

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**CEMAL SÜREYA'NIN ŞİİR ESTETİĞİNDE POETİK
SADAKAT: POETİKA VE ŞİİR ARASINDAKİ
MÜTEKABİLİYET**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN HAZIRLAYAN
PROF. DR. SONGÜL TAŞ MUSTAFA KARADENİZ

MALATYA-2015

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

**CEMAL SÜREYA'NIN ŞİİR ESTETİĞİNDE POETİK SADAKAT:
POETİKA VE ŞİİR ARASINDAKİ MÜTEKABİLİYET**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
PROF. DR. SONGÜL TAŞ

HAZIRLAYAN
MUSTAFA KARADENİZ

Jürimiz 18.12.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu çalışmayı oybirliği / oyçokluğu ile başarılı bularak Türk Dili ve Edebiyatı ana bilim, Yeni Türk Edebiyatı bilim dalında doktora tezi olarak kabul etmiştir.

Jüri Üyelerinin Ünvanı, Adı ve Soyadı

imzası

1. Prof. Dr. Songül TAŞ (Danışman)
2. Prof. Dr. Tarık ÖZCAN
3. Prof. Dr. Hüseyin Subhi ERDEM
4. Doç. Dr. Selçuk ÇIKLA
5. Doç. Dr. Ebru Burcu YILMAZ

.....
.....
.....
.....
.....

İNönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Ünvanı Adı ve Soyadı
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Songül TAŞ'ın danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım **Cemal Süreya'nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Mustafa KARADENİZ

ÖN SÖZ

İkinci Yeni hareketi, 1950’li yılların ikinci yarısından bugüne kadar şiir ortamında ürettiği etkilerle çağdaş Türk şiirinin dönüm noktalarından birini oluşturmuştur. Muhtelif çalışmalarda bu şiir anlayışı, çoğu zaman, ortak bir bildiriye dayanan bir akım gibi değerlendirilerek ele alınmıştır. Hareketin ortak bir bildiriye / poetikaya sahip olmadığı ön kabulünden yola çıkan değerlendirmeler de -örtük bir şekilde de olsa- genelde ortak bir poetika varsayımından hareket edildiğini düşündürmektedir. Fakat bu hareket içinde değerlendirilen şairlerin poetik görüşler içeren düzyazılarına ve şiirlerine bakınca, ortak bir yönelimden ziyade, bireysel bir şiir kurmanın kaygısı içinde oldukları, çoğu zaman birbirlerinden farklı düşünce ve şiirler ortaya koydukları görülmektedir.

İkinci Yeni olgusunun poetik karakteri üzerine yapılan çalışmaların hem sayıca azlığı hem de bu şiir hareketi içinde değerlendirilen şairlerin kendi poetik görüşlerinden ziyade geleneksel tasnifler etrafında değerlendirilmeleri, farklı bir yaklaşımın ürünü olabilecek çalışmaların yapılabileceği düşüncesini akla getirmektedir. Şiirin doğrudan doğruya bir “kişilik” sorunu olduğunu belirten, devingen ve bireysel bir poetik anlayışa sahip olan İkinci Yeni şairlerinin poetik çabalarını, onların kendinden menkul fikirleri ve şiirleri ekseninde incelemek, İkinci Yeni ve poetika konuları bakımından daha makul, özgün ve yeni bir bakış açısı sunabilir.

Bu şiir hareketi veya harekete mensup şairler hakkında yapılan çalışmalarda dikkati çeken bir diğer husus, poetika ve şiirin, çoğu kez, birbirinden ayrı iki konu gibi ele alınıp değerlendirilmesidir. Başka bir deyişle, incelemelerdeki temel yaklaşım, şairin veya şiir topluluğunun poetik görüşleriyle şiirleri arasında bir diyalog kurmayı, ikisini bir arada okumayı amaçlamaktan görece uzaktır.

Bilindiği gibi poetikalar, şairlerin veya edebî toplulukların sanat anlayışlarını yansıtan metinlerdir. Şiir pratiğinin, poetikada dile getirilen düşünce ve niyetler doğrultusunda şekillenmesi amaçlanır ve beklenir. Bu çerçevede, şiir estetiğinde tutarlılık ve sadakatten söz edebilmek, poetikanın şiirde karşılık bulabilmesiyle mümkündür. Poetikayla şiir üretimi arasındaki bu etkileşim ve belirleyicilik göz önüne alındığında, kuramla üretim arasında diyalogu esas alan bir inceleme yöntemi, bir şairin veya şiir topluluğunun poetikasına sadakat düzeyini ve şiir estetiğinin temellerini daha isabetli bir şekilde ortaya koyabilmek için alternatif ve yeni bakış açıları sunabilir.

Bununla birlikte, şairlerin bireysel ve toplumsal yaşamlarında meydana gelen değişimler, şiir türünün ilhama, anlık duygulanımlara dayalı yapısı ve koşulsuz bir özgürlüğü varsayması gibi durumlar, poetikayla şiir arasındaki denkleğin bir düzey konusu olarak ele alınabileceğine, alınması gerektiğine işaret eder.

İkinci Yeni şiirinin en özgün imge dünyasına sahip şairlerinden biri olan Cemal Süreya'nın poetikasıyla şiirleri arasındaki denklik ilişkisini “poetik sadakat” kavramsallaştırması temelinde konu edinen “Cemal Süreya'nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet” adlı bu çalışmanın kaynağını / çekirdiğini de bu düşünceler oluşturmaktadır. Çalışmada, Cemal Süreya'nın şiirlerinde kendi poetik görüşlerine ne ölçüde bağlı kaldığına ilişkin birtakım yorum ve değerlendirmelerden hareketle poetikasına sadakatinin düzeyi ve şiir estetiğinin temellerinin ortaya konması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Cemal Süreya'nın düzyazıları, söyleşi / konuşmalarıyla şiirleri arasında geleneksel tasnifler çerçevesinde yapılan betimleyici bir yöntem değil, simetrik / bakışlımlı bir eleştirel okuma yöntemi esas alınmıştır. Bu yaklaşımın, Türk şiir araştırmalarında eksikliği duyulan poetika çalışmaları konusunda önceden yapılmış çalışmalara bir nebze de olsa katkı sunacağı, daha farklı girişimlere kapı aralayabileceği düşünülmüştür.

Çalışma giriş, üç bölüm, sonuç ve kaynakça kısımlarından oluşmaktadır.

Giriş bölümünde, kuramsal bir çerçeve oluşturmak için poetika teriminin tanım, kapsam ve sınırları üzerinde durulmuş; dünya şiirindeki gelişim seyrine değinilerek çalışmada esas alınacak poetika tanımı tespit edilmiştir. Bu tespitten sonra, terimin Türk şiirindeki gelişim seyri ve İkinci Yeni şiirinin poetik karakteri ortaya konmuştur. Ardından sadakat kavramının içeriğine ve sıkça kullanıldığı alanlara değinilmiş, kavramın şiir türüyle ilişkisi kurularak poetikaya sadakatin zedelendiği, teori ve pratik arasında beliren mesafenin şairler veya şiir toplulukları nezdinde nasıl bir problem / rahatsızlık yaratabileceğine dair durumlara işaret edilmiştir.

Çalışmanın ana gövdesini oluşturan bölümlerin belirlenmesindeki temel ölçüt, Cemal Süreya'nın düzyazı ve söyleşi / röportajlarında üzerinde sıkça ve yoğun bir şekilde durduğu poetik görüşleri olmuştur. Ana ve alt başlıklar bu doğrultuda şekillenmiştir. Poetika tasniflerindeki temel konularla başlayan ve Süreya'nın şiir estetiğinin oluşumunu etkileyen kaynaklarla gelişen çalışma, son bölümde doğrudan

doğruya Süreya şiirinin estetik temellerini oluşturan kavramlara odaklanmıştır. Çalışmanın, bu anlamda, genelden özele doğru bir gelişimi esas aldığı söylenebilir.

Cemal Süreya ve İkinci Yeni hareketi hakkında daha önce yapılmış olan çalışmalarda yeterince konu edinildiği için şairin hayatına, İkinci Yeni'nin diğer şairlerine ve dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel ortamına ilişkin bilgiler, ayrı başlıklar altında müstakil bir şekilde ele alınmamış, çalışmanın odak konusunu daha iyi serimleyebilmek için yeri geldikçe kullanılmıştır.

“Temel Konular Bağlamında Mütakabiliyet” adlı ilk bölümde, Cemal Süreya'nın poetikası ve şiirleri arasındaki örtüşmenin düzeyi; gerçeklik, dil, imge, biçim ve içerik konuları bağlamında ele alınmıştır. “Etkiler Ağı’ Bağlamında Mütakabiliyet” başlıklı ikinci bölümde ise şairin poetikasının oluşumunda etkili olan Türk edebiyatı ve Batı sanatından kaynaklanan doğrudan ve dolaylı etkilerin şiir pratiğinde ne derece karşılık bulduğu anlaşılmaya çalışılmıştır. Poetika ve şiir arasındaki denkleğin düzeyini Süreya'nın şiir estetiğini oluşturan odak kavramlar ekseninde saptamaya çalışan ve “Merkezî Kavramlar Bağlamında Mütakabiliyet” başlığını taşıyan üçüncü bölüm ise ilk iki bölümde ulaşılan tespitler üzerine temellenmiştir. İlk üç bölümde ulaşılan tespitlerin ışığında Süreya'nın poetikasına sadakat düzeyi ve şiir estetiğine ilişkin yorum ve değerlendirmeler çalışmanın sonuç bölümünde verilmiştir.

“Kaynakça” kısmında alfabetik sıraya göre önce Cemal Süreya'nın bütün eserlerine, ardından çalışmada incelenen şiirlerine, düzyazılarına, söyleşi, konuşma ve röportajlarına; son olarak da yararlanılan diğer kaynaklara yer verilmiştir.

Çalışmanın her aşamasını titizlik ve dikkatle değerlendiren, yerinde uyarıları, öneri ve yönlendirmeleriyle çalışmanın akademik bir kimlik kazanmasını sağlayan kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Songül TAŞ Hanımefendi'ye çok teşekkür ederim.

Ayrıca, tez izleme sürecindeki katkıları için kıymetli hocalarım Prof. Dr. Hüseyin Subhi ERDEM ve Doç. Dr. Ebru BURCU YILMAZ'a, doktora süreci boyunca yardımlarını esirgemeyen değerli doktora arkadaşım Ferda ATLI'ya, Cemal Süreya ve İkinci Yeni şiiriyle ilgili ulaştığı kaynakları benimle paylaşan değerli meslektaşım ve arkadaşım Elif DURAN OTO'ya, kütüphanesinden istifade ettiğim değerli dostum Kenan BOZKURT'a, ulaşamadığım yazılara erişmemi sağlayan sevgili Kemal VAROL'a, yapıcı eleştirileriyle çalışmaya katkıda bulunan kadim dostum Abdullah

ÇELİK'e ve bu süreçte bana sağladıkları çalışma ortamından, gösterdikleri sabır ve anlayıştan ötürü aileme müteşekkirim.

Mustafa KARADENİZ

ÖZET

Poetikalar, şairlerin veya edebî toplulukların sanat anlayışlarını yansıtan metinlerdir. Şiir pratiği, poetikada dile getirilen düşünceler doğrultusunda şekillenir. Şiir estetiğinde tutarlılık ve sadakatten söz edebilmek, poetikanın şiirde karşılık bulabilmesiyle mümkündür. Poetika ve şiir arasında diyalogu esas alan eleştirel bir okuma yöntemi, şairlerin poetikalarına sadakat düzeylerine ve şiirlerinin estetik temellerine ilişkin yeni ve özgün sonuçlar doğurabilir.

