zamanda yaratıcı da bir konumdadır. Ontolojik varlık düzeninde kişisel veya ortak tin'in *objeksiyon*'a konu olan nesnelere aracılığıyla objektivleşmesi (objektivasyon), *objektifleşmiş tinsel varlık alanı*'nı meydana getirir. Yukarıda *arka-yapı* olarak işaret edilen bu alan, çokkatmanlı yapılanış arz eden sanat eserinin *irreal varlık tabakası*'nı meydana getirir. Ancak, bu tabakanın varlığı her zaman için yukarıda *ön-yapı* olarak ifade edilen *real tabaka*'ya bağlıdır. Meseleyi şu örnekle daha açık hale getirebiliriz: Bir hayvan olarak *at*, hiçbir zaman 'a' ve 't' harfleri veya 'a' ile 't'nin yan yana gelmesi değildir. Ancak, bu iki harfin bu sıralanışla yan yana gelmesine böyle bir anlam yüklediğimizden dolayı bu sesleri duyduğumuzda *at* fotoğrafı zihnimizde canlanır. O halde, anlamlarını birtakım seslere giydirilmek suretiyle kazanan kelimeler ve

<sup>3</sup> İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. ?

<sup>4</sup> **A. g. e.**, s. 24.

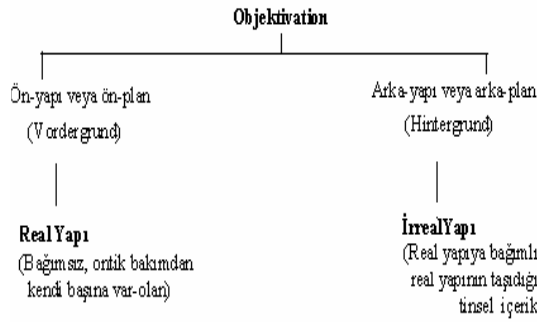
<sup>5</sup> İsmail Tunalı, **Estetik Beğeni**, s. 45, 46.

<sup>6</sup> Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, (İngilizce'den Çev. Esen Tarım), Ayrıntı Yay., (basım tarihi yok), s. 81.

<sup>7</sup> İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kit., 3. bs., İst. 1989, s. 49.

<sup>8</sup> İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. 58.

onların real yapısını oluşturan sesler artık objektifleştirilmiştir, denebilir. İşte ontolojik estetik bu basit mantıktan yola çıkarak kelimeleri, kelimelerin birbirleriyle olan münasebetlerinden oluşan daha üst düzeydeki anlamlı birlikleri sanat eserinin *irreal alan*ında ele alır.<sup>9</sup> Bütün bu söylenenlerden sonra *objektivasyon*'un ontik yapısını şöyle şemalandırmak mümkündür:



**Nicolai Hartmann**'a göre *var olan*'ın *objektivasyon*'u olan sanat ve buna bağlı olarak daha özelden de edebiyat eseri, tabakalı yapısından dolayı *ontolojik analiz metoduyla* çözümlenmelidir.<sup>10</sup> Esere bu metot doğrultusunda yaklaşmak şüphesiz estetikçinin sanat eseri karşısındaki tavrını hatıra getirmektedir.

**Hartmann**, bir edebiyat eserinin dört tabakası olduğunu söyler. Bunlardan birincisi, eserin ön-yapısını oluşturan (real yapı) alanda bulunur ve '*en ön tabaka*' olarak adlandırılır. Tiyatro eseri söz konusu olduğunda bu tabaka görülebilir ve duyulabilir olanları; şiir söz konusu olunca da sesleri, fizik olarak var-olan kelimeleri, seslerin vezin ve kafiye yoluyla oluşturduğu ritmi vs. içine alır. *En ön tabaka* için "*şiirde ses tabakası*" da denebilir.<sup>11</sup> **Hartmann**'ın tespit ettiği diğer üç tabaka sanat eserinin *irreal alan*ında yer alır. **İsmail Tunalı**, bu alanı "*anlam tabakası*" olarak adlandırmaktadır. Çokkatmanlı bir yapı arz

eden *anlam tabakası*'nda artık seslerle değil, birtakım seslerden oluşan kelimeler, ardından bu kelimelerin birbirleriyle meydana getirdikleri birleşimler ve bunların ifade ettiği anlamlar üzerinde durulur.