“Cemal Süreya'nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet” adlı bu çalışma, Cemal Süreya'nın poetikası ve şiirleri arasındaki denliğin derecesini “poetik sadakat” kavramsallaştırması ekseninde incelemeyi konu edinir. İnceleme yoluyla, şairin poetikasına sadakatinin düzeyi ve şiir estetiğinin temelleri hakkında birtakım sonuçlara ulaşılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, poetika ve şiir arasında, yeri geldiğinde kronolojik örtüşmeyi de gözetilen eleştirel bir okuma yöntemi esas alınmıştır.

Çalışmanın giriş bölümü, poetika ve sadakat kavramlarından hareketle, “poetik sadakat” kavramsallaştırması üzerine temellendirilen teorik bir çerçeve sunmaktadır. Cemal Süreya'nın poetikası ve şiirleri arasındaki mütakabiliyetin düzeyi, bu teorik zemin üzerinde gelişen “Temel Konular Bağlamında Mütakabiliyet”, “Etkiler Ağı Bağlamında Mütakabiliyet” ve “Merkezî Kavramlar Bağlamında Mütakabiliyet” adlı üç ana bölümde incelenmiştir. Bölüm başlıkları şairin ağırlıklı olarak üzerinde durduğu konulara göre belirlenmiştir. Dolayısıyla çalışma, mevcut poetika tasniflerine ait konu başlıklarını da içermekle beraber, temelde Süreya'nın poetik düşünceleri ve şiirleri ekseninde şekillenmiştir.

Poetikası ve şiirleri bir arada değerlendirildiğinde, Süreya'nın, poetikasında dile getirdiği görüşlere çoğunlukla bağlı kaldığı görülür. Poetikası ve şiirleri arasında yer yer görülen uyumsuzluk ve çelişkiler ise onun “kişilik” ve “otorite karşıtlığı” üzerine temellenen şiir estetiğinin modernist karakterinden kaynaklanır. Poetikasını ve şiirlerini bir arada değerlendirmek, Süreya'nın sadece poetikasına sadakatini değil şiir estetiğinin temellerini de daha iyi anlamaya imkân verir.

Anahtar Kelimeler: Cemal Süreya, poetika, şiir, poetik sadakat, mütakabiliyet.

ABSTRACT

Poetics are texts that reflect the artistic understanding of poets or literary communities. The practice of poetry is shaped in line with the ideas expressed in poetics. It is only possible to mention consistency and loyalty in the aesthetics of poetry, with the presence of poetics in poetry. A critical method of reading which is based on the dialogue between poetics and poetry, can give rise to new and unique outcomes regarding the loyalty of poets to their poetics and the aesthetics basics of their poems.

This work titled "Poetic Loyalty İn The Poetry Aesthetics Of Cemal Süreya: The Reciprocity Between The Poetics And Poetry", is about the analysis of the degree of equivalence between the poetics and poetry of Cemal Süreya, in the axis of conceptualization of "poetic loyalty". Through this analysis, it is aimed to reach to some conclusions about the degree of loyalty of the poet to his poetics and the basis of his poetic aesthetics. For this purpose, the analysis is based on a critical method of reading, which also considers the chronological overlap between the poetics and poetry, if need be.

The introduction to the analysis offers a theoretical framework based on the conceptualization of "poetic loyalty", through concepts of poetics and loyalty. The degree of reciprocity between the poetics and poetry of Cemal Süreya, has been studied in three main sections developed on this theoretical grounds, as "Reciprocity İn The Context Of Key Issues", "Reciprocity İn The Context Of 'İmpacts Loop'", and "Reciprocity İn The Context Of Central Concepts". The section headings have been determined based on issues which the poet mainly dealt with. Thus, the study has been shaped mainly in the axis of poetic thoughts and poems of Cemal Süreya, also including topics regarding current poetic classifications.

When his poetics and poems are considered together, it is seen that Süreya usually adheres to his views he expressed in his poetics. Occasional inconsistencies and contradictions between his poetics and poetry are caused by the modernist character of his poetic aesthetics which is based on his views of "personality" and "anti-authority". To evaluate his poetics and his poetry together allows us to better understand not just Süreya's loyalty to his poetics, but also the fundamentals of his poetic aesthetics.

Key words: Cemal Süreya, poetics, poetry, poetic loyalty, reciprocity.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	iii
ÖN SÖZ	iv
ÖZET	viii
ABSTRACT.....	ix
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR.....	xiii
GİRİŞ.....	1
1. Poetikanın Tanımı, Kapsamı ve Sınırları.....	1
2. Batı Edebiyatında Poetika	3
3. Türk Edebiyatında Poetika	13
4. İkinci Yeni Şiirinin Poetik Karakteri.....	36
5. Poetika ve Şiir İlişkisi: Poetik Sadakat	43
BİRİNCİ BÖLÜM.....	61
1. TEMEL KONULAR BAĞLAMINDA MÜTEKABİLİYET	61
1. 1. Hayat Karşısında Şair: Şiir ve Gerçeklik.....	61
1. 1. 1. Uzlaşımsal Olanın Üstünde ve Ötesinde Bir Gerçeklik.....	63
1. 1. 2. Yeni Gerçekliğin İnşasında Dilin Yabancılaştırılması	65
1. 2. Şiir Dili.....	73
1. 2. 1. “Çağdaş Şiir Geldi Kelimeye Dayandı”	76
1. 2. 2. Lirik-Erotik Bir Dil ve Söylem.....	88
1. 2. 3. Humor ve İroniden Toplumsal Eleştiriye	91
1. 2. 4. Otobiyografik Unsurlardan Dile Yansımalar	104
1. 3. Şiir ve İmge.....	107
1. 3. 1. Görüntünün “Değişik ve Yabancı Niteliği”	112
1. 3. 2. Devingen ve Kurucu Bir İmge: Kadın	115
1. 3. 3. Şiirsel Dönüşümün Bir Göstereni Olarak Kuş İmgesi	131
1. 4. Biçim ve Öz İlişkisi.....	139
1. 4. 1. Açılma Evresi: <i>Üvercinka</i>	146
1. 4. 2. Arayış / Yayılma Evresi: <i>Göçebe</i>	151
1. 4. 3. Genişleme Evresi: <i>Beni Öp Sonra Doğur Beni</i>	156
1. 4. 4. Tıkanma / Durgunluk Evresi: <i>Uçurumda Açan</i>	161

1. 4. 5. Daralma / Kapanma Evresi: <i>Sıcak Nal ve Güz Bitiği</i>	167
1. 5. Değerlendirme.....	177
İKİNCİ BÖLÜM	182
2. “ETKİLER AĞI” BAĞLAMINDA MÜTEKABİLİYET	182
2. 1. Gelenek ve Şiir	182
2. 1. 1. Geleneksel Türk Şiirinden Etkiler	187
2. 1. 1. 1. Gelenekten Poetikaya Yansıyanlar.....	188
2. 1. 1. 2. Gelenekten Pratiğe Yansıyanlar	195
2. 1. 1. 2. 1. Dile ve Sözcük Dağarına Ait Unsurlar	195
2. 1. 1. 2. 2. Biçim Uygulamalarına Ait Unsurlar	196
2. 1. 1. 2. 3. Öz / İçeriğe Ait Unsurlar	198
2. 1. 1. 2. 3. 1. Taşlama Geleneğinden Etkiler.....	202
2. 1. 1. 2. 3. 2. Ağıt Geleneğinden Etkiler	206
2. 2. Çağdaş Türk Şiirinden Gelen Etkiler.....	210
2. 2. 1. Çağdaş Türk Şiirinden Poetikaya Yansıyanlar	212
2. 2. 2. Çağdaş Türk Şiirinden Pratiğe Yansıyanlar	216
2. 2. 2. 1. “Dolaysız / Görünür” Etkiler.....	216
2. 2. 2. 2. “Dolaylı / Görünmez” Etkiler	224
2. 3. Batı Sanatından Gelen Etkiler.....	236
2. 3. 1. Batı Edebiyatı / Şiirinden Gelen Etkiler	238
2. 3. 2. Batılı Resimden Gelen Etkiler.....	247
2. 3. 3. Atonal Müzik Tarzıyla İlişkilendirilebilecek Etkiler	264
2. 4. Değerlendirme.....	267
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	270
3. MERKEZÎ KAVRAMLAR BAĞLAMINDA MÜTEKABİLİYET	270
3. 1. Modern, Modernleşme / Modernite ve Modernizm	273
3. 2. İkinci Yeni Öncesi Türk Şiirinde Modernizm Algısı.....	278
3. 3. Cemal Süreya’nın Şiir Estetiğinde Modernizm.....	280
3. 3. 1. Modernist Bir Tavrı Olarak Kişilik Söylemi	284
3. 3. 1. 1. Dilin Bireysel Kullanımı Bağlamında Kişilik.....	287
3. 3. 1. 1. 1. Yabancılaştırmanın Yüzey Görünümleri: Biçimsel Sapmalar	291

3. 3. 1. 1. 2. Yabancılaştırmanın Örtük Görünümleri: Anlamsal Sapmalar	293
3. 3. 1. 2. Dış Gerçekliğin Alınlanma Tarzı Bağlamında Kişilik.....	317
3. 3. 2. Modernist Bir Tavrı Olarak Otorite Karşıtlığı.....	326
3. 3. 2. 1. Otorite Karşıtlığının Alegorik İzdüşümleri	331
3. 3. 2. 2. Otorite Karşıtlığının İmgesel İzdüşümleri	338
3. 3. 2. 3. Otorite Karşıtlığının Tematik İzdüşümleri.....	341
3. 4. Değerlendirme	344
SONUÇ.....	348
KAYNAKÇA.....	364
I. Cemal Süreya'nın Eserleri	364
1. İncelenen Kitaplar	364
2. İncelenen Şiirler.....	364
3. İncelenen Düzyazılar	369
4. İncelenen Söyleşiler, Konuşmalar ve Soruşturma Yanıtları.....	371
II. Yararlanılan Diğer Kaynaklar	373

KISALTMALAR

bk.: Bakınız

BÖSDB: Beni Öp Sonra Doğur Beni

C.: Cilt

çev.: Çeviren

Dr.: Doktor

ed.: Editör

haz.: Hazırlayan

md.: Maddesi

MÖ: Milattan Önce

MS: Milattan Sonra

No.: Numara

Prof.: Profesör

s.: Sayfa

ss.: Sayfa sayısı

S.: Sayı

sy.: Söyleşen

TDK: Türk Dil Kurumu

TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

vb.: Ve benzeri

vd.: Ve diğerleri

GİRİŞ

1. Poetikanın Tanımı, Kapsamı ve Sınırları

Tarihsel süreç içinde farklı anlam ve alanlarda kullanılan poetika teriminin kapsam ve sınırlarının tam anlamıyla belirlenebildiğini söylemek zordur. Bu zorluğun temel nedenleri, terimin sadece estetikle veya güzel sanatlarla sınırlandırılarak kullanılmamış olması, bu alanlarla sınırlandırılarak kullanıldığında ise kapsam ve içeriğinin farklı amaçlar doğrultusunda daralıp genişlemesi şeklinde ifade edilebilir. Bu sebeple araştırmanın giriş bölümünde, önce poetikanın genel tanımı, kapsamı ve sınırlarına, ardından Batı sanatındaki gelişim seyrine ilişkin muhtelif görüşlere başvurularak araştırmada kullanılacak poetika tanımının belirlenmesi yoluna gidilmiştir. Takip eden başlıkta ise terimin Türk şiirindeki gelişimi ve sadakat kavramıyla ilişkisi ekseninde bir şairin veya şiir topluluğunun poetikasına sadakat derecesinin bütün bir şiir serüveni açısından ne denli önemli ve belirleyici olabileceği üzerinde durulacaktır.

Poetika (Yunanca “Po(i)etikos”), köken olarak “yapmak”, “üretmek”, “yaratmak” anlamlarına sahip “poein” fiilinden türetilen Yunanca bir sözcüktür. “Fransızca da poetique, İngilizcede poetic, Almandada poetik, İtalyancada poetica, Latince de poetica” (Okay, 2013: 15) biçiminde Yunanca aslından kaynaklanan sözcüklerle adlandırılan “poetika” terimi, Şemsettin Sami (1905: 1718)’in Kamus-ı Fransevî’sinde “fenn-i şiir [şiir sanatı]”, “ilm-i aruz [aruz bilimi]” anlamlarıyla karşılanmıştır.¹

Terimin dünya yazınında ilk kez, Aristoteles’in MÖ 344 yılında ders notları şeklinde yazdığı tahmin edilen *Poetika* adlı eseriyle dolaşım ağına girdiği kabul edilmektedir. Söz konusu eserde Aristoteles, “[t]ragedya ve destanın ne oldukları, türleri ve parçaları, bunların sayıları ve farkları, bir yapıtın başarılı ya da başarısız olmasının nedenleri, eleştiriler ve onları yanıtlamanın yolları” (2012: 84) hakkında görüşlerini dile getirir.

Poetika, adından da anlaşılacağı üzere şiir sanatından bahsediyorsa da, genel olarak Aristo’nun sanat hakkındaki kanaatlerini oluşturur. Ondan evvel hocası Eflatun’un değişik diyaloglarında da dağınık olarak sanata dair görüşler vardır. İdeler felsefesi kurucusu Eflatun’un sanata, dolayısıyla şiire mistik yaklaşmasına mukabil mantıkçı Aristo ona sağlam bir zihni zemin hazırlamak ister. Eni-boyu belli bir şiir teorisidir *Poetika*. Artık ondan sonraki bütün şiir görüşlerini çok kalın hatlarıyla bu iki sistemin kategorileri içinde buluruz. Yani sanat ya

¹Terimin tanımı, kapsamı, tarihsel gelişimi ve terime ilişkin geniş bir kaynakça için ayrıca bk. Gür ve Koçakoğlu (2009: 79-187).

'ideal'dir ya da 'taklit'tir. Birincisiyle 'tecrid'e (soyut olana), ikincisiyle 'teşhis'e (somut olana) varılır (Okay, 2013: 17).

Okay'ın belirttiği gibi, terimin Aristoteles tarafından belirlenen sınırları, sadece edebiyat ve şiiri değil, taklit esasına dayanan bütün sanatları içerir. Dolayısıyla Aristoteles'in *Poetika*'sı geniş bir kavramsal içeriğe sahiptir, denebilir. Üstelik Aristoteles, terim etrafında üretilen bağımsız / özerk bir disiplinden de söz etmez. *Poetika* kavramı, daha ziyade, felsefi bir düşünme / usamlama tarzının sınırları içinde ve felsefenin nesnesi bir konu olarak ele alınır.

Aristoteles'in eserini ana referans noktası kabul eden Michel Jarrety, temel anlamına işaret ederek terimin doğuşu ve kapsamıyla ilgili olarak şunları söyler: "Poetika, zamanın edebiyatının sahip olduğu işlevin işleyiş kurallarını anlatmak isteyen Aristoteles'in ünlü kitabıyla doğmuştur ve bu sözcük, etimolojiye göre, yapıt *üretimine* gönderme yapar." (2010: 7).

Bununla beraber Aristoteles'in ders notlarının eksik bir derlemesi olan bu eserden hareketle, terimin genel anlamda şiir sanatı hakkında olduğu yönünde de yaygın bir kanı vardır. Söz gelimi Hakan Sazyek, poetikanın "şiir sanatının değişik türlerinde ve tarzlarında yazılmış ürünleri açıklayan, yorumlayan, şerh eden bir inceleme yöntemleri bütünü olmaktan çok, şiirle ilgili / şiire ilişkin her türlü meseleyi genel ölçekte ele alan, bir başka deyişle bu meseleleri belli bir örneğe bağlı kalmadan irdeleyen bir bilgi dalı" (2010: 359) olduğunu söyler. Turan Karataş, terimi doğrudan, "[ş]iir sanatı üzerine söylenmiş / yazılmış derli toplu görüşleri, teorileri içeren yazı" (2011: 467-468) şeklinde tanımlar. Selçuk Çıkla da benzer şekilde, terimin daha ziyade şiirin teorik boyutuna göndermede bulunduğunu söyleyerek poetikayı şiir türüyle irtibatlandırır. Ardından iki tür poetikadan söz edebileceğini belirtir: "1. Sanatın her meselesinden bahseden poetikalar. 2. Şiir üzerine yazılmış poetikalar." (2010: 22). M. Kayahan Özgül ise "Şiir, Şair ve Sair" adlı makalesinde, poetikanın kullanım alanına girdiği ilk zamanlarda "sanat amaçlı olarak kullanılan malzemeye verilen intizamın genel adı" olduğunu "nazmetmek ve şiir söylemek için kullanılmaya" (2010: 251) başlanmasının ise Homeros'tan sonraya tekabül ettiğini söyleyerek terimin doğrudan şiir türüyle ilişkilendirilmesi konusunda daha ihtiyatlı davranır.

Bir kısım araştırmacılar ise, gerek sözcüğün "üretmek", "yaratmak" anlamlarından gerekse *Poetika*'nın kendisinden hareketle, terimin sadece şiir sanatıyla ilgili olmadığını, taklit esasına dayalı bütün sanatları kapsayan bir kavram olduğunu dile

getirir. Bu konuda Aristoteles'in *Poetika*'sını temel alan Tzvetan Todorov (2008: 19), terimin bir edebiyat kuramına değil, genel olarak epik ve dram gibi temsilî türlerin özelliklerine göndermede bulunduğunu; dolayısıyla ortaya çıktığı ilk dönemlerde şiir türüyle ilgili olmadığını söyler. Paul Valery de terime alabildiğine geniş bir perspektifle yaklaşır. *Poetika* teriminin şiire dair estetik kurallar toplamı olarak dar anlamda değil, "dil'in hem töz hem de araç olduğu yapıtların yaratılması ya da kurulmasıyla ilgili olan her şeye verilen ad olarak" (2008: 38) düşünülmesi gerektiğini belirtir. Rus biçimcilerinden Roman Jakobson'un yazılarında ise terim, edebiyat bilimi anlamında kullanılır. Bu bağlamda, Jakobson'a göre poetikanın / edebiyat biliminin temel nesnesi "edebiyat değil edebiliktir -başka bir deyişle, belli bir edebi yapının işlenmesini sağlayan şey(ler)dir." (2008: 108). Süheyla Bayrav (1998: 179) da Jakobson'un tanımına koşut şekilde, terim için, bir edebî yapının edebîliğini oluşturan özelliklerin araştırılması tanımlamasında bulunur.

Sonuç olarak terimin "yaratmak", "üretmek" anlamları ve Aristoteles'in *Poetika*'sı işaret edilen muhtelif açıklamalarla bir arada değerlendirildiğinde, poetikayı sadece şiir sanatına değil, her türden sanatsal etkinliğin doğasına ilişkin kuramsal çalışmalara göndermede bulunan bir kavram olarak değerlendirmek daha akla yakın bir tutum olarak görünmektedir. Söz konusu tartışmalar bugün de devam ediyor olsa bile, Aristoteles'in eserinin poetikanın tanım ve kapsamının belirlenmesinde, terimle ilgili çalışmalarda kurucu bir eser olarak ele alındığını, alınmakta olduğunu belirtmek gerekir. Platon'un "mimesis" (yansıtma) kuramı ekseninde şekillenen *Poetika*, XVIII. yüzyılın ikinci yarısına kadar Batı sanatında poetika teriminin temel referans kaynağını oluşturur.

2. Batı Edebiyatında Poetika

Michel Jarrety (2010: 13) *Poetika* adlı eserinde, Batı sanatında poetikanın temelini oluşturan iki kurucu metin olduğunu belirtir. Bunlar, Aristoteles'in *Poetika* ve Horatius'un *Ars Poetika* adlı eserleridir. Aristoteles, *Poetika*'nın girişinde, taklit esasına dayalı destan, tragedya ve komedy gibi türlerden hareketle, şiir sanatının "kendisinden ve değişik türlerinden, tek tek bu türlerin olanaklarından, sonra da güzel bir yapıtı gerçekleştirilebilmek için öykülerin nasıl biçimlendirilmesi gerektiğinden" (2012: 19) ve bu incelemeyle ilişkili başka konular üzerinde duracağından söz eder. Ancak metnin

ikinci bölümü -komedyaya ayrılan bölüm- bir şekilde kaybolduğu için Aristoteles'in sadece destan ve tragedyaya ilişkin özgül birtakım düşüncelerinden söz edilir. Metin boyunca sanatın temel çıkış noktasının taklit olduğu varsayımından hareket eden Aristoteles bu çerçevede, şiirin işlevinden, ozanın temel "iş"inden, ozanla tarihçi arasındaki farktan, söz konusu ettiği şiir türlerinin biçim ve içerik kompozisyonuna ilişkin ölçüt alınması gereken hususlardan söz eder:

Bütün bu söylediklerimizden açıkça anlaşılıyor ki, ozanın işi gerçekten olmuş şeyleri değil olabilecek şeyleri, olabilirlik ya da zorunluluk gereği meydana gelebilecek şeyleri söylemektir. Tarihçi ile ozan arasındaki fark, birinin dizelerle, ötekinin düzyazıyla yazması değildir (Heredotos'un yapıtını dizelere dökebilirsiniz; dizeli ya da dizesiz yine tarih olarak kalacaktır); aralarındaki fark, birinin gerçekten olmuş, ötekininse olabilecek şeyleri anlatmasıdır. Bu yüzden şiir, felsefeye tarihten daha yakındır ve daha değerlidir; çünkü şiir daha çok genelden, tarihe özelden söz eder. Genel derken şu ya da bu kişinin, zorunluluk ya da olabilirliğe göre, şunu ya da bunu söylemesini ya da yapmasını kastediyorum; asıl hedefi budur şiirin, kişilerine birer ad taksa da. Özelse, Alkibiades'in ne yaptığı ya da başına ne geldiğidir (Aristoteles, 2012: 37).

Metin, her ne kadar taklit esasına dayalı bütün sanatları konu edinen bir eser olarak değerlendirilse de Aristoteles'in bu değerlendirmelerin merkezine şiiri ve ozanı koyduğu çok açık bir biçimde görülür. Her bölümde mimesis (taklit) kavramı ekseninde şiirin ve ozanın farklı bir yönüne değinilir. Bu yüzden "[k]elimenin sadece şiirle ilişkilendirilmesinde terimi ilk kez kullanan Aristo'nun *Poetika* adlı eseri büyük bir rol oynamıştır." (Gür ve Koçakoğlu, 2009: 81). Metnin özgün adı da, *Peri Poetikes* (Şiir Sanatı Üstüne), bu yargıyı destekler niteliktedir. Aristoteles'in bu tutumunun, bugüne kadar süregelen gelişim çizgisi içinde poetikanın taklit esasına dayanan bütün temsilî türler için olduğu kadar sadece şiirle ilişkilendirilmesinde belirleyici bir role sahip olduğu öne sürülebilir.

Klasik Dönem'de Aristoteles'in *Poetika*'sından sonra yazılan bir diğer önemli eser, MÖ 15'e doğru Romalı şair Horatius tarafından mektup formunda yazılan *Ars Poetika*'dır. Aristoteles'in düzyazı formunda yazılmış eserinin aksine, Horatius'un metni manzum olarak kaleme alınmıştır. 476 dizeden oluşan bu manzum mektubunda Horatius, şiir sanatı üzerinde durur. Eserde üzerinde durulan temel konular ölçülülük ve uygunluk sorunudur. Bu çerçevede Horatius, bir şiir yapıtının biçim ve içerik özellikleri açısından uygun bir kompozisyon kazanabilmesi için nasıl bir örgüye sahip olması gerektiğini örnekler eşliğinde açıklar. Bu paralelde bir şairin nitelikli oluşunun da şiir türlerinin sınırlarını iyi bilmesine ve uygulamasına bağlı olduğunu belirtir (Sumer, 1996: 23). Eserin, uygunluk ve ölçülülük kavramları çerçevesinde sanatçının "altın

ölçü”ye uyması gerektiği yolundaki vurgusu, bu kuralın modern şiirdeki yeri ve işlerliği göz önüne alındığında dikkate değerdir.