Sanat eserinin üçüncü tabakası "*ruhî tabaka*" ya da "*nesne ya da obje tabakası*" olarak bilinir. Estetikçi burada gerçek dünyadan ödünç alınmış nesnelere, kişilere vs. dikkat etmeli, eserde bunlar arasında kurulmuş olan gizli ilişkileri yakalamaya çalışmalıdır.

Dördüncü tabaka, **Hartmann**'ın dörtlü tabakalar düzeninde yer alan ve sanat eserinin en derininde bulunan tabakadır. "*En derin tabaka*" ya da "*alinyazısı tabakası*" diye de adlandırılır.<sup>12</sup>

Ontolojik analiz metoduna esas teşkil eden bu dört tabaka, dilbilimcilerin şiirin yapısal oluşumuna ilişkin olarak önerdikleri "*dört türetme basamağı*" ile de paralellik göstermektedir. Söz gelimi **Riffaterre**'in şiir için ürettiği '*türetme basamakları*'nda bu benzerlik gayet açık olarak görülmektedir:

### Şiirsel metnin yapısı<sup>13</sup>



**Riffaterre**'in ilk basamak olarak tespit ettiği *yüzeysel yapı*, metnin *dilsel ve sesçil* yorumudur. **Hartmann**'ın *real tabaka*da ele aldığı ilk alanla aynı işlevdedir. Ondan sonra gelen diğer basamaklar ise **Hartmann**'ın tespit ettiği *irreal tabaka* içinde değerlendirilebilir. Karşılaştırmaya devam edersek, *derin yapı*

<sup>9</sup> A. g. e., s. 61, 62.

<sup>10</sup> İsmail Tunalı, **Estetik Beğeni**, s. 83.

<sup>11</sup> İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, s. 131.

<sup>12</sup> A. g. e., s. 26, 27.

<sup>13</sup> Özdemir İnce, **Tabula Rasa**, Can Yay., İst.1992, s. 27.

**Hartmann**'ın 2. tabakasıyla, *derin tasarım*, 3. tabakasıyla, *izlek* ise dördüncü tabakasıyla eşleştirilebilir. Öte yandan, **Alexander Zolkovski**'nin “*Şiir*” başlıklı yazısında da şiirin yapısıyla ilgili olarak benzer bir şema verilmektedir.<sup>14</sup> Ancak **Zolkovski**, *derin yapı* ile beraber diğer iki tabakayı *makro* ya da *soyut yapı* olarak adlandırmaktadır. Bu anlamda, **Hartmann**'ın *irreal tabaka* dediği alan onda *soyut yapı* olarak karşılık bulmuş olur. Tekrar **Riffaterre**'e dönersek, onunla **Hartmann**'ın düşünceleri arasındaki paralellikler noktasında son olarak şunu da söylemek gerekir: Şiirsel metnin yapısı içinde **Riffaterre**'in son basamak olarak tespit ettiği *izlek*, **Hartmann**'ın *kader tabakasıyla* örtüştüğü gibi, *tema (matris)* kavramı ile de bu iki kavram aynı şeyi ifade etmektedir. *Objektivasyon*'un en uç noktası da diyebileceğimiz ve şiir metnini oluşturan bütün seslerin, kelimelerin, kelime birliklerinin ortaya koymaya çalıştığı, daha açık bir ifadeyle, şiirin var oluş sebebi denebilecek *izlek*'le (*kader tabakası*) *matris*, **Riffaterre**'in yaptığı şu tarif dolayısıyla kesişmektedir: “*Her şiirin semiyotik birliği bir matrisin varyantıdır ve bu matris ya bir sözcük veya bir cümledir. Bütün şiir işte bu matrisin bir metne dönüşmesidir.*”<sup>15</sup>

Son olarak bir noktaya daha dikkat çektikten sonra **Turgut Uyar**'ın “*Göğe Bakma Durağı*” başlıklı şiirinin temasına; **Hartmann**'ın söyleyişle ‘*kader tabakası*’na ulaşırken yaşamış olduğu serüveni **Hartmann**'ın ontolojik analiz metodunda tespit ettiği tabakaları izleyerek takip etmeye çalışacağız. Söz konusu bu nokta şudur: **Hartmann**, sanat eserinin real yapısında yer alan ve *en-ön tabaka* olarak adlandırılan birinci tabakanın ses tabakası olduğunu söylüyor ve şiirde fiziksel var-olan kelimeler, vezin, kafiye vs.’ye de bu tabaka içinde yer veriyor. Bize göre bu tabakanın şiirde yalnızca *irreal* veya *anlam tabakasını* taşımakla görevli olduğu fikri doğru olmakla beraber, eksiktir.