Horatius’tan sonra dönemin estetik anlayışı üzerinde etkili olan önemli isimlerden biri de Plotinos’tur. *Enneades* adlı eserinde güzelliği mistik düzlemde ele alan Plotinos, tanrısal bir “mistik güzellik” kavramının ortaya çıkışına zemin hazırlar. Salt poetik bir metin olmayan bu eser de dönemin “güzellik” kavramına ilişkin düşünceler içermesi bakımından önem arz etmektedir.

Longinus tarafından yazılan *Peri Hypsious* (Yüksek Anlatım Üzerine veya Yüksek Sanat) adlı eserde ise poetikanın daha ziyade retorik (söylev) sanatı çerçevesinde ele alındığı söylenebilir. “Bu yapıt, esas itibarıyla şiir sanatını konu edinmekte, ancak anlatımdaki kusurları, yüksek bir anlatımda bulunması gereken nitelikleri ve kurallarını saptamayı amaçlamakta, dolayısıyla İlk Çağ’ın önemli poetikaları arasında yer almaktadır.” (Karaca, 2013: 18).

Orta Çağ’da, sanat ve estetikle ilgili konuların temel olarak Hıristiyanlık ve kilisenin referansları çerçevesinde şekillendiğini söylemek gerekir. Bu dönem sanat ve estetik kuramı, Aurelius Augustinus ve Aquinolu Thomas’ın görüşlerinden önemli ölçüde etkilenir. “Gerçi bu yazarlar, özerk anlamda bir poetikaya sahip değillerse de çeşitli yapıtlarında en geniş anlamda poetikanın kapsamına girebilecek konulara - örneğin güzelliğe, sanatsal söyleme ve hatta şiire- değinmeleri nedeniyle Orta Çağ poetikasında önemli izler bırakmışlardır.” (Karaca, 2013: 20). Kilisenin ve dinî dogmaların hâkimiyetindeki bir ortamda poetikanın nicel ve nitel anlamda gelişmesi mümkün olmasa da şiir sanatını yeniden özerk bir disiplin olarak kurmaya çalışan Gunsivaldo’ya ait *De Divisione Philosophiae* gibi bir esere de rastlanır. Matthieu de Vendôme, Geoffroi de Vinsauf, John Garland, duygu ve sezgi temelli şiiri savunan Halesli Alexander, Juan de Baena, Aziz Thomas ve Mussato Orta Çağ sanatının poetika bağlamında dikkate değer isimleri olarak kaydedilebilir (Eco, 1999: 160-162). Ancak bu dönemde de poetika, edebiyata özgü bir disiplin olmaktan bir hayli uzaktır. Üstelik Hıristiyanlık inancı ve kilise kurallarının pekiştirilmesi için bir araç olarak kullanılması, terimin İlk Çağ’a kıyasla daha dogmatik bir niteliğe büründüğünü gösterir. Augustinus ve Thomas Aquinas tarafından güzellik, sanatsal söylem ve şiire ilişkin her görüşün nihai olarak gelip durduğu ve ötesine geçemediği nokta, kilise kuralları ve dogmatik tutum olmuştur.

Antik Çağ'ın kaynaklarına dönüşün en temel belirleyen olduğu Rönesans Dönemi'nde ise şiirin giderek önem kazandığı görülür. Coğrafi keşifler ve bilimsel-teknik gelişmeler sonucu yaşanan toplumsal, ekonomik ve siyasal dönüşümler çok geçmeden kültürel hayatta da karşılık bulur. Antik Yunan ve Roma sanatını yeniden canlandırmayı amaçlayan Rönesans hareketiyle birlikte “Aristoteles’in *Poetika*’sı bulunup çıkarıl[ır] ve neredeyse kutsal metin mertebesine yükseltil[ir].” (Todorov, 2008: 20). Felsefi alanda ise Descartes’le temsil edilen rasyonel akılcılığın doğuşu, Orta Çağ skolastik düşüncesinin sorgulanmasını beraberinde getirir. Reform hareketleriyle birlikte, kilisenin toplum üzerindeki egemenliğinin sorgulanmaya başlaması, sanat ve edebiyat alanında kiliseden özerk ve bağımsız poetik hareketlerin doğuşuna da zemin hazırlar. Antikiteye dönüşün sonucu olarak ortaya çıkan klasisizm akımının sanat anlayışını yansıtan ilk poetik çalışmalar Joachim du Bellay, Ronsard Malharbe, Jules-Cesar Scaliger, Jean Vauquelin de la Fresnaye, Jean Chapelin gibi yazar ve kuramcılar tarafından yazılır. Ancak yazılan kuramsal metinler, şiir sanatından ziyade tiyatro sanatına, özellikle de trajedi türüne ilişkindir.

Rönesans Dönemi’nin ve klasik akımın dikkate değer isimlerinden biri olan Boileau’nun *Art Poétique* (1674) adlı eseri “yazma sanatı, ikincil türler, üstün türler ve yazarlara öğütleri kapsayan dört bölümden oluşan, şiir biçiminde yazılmış, yalnızca şiir sanatına değil, çeşitli edebî türlere, çağdaşı yazarlara ve genel anlamda sanata ilişkin konuları ele alan bir poetikadır.” (Karaca, 2013: 24). Martin Opitz tarafından yazılan *Alman Şiirinin Kitabı* (1624) da Rönesans’ın ruhuna uygun şekilde şiire ve şaire ilişkin birtakım görüşler içerir. Bu dönemde poetikanın şiir ve tiyatro gibi türler üzerinde yoğunlaşması, şiire ve şaire verilen değer artması gibi hususlar, terimin özerk bir disiplin hâline gelmekte oluşuna ilişkin dikkate değer ipuçları olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde de poetika, yeri geldiğinde felsefe ve estetiğin sınırları içinde söz konusu edilen bir terim olduğu için bağımsız bir disiplin olarak ele alınmaktan görece uzaktır. Fakat Rönesans ve Aydınlanma Dönemlerinde, şiir sanatının önceki yüzyıllara nazaran görece önem kazanmasının, poetikanın özerk bir disiplin hâline gelmesine imkân veremese de 19. ve 20. yüzyılda gerçekleşecek gelişmelere hizmet ettiği söylenebilir.

Kavramın bireysel bir alımlama tarzına kavuşması ancak 19. yüzyılda mümkün olabilir. 19. yüzyılın ilk yarısında hâkim sanat akımı haline gelen romantizmin, klasik akımın salt akıl temelli kurallarına ve otoritesine karşı, sanatçının bireyliğini ve hayal

gücünü ön plana çıkararak tavrı, poetikanın da özerk bir disiplin haline gelmesinde dönüm noktası olur. 20. yüzyılın devrimci, ütopyacı sanat ve poetikalarının kaynağında da romantik akımın bulunduğu yönünde genel bir kabul vardır (Artun, 2013: 24). Klasisizmin sanatı ve sanatçıyı aklın ve verili birtakım kuralların cenderesine hapseden tutumuna yönelik bir tepkisellikte ortaya çıkan romantizm, bu yüzyılın sanat görüşüne yön veren başlıca hareket olur. “Yirminci yüzyıl şiir eğilimleri, romantizmin çizdiği örüntüleri yineler” (Paz, 1996: 117). Fakat bu niteliksel dönüşümü yaratan koşulların 18. yüzyıl sanat / estetik ve felsefesine damga vuran İmmanuel Kant’ın görüşlerinden derin bir şekilde etkilendiğini de söylemek gerekir:

Sanata modern tanımını kazandıran Kant, estetiği etikten ve lojikten ayırarak, sanatın amacının ve anlamının kendisinden ibaret olduğunu önerir. Sanata özerkliğini (otonomi) tanıır. Sadece sanata değil, insanlara da. Onların da kendi iradeleri dışındaki güçler tarafından yönetilmelerine (heteronomi / yaderklik) karşı çıkar (Artun, 2013: 24).

Kant’ın görüşleri paralelinde, 19. yüzyıl sanat ve edebiyatında aklın yerine duygu ve coşkuyu, kuralcılığa karşı sanatın ve sanatçının koşulsuz özgürlüğünü esas alan romantik sanatçılar bu ilkeler doğrultusunda bilimsellikten ziyade öznel bir söylem ve temele dayanan poetik metinler yazar. Fransa’da Victor Hugo’nun Cromwell Önsözü’yle başlayan, ardından İngiltere’de Samuel Taylor Coleridge, Almanya’da A. W. Schelegel, Novalis ve Hölderlin gibi romantik sanatçılar tarafından yazılan öznel nitelikli poetik metinler, edebiyatın ve şiirin özerk ve özgür bir alan hâline gelmesine büyük katkıda bulunur. Özellikle Alman romantizminin önde gelen temsilcilerinden biri olan Novalis’in (1772-1801) *Poetika* adlı eseri, romantizmin şiir anlayışını bütünlüklü bir şekilde ortaya koymasıyla poetikanın modern bir karaktere evrilmesinde önemli bir kilometre taşı olur.²

Aristoteles’in *Poetika*’sıyla başlayan ve bu yüzyıla kadar Batı sanatının egemen estetik stratejisini oluşturan mimetik (yansıtmacı) poetika hiyerarşisi, romantik akımın temel aldığı güzellik ve onunla ilişkili kavramlar tarafından yıkılır. Özerk ve özgül bir sanatın, başka bir deyişle bağımsız bir poetikanın / edebiyat teorisinin doğuşuna zemin hazırlayan bu gelişmeler hakkında Todorov şunları söyler:

²Novalis’in söz konusu eseri “edebiyatı ve özellikle şiiri diğer bilimlerin etkisinden izole ederek belirli bir bakış açısından ve belirli bir akımın (Romantizmin) ilkeleri doğrultusunda incelemeyi önermesi bakımından modern poetikanın ilk işaretlerini verir. (...) Novalis’in “Romantik Poetika’sı” determinist ilkelere sıkı sıkıya bağlı Kıta Avrupa’sındaki egemen sosyal, kültürel, sanatsal anlayışa itirazın bir ürünüdür ve aklın egemenliğine alternatif olarak santimentalizmi, imgelemi, tutkuyu, doğaya ve tarihe yönelimi, tanrısalılığı önerir.” (Demir, 2013: 452).

Edebiyatın özerkliğinin tarif edilmesi romantizmle (Alman romantizmiyle) birlikte sağlanmıştır; kesin anlamıyla edebiyat teorisi de (tırnak işaretleri içinde söylenmesine gerek olmadan) bu sırada ortaya çıkmıştır. Temsil ve taklit kavramları artık egemen bir rol oynamamaktadır çünkü hiyerarşinin tepesindeki yerleri güzellik kavramı ve onunla ilgili diğer kavramlar tarafından işgal edilmektedir: dışsal bir sonulluğun (erekselliğin) yokluğu, bütünü parçaları arasındaki uyumlu tutarlılık, sanat yapıtının tercüme edilemez niteliği. Bütün bu kavramlar edebiyatın ve edebiyat yapıtlarının özerkliğine işaret eder, edebiyatın özgül özelliklerinin araştırılmasına giden yolu hazırlar. Romantik metinlerde gördüğümüz şey de bu soruşturmadır (Todorov, 2008: 21).

Romantik hareketi takiben yüzyılın ikinci yarısında parnasyenler, realistler, naturalistler ve sembolistler tarafından bireysel temelli poetikaların sayısında artış görülür. Leconte de Lisle, Teophile Gautier, Stendhal, Honore De Balzac, Gustave Flaubert, Goncourt Kardeşler, Emile Zola, Hyppolyte Taine, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarme gibi farklı sanat akımlarının savunucuları, şiirler veya yazılar yoluyla sanat ve edebiyatın temel türleri hakkındaki görüşlerini dile getirirler. Özellikle Baudelaire, Mallerme, Valery, Rimbaud gibi sembolist şairlerin bireysel bir poetika geliştirme çabaları içinde olmaları, poetika teriminin yüzyıllar boyunca hâkimiyetini sürdüren otoriter ve merkezî tanımını enikonu sarsar. 19. yüzyılda meydana gelen bu gelişmeler, poetikanın 20. yüzyılda bağımsız bir disiplin haline gelmesine önemli etkide bulunur. Ancak bu yüzyılda yazılan poetikaların edebiyat metnini bilimsel bir yöntemle inceleyen akademik nitelikli poetikalardan farklı, bireysel ve öznel bir sanat ve estetik algısı doğrultusunda üretilmiş tekil girişimler olduğunu da belirtmek gerekir.

Poetikanın görece özerk bir disiplin hâline gelmesi ancak 20. yüzyılda gerçekleşir. Bilimde, özellikle de fizik alanında meydana gelen gelişmeler 20. yüzyıl düşünce hayatını önemli ölçüde etkiler. Albert Einstein'ın görecelik kuramı, psikolojinin bağımsız bir bilim olarak işlerlik kazanması ve bu paralelde Sigmund Freud'un bilinçaltının keşfiyle sonuçlanan psikanalitik çalışmaları ve en önemlisi de Sanayi Devrimi'yle başlayan modernliğe bağlanan umutların boşa çıkması, I. Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde fütürizm, dadaizm, sürrealizm, letrizm, gibi reaksiyoner ve kökten bir reddiyeciliği bayrak edinen çeşitli modern sanat ve düşünce akımlarının doğuşuna zemin hazırlar. Bu sebeple 20. yüzyıl aynı zamanda manifestolar çağı olarak da adlandırılmaktadır. Janet Lyon'un deyişiyle, modenist tahayyül tarafından "tutulmayan sözler" sanat alanında modernlik karşıtı bir söylem ve eylem üretir. Bu da modernliğe saldıran çok sayıda poetika / manifestonun üretimini sağlayan başlıca etmen olur (Artun, 2013: 23). Bu akımların, özünde şiddetli bir nefreti ve tepkiselliği

barındırmalarıyla ilgili olarak Paul Virilio *Sanatın Kazası* adlı kitabında şunları söyler: “20. yüzyıl sanatı temel olarak teröristtir ve terörize olmuştur... İki dünya savaşıyla, soykırımla, tekno-nükleer güçle vb. mahvedilmiştir. Birinci Dünya Savaşı’nı hesaba katmadan Dada veya Sürrealizm’i anlayamazsınız.” (2005: 102; aktaran Artun, 2013: 34).

Böylesi insani dramların yaşandığı bir çağda sanat akımları da yaşananlardan önemli ölçüde etkilenir. Muhtelif manifestoların şiddet içeren dili ve içeriği, âdeta insanları hemen eyleme geçmeye, bir şeyler yapmaya çağırır. Bu nedenle “birçok manifestonun yayınlanarak değil de okunarak kamuya sunulduğunu ve dolayısıyla eylem içerdiğini hatırlamak gerekir. Dada hareketi Berlin, Zürih, Paris, Prag, New York kafelerinde ve diğer değişik toplantı salonlarında düzenlenen performanslardan doğar. (...) Sonuçta her manifesto okuma seansı bir şiddet ve anarşi sahnesine dönüşür.” (Artun, 2013: 33).³ Fütürizm, ünanimizm, kübizm, dadaizm ve sürrealizm gibi sanat akımları çerçevesinde sanat ve edebiyata ilişkin görüşler, bu sanat akımlarına mensup Jules Romains, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, Tristan Tzara, Andre Breton ve Paul Eluard gibi şair ve yazarlar tarafından “manifesto” başlığı altında dile getirilmeye başlanır. “Ancak bu akımların çoğunda şiirin ve şiire ilişkin poetik metinlerin önemli bir yer tuttuğunu belirtmek gerekir.” (Karaca, 2013: 28).

[Bu yüzyılda] sanat manifestoları yoğun olarak birinci Dünya Savaşı ertesinde ortaya çıkar. Ancak, manifesto çıkışı açan metnin, Savaş’tan önce, 20 Şubat 1909’da Paris’te *Le Figaro* gazetesinde yayınlanan ‘Fütürist Manifesto’ olduğu varsayılır. Fütüristlerden önce hareketlerini bir manifestoyla duyuranlar Sembolistlerdir. Jean Moreas’ın kaleme aldığı ‘Sembolist Manifesto’ 1886’da yayımlanır. Ama Sembolistlere ait asıl manifestolar, iki şiidir: Verlaine’in ‘L’art poetique [Şiir Sanatı] (1874) ve Mallarme’nin Un Coup de d’es [Bir El Zar] (1897) başlıklı şiirleri (Artun, 2013: 27).

20. yüzyılı, poetikanın gelişim çizgisi bağlamında önceki dönemlerden ayıran en temel husus, poetikanın akademik bir disiplin hüviyetine kavuşmasıdır. Bu durum Todorov’un da belirttiği gibi, bu yüzyılda muhtelif ülkelerde meydana gelen birtakım çabalarla gerçekleşir. Yüzyılın ilk yirmi yılında Rusya’da ortaya çıkan “Biçimcilik”, takip eden yıllarda Prag Dilbilim Okulu çevresinde gelişimini sürdürür. 1930-1940’lı yıllarda Amerika ve İngiltere’de ortaya çıkan “Yeni Eleştiri” akımı da poetikanın özerk ve akademik bir disiplin hâline gelmesine önemli katkıda bulunan hareketlerden biri olur (Todorov, 2008: 22). Dolayısıyla, poetikanın bu yüzyılda bağımsız bir disiplin

³Modern toplumun açık bir eleştirisi üzerine temellenen bu manifestoları Octavio Paz da “Devrimci eyleme dönüştürülmüş eleştiri” (1996: 43) olarak nitelendirir.

hâline gelmesinde, teknolojik gelişmelerin, sosyo-kültürel ve toplumsal olayların üretimi olan sanat ve düşünce akımlarının yanı sıra muhtelif kuramsal ekollere mensup eleştirmenlerin yazınsal düzlemde, sanatın kendisinin başlıca sorun ve nesne olarak ele alınması gerektiğini savlayan görüşleri de önemli ölçüde belirleyici olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, akademik araştırmaya dayalı bu sistemli çalışmaların yerini yine yazarlar tarafından bireysel olarak kaleme alınmış birtakım poetika metinleri alır. Jean Paul Sartre'ın *Edebiyat Nedir?* (1948) ve Maurice Blonchot'un *Yazınsal Uzam* (1955) ile *Gelecek Kitap* (1959) adlı eserleri poetikayı sosyoloji ve felsefe gibi alanlarla ilişki içine sokmaya çalışır. Ancak bu girişimler, söz konusu eserlerin içerdiği birtakım özelliklerden dolayı akademik bir karaktere kavuşamaz. J. Pouillon'un *Zaman ve Roman*'ı ile E. Souriau'nun *İkiyüzbin Dramatik Durum* adlı eserleri de münferit teşebbüs sınırlarını aşarak sistematik ve disiplinler bir poetika vasfına ulaşamazlar. Poetikanın ya da Todorov (2008: 23)'ün yeğlediği tabirle söylenirse, edebiyat teorisinin içinde bulunduğu bu tıkanma / teorizizlik, 1960'larda Levi-Strauss önderliğindeki yapısalcılık kuramıyla aşılr. Çünkü yapısalcılık, edebî metne yaklaşımda şerhten ziyade edebî söylemi üreten soyut ve genel yapıyı açığa çıkarmaya odaklanan teorik bir işleyişi öngörür.

Poetika teriminin kapsam ve sınırlarına ilişkin tereddütler, Aristoteles'in *Poetika*'sından 19. yüzyıla kadar süregelir. 19. yüzyılda çeşitli sanat akımları ekseninde üretilen bireysel poetikalar sayesinde görece özerkleşen edebiyat bilimi 20. yüzyılda doğrudan doğruya edebiyatı nesnesi olarak alan özerk bir disiplin olur. "Özellikle Todorov, *Poetikaya Giriş* adlı yapıtında, poetikayı bilimsel özerk bir disiplin olarak görmekte; hatta onu edebî metinleri konu edinen diğer kimi yöntemlerden de ayırmakta, böylece bu disiplinin amacını, yöntemini ve sınırlarını da belirlemeye çalışmaktadır." (Karaca, 2013: 34). Todorov, anılan eserinde, poetikanın temel amacının tek tek yapıtları yorumlamak değil, her bir yapıtın ortaya çıkışını sağlayan genel ilkelerin bilgisine varmak, dolayısıyla poetikanın edebiyata ilişkin "soyut" ve "içsel" bir yaklaşım olduğunu dile getirir. Todorov, poetikanın kapsam ve özelliklerine ilişkin olarak şunları ifade eder:

Poetikanın nesnesi, edebî yapıtın kendisi değildir: Poetikanın sorgulamaya tabi tuttuğu şey, edebiyat söylemi denen o özgül söylemin özellikleridir. Dolayısıyla, her bir yapıt soyut ve genel bir yapının dışavurumu olarak kabul edilir; yapıt, bu yapının mümkün olan gerçekleştirimlerinden biridir yalnızca. Bu itibarla, poetika gerçek edebiyatla değil *mümkün* olan edebiyatla uğraşır; başka bir deyişle, edebiyat olgusunun tekilliğini oluşturan soyut bir

özellikle, *edebilik* ile ilgilenir. Çalışmanın amacı artık somut yapıtı farklı sözlerle anlatmak, onun geniş bir özetini vermek değildir; bundan böyle amaç edebiyat söyleminin yapısı ve işleyişine dair bir teori sunmaktır (Todorov, 2008: 37).

Sonuç itibariyle poetika teriminin ortaya çıktığı günden bugüne farklı anlam ve kapsamda kullanıldığı, 19. yüzyılda şiir türüyle ilgili olmaya başladığı, 20. yüzyılla birlikte ise bağımsız ve soyut bir edebiyat teorisi hâline geldiği tespiti yapılabilir. Bununla birlikte, özü ve temel işlevi itibariyle kişiselliği önceleyen ve bir sanatçının sanat anlayışını yansıtan (Sazyek, 2010: 359) poetikanın; nesnel ve standart kural, ölçüt ve kategorilerden hareketle edebî metinlerin doğasını, işleyişini çözümlenmeye çalışan edebiyat / şiir teorisinden görece farklılıklar taşıdığını belirtmek gerekir.⁴ Çağdaş dönemde, poetika teriminin bazen bir edebî tür, şair-yazar veya akım ve topluluk için bazen de bir milletin sanat anlayışını ifade etmek için farklı bağlamlarda kullanılması da terime yönelik belirsizliğin ve karışıklığın hâlâ sürdüğünü göstermektedir.

Bu araştırma, 1950’den sonra ortaya çıkan ve Türk şiirinde önemli bir poetik kırılma yaratan İkinci Yeni şiirine mensup bir şairin, Cemal Süreya’nın, poetikasını ve şiirlerini bir arada okuyarak poetikasıyla şiir pratiği arasındaki mesafeyi, başka bir deyişle örtüşme ve çelişmeleri incelemeyi, bu incelemeden hareketle de şiir estetiğinin temellerini ortaya koymayı amaç edinmiştir. Bu bağlamda Alâattin Karaca’nın *İkinci Yeni Poetikası* adlı eserinde önerdiği poetika tanımı, bu araştırma konusunun amaçladığı inceleme tarzı için de uygun bir teorik çerçeve sunmaktadır. Ancak Karaca, muhtemelen kendi çalışmasının izleyeceği yolu göz önüne alarak terimi sadece “şairlerin şiir sanatıyla ilgili kuramsal yazı ve söyleşileriyle” (2013: 40) sınırlandırmış; pratiği yani inceleme nesnesi yaptığı İkinci Yeni şairlerinin şiirlerini kendi poetika tanımına dâhil etmemiştir. Poetika terimine ilişkin bu yaklaşımın yeni olmadığı, Batı ve Türk edebiyatlarında şiir sanatı ekseninde çokça kullanıldığı bilinmektedir.