Çünkü, sözcük/ler bir şiirin hem ses değerine hem de onun anlamının kuruluşuna katkıda bulunur.<sup>16</sup> Ayrıca vezin ve kafiye gibi şiirin müzikalitesini sağlayan her bir unsur, *kader tabakasına* vurgu yapan birer semantik araç olarak karşımıza çıkarlar. Söz gelimi **Baki**'nin ünlü “*Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahardan*” mısraıyla başlayan sonbaharı tasvir eden gazelinde kullanılan vezin (mef’ülü/fâ’ilâtü/mefâ’ilü/fâ’ilün) **Dursun Ali Tökel**'in de bir yazısında vurguladığı gibi şiirin son tabakasında ortaya çıkacak olan fikre uygun olarak seçilmiştir. O, veznin bu özelliğiyle ilgili olarak şunları söylemektedir: “*Veznin okunmuş şekli esas alındığında (takti’) daha en başında şiirin bütününde durmaksızın yükselip düşen öğelerin/hayatların hakim olduğu görülmektedir.*”<sup>17</sup>

#### Ontolojik Analiz Metodunu Turgut Uyar'ın Şiirine Uygulama Denemesi

##### GÖĞE BAKMA DURAĞI

*İkimiz birden sevinebiliriz göğe bakalım  
Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlardan  
Bebe dişlerinden güneşlerden yaban otlarından  
Durmadan harcadığım şu gözlerimi al kurtar  
Şu aranıp duran korkak ellerimi tut  
Bu evleri atla bu evleri de bunları da  
Göğe bakalım*

*Falanca durağa şimdi geliriz göğe bakalım  
İnecek var deriz otobüs durur ineriz  
Bu karanlık böyle iyi afferin tanrıya  
Herkes uyusun iyi oluyor hoşlanıyorum  
Hırsızlar polisler açlar toklar uyusun  
Herkes uyusun bir seni uyutmam birde ben uyumam  
Herkes yokken biz oluruz uyumayalım  
Nasıl olsa sarhoşuz öpüşürüz sokaklarda  
Beni bırak göğe bakalım*

<sup>14</sup> A. g. e., s. 26, 27.

<sup>15</sup> Hilmi Yavuz, **Yazın, Dil ve Sanat**, Boyut Kitapları, İst. 1996, s. 142.

<sup>16</sup> Özdemir İnce, **Tabula Rasa**, s. 67.

<sup>17</sup> Dursun Ali Tökel, “Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Baki'nin Bir Gazeline Uygulanışı”, **Yedi İklim**, S. 74, s. 56.

Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göğe  
bakalım  
Tuttukça güçleniyorum kalabalık oluyorum  
Bu senin eski zaman gözlerin yalnız ağaç gibi  
Sularım ıınsın diye bakıyorum ıınsıyor  
Seni aldım bu suntuurlu yere getirdim  
Sayısız penceren vardı bir bir kapattım  
Bana dönesin diye bir bir kapattım  
Şimdi otobüs gelir gideriz  
Dönmeyeceğimiz bir yer beğen başka türlüğü  
güç  
Bir ellerin bir ellerin yeter belleyelim yetsin  
Seni aldım bana ayırdım durma kendini hatırlat  
Durma kendini hatırlat  
Durma göğe bakalım”

**Emin Özdemir, Mehmet Fuat'ın Turgut Uyar** şiirleri hakkında şunları söylediğini aktarıyor:

“Turgut Uyar'ın soluklu, uzun dizeli, düz yazı görünümü şiiiri, din kitaplarını çağrıştıran havasıyla, öyküsünü anlatışıyla yücelik duygusunu veren bir şiiirdi. Anlamsızlık bir yana, kapalı da olmayan bu şiiir, anlatım özellikleri, şiiirleştirme yöntemleri nedeniyle **İkinci Yeni akımı** içinde düşünöldü. Aynı yücelik duygusu, sonraki, imgeye dayanan kapalı şiiirlerinde de sürdü ...”<sup>18</sup> Ontolojik analiz metoduyla inceleyeceğimiz bu şiiir hem dili açısından, hem de ‘öyküsünü anlatışı’yla yukarıda ifade edilen görüşleri doğrular niteliktedir.