Bu çalışmada, inceleme nesnesi olan şairin şiirleri de poetika tanımının içinde kabul edilecektir. Çünkü şairlerin poetik düşüncelerini dile getirdiği edebî formlar deneme, makale, söyleşi, röportaj, köşe yazısı, mektup, günlük gibi muhtelif düzyazı türleri olabileceği gibi şiir türünün kendisi de bu amaç için kullanılabilir. Şairlerin estetik veya poetik düşüncelerini dile getirmek için istediği yazı formunu kullanmak konusunda bir özgürlüğe sahip olması ve bu özgürlüğü sonuna kadar kullanması doğal olduğu kadar şiir türünün kendi isterlerine de uygundur. Hakan Sazyek ve Selçuk

⁴Edebiyat teorisi hakkında geniş bilgi için bk. Culler (2007), Çalışkan (2010), Moran (2005), Welles ve Warren (1993).

Çıkla'nın, şiirin bu amaçla kullanımı konusundaki çalışmaları bu durumu yeterince gözler önüne sermektedir. Yeni Türk edebiyatında manzum poetik ön sözlerle ilgili çalışmasında Sazyek,

Poetikanın sınırları içine giren eserler, içerikleri gibi formları bakımından da bir birlik oluşturmazlar. Her şair, poetik düşüncesini büründüreceği formu seçme hususunda özgürdür. Poetik metnin mektup, ön söz, makale, deneme, söyleşi, özdeyiş, şiir gibi türlerin gerektirdiği formlar içinde konumlanması mümkündür. Bir şair şiir(in)e ilişkin düşüncelerini mektuplarında, bir kitabının ön sözünde, bir gazetede çıkan makalesinde, bir dergide yayımlanan denemesinde, kendisiyle yapılan söyleşide, özdeyiş tarzında tasarladığı formüle sözlerinde ortaya koyabilir. Bu formlardan birisi de şiirdir (Sazyek, 2010: 360).

belirleminde bulunur. Ardından Ziya Paşa, Namık Kemal, Muallim Naci, M. Emin Yurdakul, Tefik Fikret, Mehmed Âkif Ersoy, Ahmet Hâşim, İlhami Bekir Tez, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ercümen Behzad Lâv, Behçet Necatigil ve Gülten Akın gibi şairlerin poetik görüşlerini doğrudan şiirleri üzerinden dile getirdikleri örneklere yer vererek bu yönelimin yaygınlığına dikkat çeker (Sazyek, 2010: 360).

Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar adlı çalışmasında 1860 ile 1960 yılları arasındaki Türk şiirinde poetik karakterdeki manzum metinleri şiir toplulukları ve içerdiği konular bağlamında inceleyen Selçuk Çıkla (2010: 547), şairlerin veya şiir topluluklarının sadece şiirleriyle yetinen titiz bir incelemenin de onların poetikalarını bütün yönleriyle ortaya koyabileceğini söyler. Hatta düzyazı metinlerden ziyade sadece şiirin esas alınmasının daha sağlıklı sonuçlara ulaştıracağını iddia ederek şiir türüne öncelik verir. Karaca'nın düzyazı merkezli poetika tanımına karşılık, Çıkla'nın çalışmasında şiir türünün kendisini merkez alan bir poetika tanımı ağır basar. Ama bir şairin veya topluluğun / hareketin / akımın şiir anlayışının teorik ve pratik anlamda bir bütün oluşturduğu göz önüne alınca, düzyazı ve şiir verimlerinin birlikte ele alınması ve değerlendirilmesi daha sağlıklı ve makul bir değerlendirme yapabilme imkânı sunabilir. Çünkü poetika incelemelerinde, teori ve pratik arasında yüzde yüz bir örtüşme bulunduğu varsayımından hareket ederek sadece düzyazı metinlerle veya şiirle yetinmek, başka bir deyişle poetikanın tek bir boyutuna odaklanmak, her durumda kuşatıcı ve sağlıklı sonuçlara ulaştıramayabilir. Bu araştırmanın Cemal Süreya'nın şiir sanatındaki tutarlılığının derecesini ortaya koymayı amaçlaması ve bu doğrultuda poetika ve şiir pratiği arasında kurulacak bir diyalogu yöntem olarak esas alması, şiir pratiğini poetikayla bir arada, onun bir parçası olarak değerlendirmeyi kaçınılmaz kılmaktadır. Dolayısıyla "Cemal Süreya'nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet" adıyla yapılması düşünülen bu çalışmada, poetika

teriminin kapsamını Cemal Süreya'nın sadece deneme, günce, köşe yazısı, söyleşi, konuşma ve röportajlarında şiire dair dile getirdiği teorik görüşleri değil şiirleri de oluşturacak, başka bir deyişle teori ve pratik birlikteliği esas alınacaktır. Araştırma konusu bağlamında poetikanın tanım ve kapsamına, Batı'daki tarihsel gelişimine ilişkin bu tespitlerden sonra, terimin Türk edebiyatındaki gelişim seyrine bakmak, araştırmanın odak nesnesini anlamak ve doğru biçimde yorumlayabilmek için birtakım ipuçları sağlayabilir.

3. Türk Edebiyatında Poetika

Poetikanın Türk edebiyatındaki gelişiminin doğrudan kavramsal bir çerçeve ekseninde uç verdiği söylenemez. Hâkim gerçeklik algısı ve bu algının bir tezahürü olan geleneksel yaklaşımlar doğrultusundaki sanatsal uygulamaların Batı kökenli bu terimle örtüşen yönlerinin çok daha sonraları sistematik bir yaklaşımla ele alınması sonucu üretilen bir poetik anlayıştan söz edilebilir. Ancak, adı doğrudan anılmasa da kavramın içeriğine dâhil edilebilecek çalışmaların geçmişi klasik şiire kadar götürülebilir. Klasik şairlerin divan dîbâcelerinde, tezkirelerde ve muhtelif manzumelerde şiire ve şaire ilişkin dile getirdiği birtakım görüşler, adı söylenmese de terimin muhtevasının işaret ettiği paralelde uygulamalara girişildiğini göstermektedir.⁵

Bu bağlamda klasik şiirde, şiire ve şaire ilişkin görüşlerin doğrudan dile getirildiği en temel kaynağın divan dibâceleri olduğu söylenebilir. “Dîbâcelerin (...) çok mühim yönlerinden birisi de şairin, söz hakkındaki görüşlerini, şiir ve sanat anlayışını, şairleri değerlendirişini, şiirden anlamayanlar hakkındaki düşüncelerini bizzat bize vermesindedir.” (Üzgör, 1990: 26). Söz gelimi, daha çok mensur eserleriyle ve *Bursa Şehr-engizi*'yle tanınmış (Mengi, 1999: 165) Lami'i Çelebi, divan dibâcesinde, söz ile anlatımın önemi, işlev ve gereklilikleri üzerine birtakım kanaatlerini dile getirir. Dönemin toplumsal-kültürel dokusunu şekillendiren İslami dünya görüşü çerçevesinde Lami'i, şiire ve şaire dair düşüncelerini *Kur'an*'dan ve hadislerden alıntılarla destekler. Ona göre söz, sadece şiirin değil, aynı zamanda, yaratılışın da temelidir. Lami'i, nesir olarak dile getirdiği bu düşüncelerini muhtelif nazım parçalarıyla da destekler:

“Cihân bünyâdı çünkim emr-i kündür

Pes evvel dem zuhur iden sühendür” (Üzgör, 1990: 132)

⁵Konuyla ilgili çalışmalar için bk. Coşkun (2007), Çapan (1993), Kılıç (1988), Kılıç ve Macit (1990).

Poetik bir mevzu olarak değerlendirilebilecek nazım ve nesir arasındaki farkla ilgili olarak nesrin avama nazımın ise havasa hitap eden bir tür olduğunu belirten Lami’i; nazmı, güzel ve yararlı birtakım özelliklerine rağmen nesre üstün tutar:

“Nesrdür gerçi dehre ser-mâye
Dürr-i nazmun-durur velî pâye” (Üzgör, 1990: 136)

Lami’i’ye göre nazım, kayıt altına alınan ürünlerin en şerefliisidir. Çünkü okur ve dinleyici nezdinde daha büyük bir etkiye sahiptir (Tolasa, 1999: 231).

Dibacesinde esas itibariyle şiir ve şair üzerinde duran Lami’i’nin temas ettiği bir başka konu ise iyi ve kötü şair ayrımıdır. “Her şeyin olduğu gibi, onun da bir hakikisi sahtesi, iyisi kötüsü, yükseği bayağısı, köklüsü köksüzü vardır.” (1999: 235).

Birçok dibacede olduğu gibi Lami’i de şiire ilişkin görüşlerini, *Kur’an*’la uzlaştırma kaygısı taşır. Bu sebeple, muhtelif peygamberlerden, İslam ve tasavvuf tarihlerinden olaylar, örnekler ve belgeler aktarmaya çalışır. Lami’i şiire ilişkin bu görüşlere paralel olarak şairleri de “mutlak güzelliğin övücüleri” ve “Allah’ın didarının bilicileri” (Üzgör, 1990: 147) olarak değerlendirir.

Fuzuli’nin Türkçe ve Farsça *Divan*’larına yazdığı dibaceler de poetika kavramının içeriğine paralel görüşler ihtiva etmesi bakımından dikkate değerdir. Fuzuli de Lami’i’nin dibacesindeki düzene benzer şekilde, dibacelerine Allah’a sonsuz hamd ü sena, peygambere salat ü selamla giriş yaptıktan sonra, “Gelelim maksadımıza” (Doğan, 1997: 89-119) ifadesiyle esas konuya geçer. İyi bir şiirin ve şairliğin yüksek bir ilim elde etmekten geçtiğini düşünen Fuzuli’ye göre, “ilimsiz şiir, temelsiz duvar gibi olur ve temelsiz duvar ise gayet itibarsızdır.” (Doğan, 1997: 92). Sözle anlamın can ile ten gibi birbirini tamamladığını düşünen (1997: 117), klasik şiirde lirik / âşıkane tarzın en önemli temsilcisi ve ızdırap şairi olarak tavsif edilen Fuzuli, şairin esas sermayesinin dert olduğunu ise, “Sanma ki, gönlünde bir derdi bulunmayan ve ciğeri yaralı olmayan insanın sözünde tat vardır. Zevk ü safa ve rahatlık şiire zevk vermez. Şiir, eğer gam, keder ve sıkıntıdan doğarsa etkili olur.” (1997: 123-124) sözleriyle dile getirir.

Dibacesinde dile getirdiği dikkate değer görüşlerden biri de şiirde anlam ve açıklığa ilişkindir. Aslında, Farsça yazmasına yönelik bir mazeret beyanı olarak da okunabilecek şu ifadelerinde Fuzuli, âdeta, yaklaşık dört yüz yıl sonra Hâşim ve İkinci Yeni şairlerinin benimseyeceği poetik anlayışın temellerini atmış gibidir:

“Mânâca müphemlik ve sözde anlaşılmazlık,
Zamanımızın büyük âlimlerinin işidir.
Dilberlerin derin düşünce azabına takatları yoktur.
Dilberlerin hoşuna giden, âşikâne gazellerdir.” (Doğan, 1997: 128)

Fuzuli, dibacesinde, tıpkı Lami’i’de olduğu gibi, gerçek şiire ve şaire sıkıntı veren insanlardan da söz açar. Ona göre, şiir alanında sakınılması gereken üç tür insan vardır. Bunlardan ilki, kabiliyetsiz ve cahil yazıcılar, ikincisi cahil okur, üçüncüsü de “düzgün olmayan tabiatı ile şairlik iddiasında” (Doğan, 1997: 98) bulunan müteşairlerdir. Türkçe dibacesine, kötü yazıcılarla ilgili olarak çok bilinen ve dillendirilen şu dizeler kayıtlıdır:

“Kalem olsun eli ol kâtib-i bed-tahrîrin
Ki fesâd-ı rakamı sûrumuzu şûr eyle
Gah bir harf sukutiyle kılur nâdiri nar
Gâh bir nokta kusuriyle gözü kör eyler” (1997: 83)

Bu görüşlerin haricinde, Fuzuli’nin orijinal ve yeni mazmunlar bulmak konusundaki çabasına, bunun şiir erbaplarınca nasıl karşılandığına, mahlasını seçerken izlediği yola, şairin yaşadığı coğrafyanın şairlik yeteneğine engel teşkil etmeyeceğine, gazel nazım şeklini niçin daha çok kullandığına ilişkin nazım parçalarıyla desteklenmiş ve poetika kavramının sınırları içerisinde değerlendirilebilecek çok sayıda görüşe yer verdiği görülür (Doğan, 1997).