**Nicolai Hartmann**'ın *en-ön tabaka* olarak adlandırdığı *ses tabakası*ndan başlayarak şiiirin temasına (*matris* ya da *kader tabakası*) ulaşmak için yaşadığı maceraları tabaka tabaka tespit etmeye çalışalım. Şiiirde ilk görölenler birer objeksiyon olan birtakım sesler ve bunların dizilişlerinden oluşan kelimelerdir. Bir süje olarak bizim bakışımız onlarda hiçbir değışiklik meydana getirmese de, şiiir, real varlık

tabakasını oluşturan bu seslerden bazılarının diğerlerine göre (şiiirin yedi mısralık ilk bölümünde ‘ş’ ve ‘l’ harflerinin; dokuz mısradan oluşan ikinci bölümde ise ‘r’ harfinin diğer harflere göre), şiiirin bütününde ise isim işleme eklerinden çokluk ekinin, kimi işaret zamirleri, isim, cümle ve nihayet özellikle birinci tekil-üçüncü çoğul şahıs iyelikli kullanımlarının (örneğin ‘-ler’ çokluk ekinin 17, ‘şu’ 3 defa, ‘eller’ 4 defa, ‘göğe bakalım’ 5 defa tekrar edilir.) daha fazla tekrar edildiğı görölmektedir. Bunların böyle sık tekrar edilmesi şiiire bir ritm vermektedir. Ayrıca ritm, aliterasyonlarla birlikte şiiirin iç ahengine de katkıda bulunarak onu müziğe yaklaştırır.

İrreal alanın ilk basamağı olan anlam tabakasında öncelikle şiiirde kullanılan kelimelerin tek tek temel anlamlarını ortaya koymak, ardından da kelimelerin birleşerek oluşturdukları cümlelerin anlamları üzerinde durmak gerekir. Şiiirde kullanılan belli başlı kelimelerin temel anlamları şöyledir:

**Gök:** Yeryüzünün üzerini kaplayan mavi boşluk, uzay.

**Bak:** Gözü bir şeye/yere çevirmek.

**kaçamak:** bir görünüp bir kaybolmak. Kelime bazen ürkeklik, mahcubiyet vs. anlamlarında da kullanılır.

**ışık:** aydınlık.

**Şeker kamışı:** Şeker üretiminde kullanılan bir bitki.

**Güneş:** Dünyanın ısı ve aydınlık kaynağı olan gezegen.

**Yaban Otu:** Zararlı bir ot türü.

**Harca:** Sarf etmek, tüketmek.

**Göz:** Görme organı.

<sup>18</sup> Emin Özdemir, **Türk ve Dünya Edebiyatı**, Kültür Bakanlığı Yay., Ank. 1994, s. 232, 233.

*Durak:* Şehirlerde tren, tramvay, otobüs gibi toplu taşıma araçlarının yolcu indirip bindirmede kullandıkları yerler.

*Otobüs:* Bir çeşit toplu taşıma aracı.

*Karanlık:* Hiçbir şeyin görünmediği an.

*Afferin (aferin):* alkış, beğeni gibi duyguları belirtmek için kullanılan söz.

*Tanrı:* Dünyanın ve insanların yaratıcısı olduğuna inanılan ilahi varlık.

*Hırsız:* Kendisine ait olmayan bir şeyi alan kimse.

*Polis:* iç güvenliği sağlamakla görevli devlet memuru.

*Aç:* yemek yeme ihtiyacı olan (kimse)

*Tok:* Yemek yemeye ihtiyacı olmayan.

*Herkes:* bütün, tüm.

*Biz:* Çoğul birinci kişi zamiri.

*Sarhoş:* Şarabın etkisiyle kendinden geçmiş.

*Öpüş:* Sevgi ya da aşk göstergesi olan bir eylem.

*Sokak:* Sağında solunda yerleşim yerleri bulunan yer.

*El:* Dokunma organı.

*Bilme:* Farkında olmamak, bir bilgiden habersiz olmak.

*Tut:* Herhangi bir nesneyi elle kavramak.

*Kalabalık:* تنها olmayan, çokluk.