Dibacelerden sonra, poetika kavramının içeriğine dâhil edilebilecek görüşlere yer verilen kaynaklar tezkirelerdir. 1546 yılında yazdığı *Tezkiretü’ş-Şuara*’nın ön sözünde Latîfi, Allah’a ve peygambere ilişkin şükür ve övgü sözlerinden sonra, şiirin ve şairin temel işlevine ilişkin görüşler dile getirir. Lami’i ve Fuzuli gibi şair türlerine temas eden Latîfi, bu şairler üzerinden makbul şiirin ne olduğunu açıklamaya girişir. Mana, mazmun ve hayal bakımından özgün ve yeni deyişlerin kıymetli bir şiire ve şaire ulaştıracağını ifade eder. Şiirde terennüme vesile olan aşk ve sevi gibi temaların öz itibarıyla “Cemâl-i mutlak”ın yörüngesinde döndüğünü ifade eden Latîfi, bu görüşleriyle, klasik şiirin İslami dünya algısı ve gerçeklik tasavvuru etrafında teşekkül ettiğini ima eder: “Sözün kıyası bunlar ister güzelleri medh etsin, isterse dilberleri övsün Hakk’ı görebilen gerçek erlerle vahdete ulaşmış Allah dostlarının yolunda gidenler, onları celal ve cemâl sahibi yüce Allah’a ait görürler.” (İsen, 1999: 11).

Latîfî'nin ön sözü, işaret edilen divan dibacelerinde olduğu gibi, niyet edilen ve tamama eren çalışmanın muvaffak olması için Allah'a dua ile bitirilir. Başka bir deyişle, hâkim zihniyetin şiir düzlemine yansıyan uygulamaları çerçevesinde bir düzen gözetilir.

Klasik şiirde, şiire ve şaire ilişkin görüşlerin doğrudan şiirler yoluyla dile getirildiği de bilinmektedir. “Divan şairi, daha çok kasidelerde kısmen de gazelerde, şiirinin sahip olduğu özellikleri uç benzetmeler ve abartılı ifadeler yoluyla övdüğü gibi, ideal şiirin ve şairliğin nasıl olması gerektiği yolundaki kanaatlerini de ifade eder.” (Karadeniz, 2012: 1656). Bu konuda ilk akla gelen isimlerden biri olan ve devrin “Sultanü’ş-Şu’ara”sı olarak değerlendirilen Bâkî, gazellerindeki birçok beyitte şiire ve şaire ilişkin değerlendirmelerde bulunur. Birçok şair gibi Bâkî de bu değerlendirmeleri, klasik edebiyatın fahriye geleneği çerçevesinde kendi şairliği ve şiirleri üzerinden yapar. Söz gelimi, bir şiirin kıymetinin başlıca ölçüsünün orijinallik ve söyleyiş güzelliği olduğu düşüncesi, sözün cevhere benzetildiği şu dizelere yansır:

“Çoğ olmaz bu tarza gazel Bâkîyâ
Güzel söz güherdür güher az olur” (Küçük, 1994: 170)

Bâkî'ye göre ideal bir şiir keyif verici, çekici ancak bununla birlikte sadece “irfan ehli”nin fark edebileceği anlamsal bir derinliğe de sahip olmalıdır:

“Olcak hûb gönül virmege ‘irfân ehli
Şî'r-i Bâkî gibi hem şûh gerek hem tâze” (1994: 381)

Bâkî'nin şiire ilişkin dile getirdiği bu görüşlerin uygulamaya geçirilebilmesi için şaire atfettiği en temel özellik ise “kalem-kârlık”tır; yani şiiri bir zanaat olarak da gören sabırlı bir kelime işçiliğidir:

“Zer-ger-i kâmilidür san'at-ı şî'rûñ Bâkî
Nic'olur gel berü seyr eyle kalem-kârlığı” (1994: 408)

Görüldüğü üzere, klasik edebiyatın muhtelif türlerinde şiire ve şairlik tutumuna dair dile getirilen bu görüşler, içinde yaşanan gerçekliğe ilişkin kozmolojik görüşle yadsınamaz bir ilişki içinde olagelmıştır. Başka bir deyişle, şiir ve şair konuları hâkim gerçekliğin temel dayanağı olan şeriatle uzlaştırıldıktan sonra, estetik bir düzeye çekilerek değerlendirilebilmiştir. Yapılan değerlendirmelerin temel referansını ve sınırlarını belirleyen şey, bütün bir toplumsal dokuyu ve zihniyeti şekillendiren *Kur'an* ve hadisler olmuştur. Yıldız Ecevit'in belirttiği gibi “[d]önemin gerçeklik anlayışı, sanat

ürününün [ve sanat kuramının] gerek biçim gerekse konu / motif düzlemlerinin oluşmasındaki ana belirleyicisidir.” (2002: 18). Gerek divan dibaceleri ve tezkire ön sözlerinin gerekse divanların, sırasıyla Allah’a hamd ü sena, peygambere salat ü selam, din ve devlet büyüklerine övgüyle başlayıp Allah’a dua ve yakarıyla sonlanması da klasik şiirin bağlı bulunduğu bu din temelli sosyal ve zihnî gerçekliği yansıtır. İslami dünya görüşü üzerine temellenen klasik şiiri “saray İstiaresi” etrafında değerlendiren Tanpınar’ın görüşleri de hâkim gerçeklik algısının sanat üzerindeki bu belirleyiciliğine işaret etmektedir:

Gerçeği şu ki her büyük sanat geleneği gibi eski şiirimiz de ne kadar dolayısıyla konuşursa konuşsun, evvelâ içinde doğduğu ve bağlı bulunduğu içtimaî sistemi veriyordu. Her şeyden evvel bu şiir dilinin daima bir saray etrafında teşekkül ettiğini düşünmek bizim için kâfi bir delildir. (...) Tabiatıyla din, kozmik âlem, siyasi rejim, ferdî hayat bu silsileye göre derece derece birbirinin aksi olacaktı. O ilâhî âlemden aşağıya doğru inen kademelerle düzenlenmiş bir mutlakin malikânesidir. Bu kademelerin hepsi aynı tarz istiarelerle ifade edilir. Bu itibarla “Kutadgu Bilig”in zihnî melekeleri ve faziletleri konuşturan istiaresi ile Lâmiî’nin Bursa’daki lodos ve poyraz arasındaki muharebesi ve bütün sabah ve mevsim tasvirlerindeki cenkler arasında hiçbir fark yoktur. Hepsisi de aynı yaşama sisteminin modaları etrafında teşekkül eder (Tanpınar, 1997: 10).

Dolayısıyla, klasik şiirden Tanzimat Dönemi’ne gelinceye kadar, pratik düzeyde muhtelif uygulamaları söz konusu olsa da kavramın doğrudan adı etrafında bağımsız bir kuramsal yapının inşa edilememiş olması dönemin gerçeklik algısının bir tezahürü ve sonucudur, denebilir.

Orhan Okay (2013: 16), poetika teriminin Türk şiirinde ilk kez 1946 yılında, Necip Fazıl Kısakürek’in *Büyük Doğu Dergisi*’nde tefrika olarak yayımlanan “İdeolocya Örgüsü” başlıklı yazılarının bir kısmında yer aldığını söyler. Selçuk Çıkla (2010: 41) ise, kendi tespitlerine göre, Türk edebiyatında “poetik” veya “poetika” teriminin ilk defa, Rezaizâde Mahmud Ekrem tarafından 1886’da yayımlanan *Takdîr-i Elhan*’da, Boileau’nun *Art Poetique* adlı eserinin “Sanayi’i Şi’riyye” ve “Arpoetik” şeklinde çevrilmek suretiyle kullanıldığını belirtir. Bu paralelde, terimin kullanım sıklığının Servet-i Fünûn Dönemi’nden itibaren gerek şiirlerde gerekse düzyazı türlerinde giderek arttığını da ekler.

Tanzimat’la beraber Batılı ve modern bir sanat anlayışı üretme çabaları, poetika teriminin Batı sanatındaki içerimleri doğrultusunda alımlanması yönünde bir milat olarak kabul edilebilir. 3 Kasım 1839 tarihinde Gülhane Parkı’nda Mustafa Reşid Paşa tarafından ilan edilen Tanzimat Fermanı (Gülhane Hatt-ı Hümayûnu), Osmanlı yönetim ve toplum yapısında yeni bir devrin başladığını haber verir. Fermanın ilanını takip eden

yirmi bir yıllık düşünsel demlenme safhasından, yani “1860’tan sonra, imparatorluğun siyasî ve sosyal durumunda mühim gelişmeler göze çarpar ve bunlar, tabiatıyla, edebiyatın gelişmesine de kuvvetle tesir ederler.” (Akyüz, 1995: 23). Mustafa Reşid Paşa’nın siyasi “yetiştirmesi” Şinasi’nin ise kültürel ve edebî öncülüğünü yaptığı bu reformasyon hareketi edebiyat ve özelde şiir alanında “yeni bir devir, yeni bir fikir, yeni bir insan tipi ve yeni bir üslup” (Kaplan, 2012: 465) teklif eder. Bu teklif, içerdiği üslup ve zihniyet değişikliğiyle, kısa bir süre sonra dil ve edebiyat alanında meydana gelecek ve özü itibarıyla klasik şiirin poetikasını hedef alan çeşitli poetik arayışlara kapı aralar. Kaplan’ın konu bağlamındaki şu düşünceleri, Tanzimat edebiyatını şekillendiren hâkim poetikanın Mustafa Reşid Paşa’nın yazı dilinde yeni bir üslup yaratmak düşüncesi ekseninde şekillendiğini ve bu görüşlerin Şinasi başta olmak üzere takip eden “kalem efendileri” tarafından temel bir poetik ilke olarak alındığını gösterir:

Üslup değişmesi yeni bir zihniyete tekabül eder; dil ve edebiyat üzerinde önemli bir rol oynar. Reşid Paşa’nın getirdiği üslup değişmesi ‘halkçılık’ ve ‘çağdaşlaşma’ kavramları ile yakından ilgilidir. Reşid Paşa getirdiği yeni fikirleri herkesin anlayacağı sade bir dille halka yaymak istiyordu. Başta Şinasi olmak üzere, çoğu yazar olan “kalem efendileri” Reşid Paşa’nın hem fikirlerini, hem de üslubunu benimsediler. Buna göre, denilebilir ki, Tanzimat devri üslubunun yaratılmasında Reşid Paşa’nın büyük payı vardır. Eğer o, politik şahsiyetinin uyandırdığı manevi otorite ve hayranlık duygusu ile bu çıkışı açmasaydı, yüzyıllar boyunca edebi bir gelenek haline gelen eski inşa kolay kolay bırakılamazdı (Kaplan, 2012: 474).