*eski:* Yıpranmış, aşınmış olan.

*Zaman:* an.

*Yalnız:* tek, kimsesiz.

*Ağaç:* oksijen deposu olarak bilinen ve aynı zamanda yakacak olarak kullanılan odunsu bir bitki.

*Su:* temel içecek maddesi.

*Isın:* Soğuk halden sıcak hale geçmek.

*Sunturlu:* gösterişli, görkemli..

*Pencere:* Evlerde aydınlığın içeri girmesi için yapılmış küçük camlı bölmeler.

*Kapat:* Açık bir şeyi örtmek, gizlemek.

*Belle:* İyice anlamak, öğrenmek ve akılda tutmak.

*Yet:* Kâfi gelmek, yeterli olmak.

*Hatırla:* Anımsamak

Bu tabakada yapılacak ikinci iş, az önce temel anlamları verilen kelimelerin bir araya gelmesiyle oluşmuş cümlelerin anlamlarını kavramak olacaktır. Şair, sevgilisinden gözlerini harcadığı *şeker kamışlarından, kaçamak ışıklardan, bebe dişlerinden, güneşlerden, yaban otlarından* kurtarmasını, hep bir şeyler *arıyormuş gibi* duran *korkak* ellerini tutmasını istiyor. Bu arada kendisine üstü örtülü biçimde, sevgilisine açıkça bütün evleri atlayıp daima göğe bakmalarını teklif ediyor. Ona göre ikisi yalnızca gök yüzüne bakarlarsa sevinebileceklerdir.

Şiirin ikinci bölümünde de sevgiliyle konuşmaya devam eden şair, ona içinde buldukları otobüs durağa geldiğinde şoföre “İnecek var” deyip inebileceklerini söyler ve dışarıdaki karanlık için de Tanrı’ya bir “*afferin*” çeker. Ardından sevgilisine ‘*göğe bak*’malarını yeniden hatırlatır. Şair, sevgilisinin ellerini tutunca kendisini kuvvetlendiren, tenhalık ve yalnızlıktan kurtararak onu kalabalıklaştıran şeyin ne olduğunu bilemediğini söyler. Sevgilinin gözleri “*bir yalnız gibi, ağaçlar gibi*” olan

"eski zaman gözleri"dir. O, bu gözlerle sularının ısınması için baktığını ve gerçekten de sularının ısındığını ifade ediyor. Ardından da sevgilisine onu çok gösterişli bir yere getirdiğini, çok fazla sayıda olan pencerelerini sırf kendisine geri dönmesini sağlamak için bir bir kapattığını, otobüs geldiğinde dönmeyecekleri bir yeri seçmesini, oraya gideceklerini, başka bir yere gitmelerinin çok zor olduğunu söyler. Nihayet, tutulacak el olarak ancak birbirlerinin ellerinin olduğunu iyice öğrenip bunu hep akıllarında tutmalarını öneren şair, sevgilisine hem beraberce göge bakalım demekte, hem de sevgilisinden sürekli ona kendisini hatırlatmasını istemektedir.

İrreal varlık alanında yer alan üçüncü tabaka 'nesne ve obje' tabakasıdır. 'ruhî tabaka' olarak da adlandırıldığını belirttiğimiz bu tabakada şiirdeki obje/lerin neler olduğu ortaya konulmalıdır. "Göge Bakma Durağı"nda sevgiliyle konuşan şair, çok sayıda nesneden bahsetmektedir. Bu nesnelerin bazılarını şöyle sıralayabiliriz: *şeker kamışları, bebek dişleri, yaban otları, durak, otobüs, sokak, pencere* vs.

Bütün bu nesnelere yan yana verilen kelimelerden de anlaşıyor ki, şair şehir hayatından ve bu hayatın karmaşasından, nesnelere kalabalıklığından şikayetçidir. Bu sebeple sevgiliyle beraber gidecekleri ve bir daha da geri dönmeyecekleri bir yer düşlemektedir. Bu anlatımını bazı alışılmamış bağdaştırmalarla da pekiştirmektedir. Sözelimi, şairin çeşitli nesnelere bakan gözleri için "harcanan gözler" şeklinde kısaca ifade edebileceğimiz "harcadığım şu gözlerimi al kurtar" deyişi, sevgilisinin, gözlerini bakana nostaljik ve huzurlu anlar yaşatan "eski zaman gözleri"ne benzetmesi, kalabalık içindeki ellerini "aranıp duran korkak eller" diye nitelendirmesi hep bu anlam etrafında dönen ifadelerdir. Sevgilisi de onunla aynı ruh hali içinde bulunmaktadır. O da kalabalık nesnelere içinde aşğını unutmakta, ona vereceği ilgi ve şefkatin büyük bir kısmını farklı nesnelere tüketmektedir. Bu sebeple ki şair, "sayısız

pencere" olarak nitelendirdiği, sevgilisinin ona olan alâkasını paylaşan her şeyi yok ettiğini, onun tüm pencerelerini bir bir kapattığını söylüyor. İnsanın "sayısız pencere"sinin olması alışılmamış bir bağdaştırmadır. Şiirde kalabalık içinde dikkatini yoğunlaştıramayan, zihni dağınık bir insanın kafasına işaret edilmeye çalışılıyor. Tıpkı, şairin çok alelade nesnelere gözlerini oyalaması, harcaması gibi.

Şairin bütün bu söylediklerini kuvvetlendiren en önemli imge ise 'otobüs' tür. *Durakla* birlikte *otobüs* hem şehir hayatını çağrıştırmakta, hem de *yolculuku* gündeme getirmektedir. Yolculuk, evrensel bir imge olarak insanın umut ve hayâlini temsil eder. Bulunduğu yerden memnun olmayan bir insanın yolculuğu arzulanması demek, yeni ümitler demektir. İşte bu temel imge, şehrin en basit ulaşım vasıtası olan otobüsle birleşince, ayrıca şiirde sıralanan nesnelere birbiri ardınca, hem de aralarına virgül ya da nokta olmaksızın sıralanışıyla, okurda bunların adeta yolda hızla seyreden bir otobüsün sağ ve solundan birbiri ardınca geçen nesnelere biri tarafından izlendiği intibai uyandırılmaktadır.

"Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlarından

Bebe dişlerinden güneşlerden yaban otlarından

Durmadan harcadığım şu gözlerimi al kurtar

Bu evleri atla bu evleri de bunları da"

Her bölümün başında ve sonunda tekrarlanan 'Göge bakalım' cümlesi de şiirin anlam eksenini oluşturan bir ifadedir. Aynı zamanda şiirin ahengine de katkıda bulunan bu nakarat cümlesi, 'otobüs'le beraber okurun zihninde yolculuk imajını pekiştiriyor, kalabalıktan, keşmekeşten sıyrılmayı, hudutsuz genişlik ve sakinliği, masmavi rengi ile de mutluluk ve huzuru temsil ediyor. Şairin herkesin uyumasını



istememesi ise esasında iki sevgiliyi birbirinden ayıracak, birbirlerine duydukları alâkayı azaltacak unsurlardan uzak kalma arzusunun bir sonucudur.

Gökyüzü, pürüzsüzlüğünden dolayı sevgilileri baktıkça birbirlerine yansıtan bir ayna gibidir. Ayrıca, hülya için de maviliğinden dolayı çok elverişli olan gökyüzünün bu anlamda insanların hürriyetini kısıtlayan, onu ezen somut gerçekler dünyası olan yeryüzünün tam zıddı bir imge olarak şiirde kullanıldığı düşünülebilir. Şair, insanı yoran, kafasını karıştıran yeryüzünden yalnızca bir şeyi alıp kendine ayırmış: Sevgilisini (“*Seni aldım bana ayardım*”)

Şiirin bu tabakasında gökyüzü ile ilgili ifade edilmeye çalışılan son husus, şairin “*göğe bakalım*” cümlesini kullandığı her yerde adeta göğe bakmakla birbirlerini hatırlamalarının aynı anlama geliyor olmasıdır. Söz gelimi şair, sevgilinin yanındayken kendisi için hiçbir anlam ifade etmeyen şehirdeki otobüs duraklarında bahsettiği “*Falanca durağa şimdi geliriz ...*” ifadesinde “*falanca*” kelimesiyle bunu ima etmeye çalışır. Hemen ardından da “*göğe bakalım*” denilmesi şairin adeta ‘*Sevgilim, sen boşver bu duraklara ne zaman gelip gelmeyeceğimizi düşünmeyi, biz hep birbirimizi düşünelim*’ şeklindeki düşüncesine katkıda bulunmaktadır. Şiirin ilk bölümündeki “*Bu evleri atla bu evleri de bunları da/Durma göğe bakalım*” mısralarıyla üçüncü bölümün ilk mısraı (‘*Senin bu ellerinde ne var bilmiyorum göğe bakalım*’) yine aynı duyguyu pekiştirir niteliktedir.

Günün bir anında, kalabalık bir şehirde yaşayan ve durakta otobüs bekleyen iki sevgiliden birinin; aşığın dilinden *monolog* şeklinde ortaya konulmuş şiirin başlığı da “*Göğe Bakma Durağı*” başlığının bir durağa aşık tarafından verilmiş ad olabileceği gibi bir *öykü* kurma gücü veriyor. Kalabalığı sevgilisini ona, onu da sevgilisine hatırlatmaya bir engel olarak gören şairin sevgilisinin elini tutunca

güçlenmesini, kalabalık olmasını, gözlerine baktıkça ısınmasını aşkın bir görünüşü olarak gördüğümüzü belirttikten sonra, şiirin serüvenini takip ettiğimiz ve varmayı amaçladığımız -ki bütün bir şiir bu amaç etrafında şekillenmiştir– son tabakaya; **Hartmann**’ın deyişiyle *kader tabakası*’na, dilbilimcilerin deyişiyle *matris (tema)*e geçmek istiyoruz.

“*Göğe Bakma Durağı*”nın teması daha real tabakasında ses ve kelimelere özel bir tasarruf yoluyla imlenen, ikinci ve üçüncü tabakada ise giderek netleşen “*sevgiliyle fasulasız beraber olma arzusu*”dur. Bu tema ise, evrenseldir.

Mehmet Kaplan, Cumhuriyet Devri Türk Şiiri adlı eserinde incelediği bu şiir için “...kadına ve aşka sığınmış, onu adeta tanrı yerine koyuş şiiridir” demekte ve şiirde geçen “Sayısız pencereden vardı bir bir kapattım” mısraından hareketle şairde psikologların “kapalı yerler kompleksi” adını verdikleri türden bir kompleks olduğunu ifade etmektedir.<sup>19</sup> Ancak, ontolojik bir analize tabi tuttuğumuz “*Göğe Bakma Durağı*”nın özellikle ikinci ve üçüncü tabakalarını incelememiz esnasında gördüğümüz gibi, şair ‘ideal aşk’ı yaşayamamanın ıstırabını duymakta ve sevgiliyle daima beraber olma arzusunu şiirleştirmektedir, ona sığınma arzusunu değil.

## SONUÇ

Edebiyat metinlerinin kullanmalık metinlerden ayrılan en önemli yönü, bunların üst-dil kullanarak anlam çoğulluğu oluşturmalarıdır. O sebeple, bir edebiyat eseri ne kadar fazla yöntemle ele alınırsa ondaki anlam zenginliğinin o derecede farkına varılır. Bu incelemede Turgut Uyar’ın muhtelif kişilerce değişik metotlarla ele alınan “*Göğe Bakma Durağı*” başlıklı şiiri ontolojik analiz

<sup>19</sup> Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ank. 1990, s. 276, 277.

metoduna tabi tutulmuş, şiirin anlamı bir de bu açıdan irdelenmeye çalışılmıştır.

#### KAYNAKLAR

- Tunalı, İ., (1984). Sanat Ontolojisi, İst. Ü. Edebiyat Fak.Yay., 2. bs. İstanbul.
- Tunalı, İ., (1983). Estetik Beğeni, Say Dağıtım, İstanbul.
- Eagleton, T., Edebiyat Kuramı, (İngilizce'den Çev. Esen Tarım), Ayrıntı Yay., (basım tarihi yok).
- Tunalı, İ., (1989). Estetik, Remzi Kit., 3. bs., İstanbul.
- İnce, Ö., (1992). Tabula Rasa, Can Yay., İstanbul.
- Yavuz, H., 1996, Yazın, Dil ve Sanat, Boyut Kitapları, İstanbul.
- Tökel, D. A., "Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Baki'nin Bir Gazeline Uygulanışı", Yedi İklim, S. 74.
- Özdemir, E., (1994). Türk ve Dünya Edebiyatı, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- Kaplan, M., (1990). Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.