Kaplan’ın açıklamaları poetika teriminin içerimleriyle bir arada düşünüldüğünde, “üslup” sözcüğünün anahtar bir işleve sahip olduğu görülür. Çünkü “Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, biçem, tarz, stil” (TDK, 2005: 2062) gibi anlamlarla karşılanan “üslup” sözcüğünün doğrudan poetika teriminin muhtevasıyla paralellikler göstermesi, Reşid Paşa’nın amaçladığı yeni üslubun, zımnen de olsa yeni bir poetikaya işaret ettiği şeklinde yorumlanabilir. Kaplan’ın, üslubu; zihniyet, dil ve edebiyatla ortak paydada buluşturan “Üslup değişmesi yeni bir zihniyete tekabül eder; dil ve edebiyat üzerinde önemli bir rol oynar.” (2012: 474) cümleleri de bu yorumu destekler.

Mustafa Reşid Paşa’nın ve Şinasi’nin öncülüğünü yaptığı bu “yeni üslup” Tanzimat edebiyatını şekillendiren poetikanın temellerini oluşturur.⁶ Özellikle Şinasi, “uygulamaya koyduğu dil politikasıyla edebiyatın ‘yenileşmesinde’ önemli bir kapı arala[r]. Onun şiire getirdiği yeni kavramlar ve şiir dilinin sadeleşmesi için sunduğu

⁶“Yeni Üslup” için ayrıca bk. Kaplan (2012a: 245-265).

teklifler, dönemin diğer yazarlarını da etkiler.” (Tuğcu, 2013: 82). Yenileşme faaliyetlerinin bir devlet politikası olarak uygulanması, dönem edebiyatının kolektif bir poetika ekseninde şekillenmesini de beraberinde getirir. “Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın temsil ettikleri bu devrede edebiyat, genellikle politik ve sosyal konular etrafında döner.” (Kaplan, 1998: 18). Bu paralelde, söz konusu sanatçılar, ortak bir tavırla yazdıkları poetik metinlerde divan edebiyatını itibardan düşürmeye, yerine “halkçılık”, “çağdaşlaşma”, “medeniyet”, “hukuk” gibi kavramlar ve “sâfi Türkçe” kullanımı temelinde bir edebiyat / şiir anlayışını inşa etmeye çalışır. Dolayısıyla Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın nesir ve nazım yoluyla dile getirdiği düşünceler, aynı zamanda “sosyal fikirler edebiyatı” olarak nitelenebilecek Tanzimat'ın ilk döneminin egemen poetikasını da yansıtır. Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın klasik şiire yönelik eleştirilerinin temel çıkış noktasını ise bu şiirin gerçeklik anlayışını eleştirmek ve gözden düşürmek oluşturur. Söz konusu sanatçılar, divan şiirinin metafizik karakterli “ilâhî gerçeklik”inin karşısına “hakikate ve tabiata uygunluk ilkesine göre belirlenmiş” (Tuğcu, 2013: 120) bir gerçekliği çıkarırlar. Ancak bu gerçeklik anlayışı, Beşir Fuad'ın inanç karşıtlığı temelinde gelişen bilimsel ve felsefi “gerçeklik” anlayışına da mesafeli durur ve eleştirel yaklaşır.

“Reşid Paşa ve Şinasi gibi düşüncenin dünyayı değiştirdiğine gerçekten inanmış bir aydın” (Kaplan, 2010: 64) olan Namık Kemal, *Tahrib-i Harabat*, *Takip*, *Mukaddime-i Celâl* eserleri ile “Lisan-ı Osmani'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir”, “İntibah Ön Sözü”, “Bahar-ı Dâniş Ön Sözü” gibi yazılarında divan şiirinin akıl ve mantıktan uzak gerçeklik anlayışını sert ve yer yer abartılı bir şekilde eleştirir.⁷ Namık Kemal'in, özellikle Tasvîr-i Efkâr gazetesinin 28 Ağustos 1866 tarihli 416. ve 31 Ağustos 1866 tarihli 417. sayılarında yayımlanan “Lisan-ı Osmani'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” (1993: 183-192) makalesi, âdeta yeni edebiyatın programını ortaya koyan (manifest) ilk sistemli manifesto / poetika olması

⁷ *Mukaddime-i Celâl*'de, divan şiirinin hayal dünyası ve mazmun sistemine dair sözleri, Namık Kemal'in bu tavrını açık bir biçimde yansıtır: “Divanlarımızdan biri mütalaa olunurken insan, muhtevi olduğu hayalâtı zihninde teccüm ettirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal'in tepesine basmış, hançerini Mirrih'in göğsüne saplamış memduhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı alâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşûkalarla mâlâmal göreceğinden kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder. Hayfa ki şiirimiz daha bu tarz-ı garibden kurtulamadı.” (Namık Kemal md., 1986: 516).

bakımından dikkate değer bir çıkıştır. Bu makalenin içerdiği tekliflerle ilgili olarak Kenan Akyüz şunları söyler:

[Namık Kemal] edebiyatın tarifi ile başladığı ve onun “fikrin gelişmesine ve halkın eğitilmesine olan büyük hizmetinden” söz ederek “edebiyat, bir milletin bekasının teminatıdır” gibi değeri çok ağır basan bir hükme vardığı bu makalesinde, Divan Edebiyatı’nın “gerçeklerle ilgisizliğine, sun’iliğine ve boşluğuna” şiddetle hücum ederek, Türk edebiyatının yeniden düzenlenebilmesi için birtakım esaslar koymağa çalışır. Üzerinde en çok direndiği nokta, Şinasi’nin de düşündüğü gibi, her şeyden önce, yeni bir ifade şekli ve yeni bir dil ihtiyacıdır. Bunun için de yazı dilinin düzenlenmesini, bir an önce konuşma diline yaklaştırılmasını ister (Akyüz, 1995: 39).

Ziya Paşa ise 1868’de *Hürriyet* gazetesinde yayımlanan “Şiir ve İnşâ” makalesinde önce divan edebiyatına milli olmadığı gerekçesiyle hücum eder, sonra da modern bir edebiyatın ancak halk edebiyatının esas alınmasıyla kurulabileceğini belirtir. Ona göre “[b]izim şiirimiz, hani şâirlerin nâ-mevzûn diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şâirleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır.” (Ziya Paşa, 1993: 49). Ziya Paşa da Namık Kemal gibi edebiyatta dilin sadeleşmesi gerektiğini savunur. Ne var ki 1874’te yayımlanan *Harâbât* antolojisinin “Mukaddime”sinde, Ziya Paşa’nın *Şiir ve İnşâ*’daki görüşlerinin aksine bir tutum içinde olduğu görülür. Eleştiri oklarının hedefine bu kez halk şiiri oturtulur.⁸

Tanzimat’ın birinci kuşağının temel poetikasını oluşturan toplumsal temaların konuşma diliyle işlenmesi prensibi, ikinci kuşak yazarlarda değişir. İkinci kuşak sanatçıları bireysel konulara ve özellikle sanatın estetik cephesine yönelir. Edebiyatın ne ve nasıl olması gerektiği düşüncesi etrafında şiir türünü merkez alan teorik metinler yazılır (Parlatır, 1992: 17). Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid’le temsil edilen ve Kaplan’ın “ferdî ihtiras ve ızdırıp devri” (1998: 20) olarak nitelediği bu dönemde, sanatkârane üslup ve bireysel temalar poetikanın temelini oluşturur. “[E]debiyat-ı sahiha’nın belâgat sistemini oluşturan” (Tuğcu, 2013: 95) Ekrem, *Talîm-i Edebiyat* (1879), *Takdir-i Elhân* (1886) ve *III. Zemzeme* (1885) gibi eserlerinde şiirin temel amacının “güzellik” olduğunu belirtir. “Zerrattan şümusa kadar her güzel şey şiirdir. (...) Her mevzun ve mukaffa lâkırdı şiir olmak lâzım gelmez. Her şiir mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi.” (Recaizade, 2014: 13-14) cümleleriyle şiirin

⁸Ahmet Hamdi Tanpınar, Ziya Paşa’da meydana gelen değişimin nedenleriyle ilgili olarak şunları söyler: “Paşa’nın ‘Şiir ve İnşâ’ makalesinden sonra, yüzü tamamen eskiye dönük ve müdafaası gereken bir eserin sahibi olması ve teklif ettiği yolda yürüyemediği için, bu mukaddimeyi yazmış olmasıdır. Muhakkak olan bir cihet varsa Ziya Paşa’nın ‘Harâbât mukaddimesi’ ile ‘Şiir ve İnşâ’ makalesindeki fikirlerini nakzeder görünmesidir.” (Tanpınar, 1997: 336).

evrenini biçim ve içerik yönünden geniş bir estetik düzeye çekerek “ara nesil” ve Servet-i Fünûn şiiirlerine de zemin hazırlar (Kaplan, 1998: 23).

Abdülhak Hâmid Tarhan ise Ekrem’in teorik düzlemde ifade ettiği düşünceleri uygulamada gerçekleştirerek Türk şiiirinin yeni ve modern bir karakter kazanmasında önemli ölçüde etkili olur. Şiiirin teorik boyutundan ziyade uygulamaya ağırlık vermesiyle Ekrem’le bir “bütün” oluştururlar (Akyüz, 1995: 52). *Makber* mukaddimesinde dile getirilen şu düşünceler, Hâmid’in şiiirde şekilden ziyade sezgiye, duyuşa ve ruha öncelik veren ferdî bir poetik anlayışa sahip olduğunu gösterir:

En güzel, en büyük, en doğru şiiir, bir hakikat-i müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söylememektir. İnsan bazı kere hatırına gelen bir hayâli tanıyamaz, o kadar güzeldir. Zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryad koparır, yahut pek karanlık bir şeyler söyler, yahut hiçbir şey söyleyemez de kalemini ayağının altına alıp ezer, bunlar şiiirdir (Kaplan, 1999: 82).

Gerek Tanpınar⁹ gerekse Akyüz¹⁰ ve Kaplan,¹¹ Hâmid’in şiiirlerinin üslup ve kompozisyon bakımından sergilediği savrukluğun onun kararsız mizacından ve benimsediği şiiir estetiğinden kaynaklandığını belirtirler. Ancak Hâmid’in; hayal gücünün zenginliği, yenilikçi tavrı, lirik duyuşu ve metafizik duyarlılığıyla Türk şiiirine yeni bir hava getirdiği ve eski şiiiri yalnız teorik değil fiili olarak da yıkan sanatçı olduğu konusunda birleşirler.

II. Meşrutiyet’in ilanından sonra siyasal, sosyal ve kültürel hayatta meydana gelen görece düşünce ve ifade özgürlüğü ortamında bazı şair ve yazarlar, Servet-i Fünûn benzeri Avrupaî ve modern bir edebiyat oluşturmak için 1909 yılında bir araya gelir. “Topluluğun kuruluşuyla ilgili haber Servet-i Fünun’un 25 Mart 1909 tarihli 930. sayısında yayımlanır.” (Ayvazoğlu, 2000: 72). Sonradan Fecr-i Âti topluluğu olarak

⁹“Zaten Hâmid’in sanatı muayyen bir devirden sonra, daima bir cezir ve med halinde, hep ilk zamanların hamlesini tekrarlar. Muayyen bir mektebe girmemiş olması, şiiirde muayyen bir ustayı benimsememiş olması, tecrübelerinin birçoğunu başından mahkûm eder. Kelime ve söz meselesinde de kararsızdır: En sade dille konuşan mısram yanbaşında en alışılmamış kelime gelip çatar. Bilhassa mukayyet kafiyeler merakı, Hâmid’i bir sığılğa götürür. Bu yüzden onda tek bir üslup değil, bir üsluplar yığını vardır. Hâmid’de bol bol yenilikler, büyüklükler vardır; eksik olan mükemmelliktir. (Tanpınar, 2007: 263-264).

¹⁰“Tanzimât şiiirindeki batılılaşmayı bir ihtilâl havası içinde gerçekleştirmeye çalışan ve mizaç bakımından sürekli bir ‘değişme’ ihtiyacı içinde bulunan Hâmid’in, bu sebeplerle, bir düzen ve denge düşüncesinden uzak olduğunu belirtmiştik. Gerçekten, şiiirlerinde hem şekil, hem muhteva ve hem de dil bakımından göze çarpan karışıklık çok açıktır. (...) Bu düzensizlik, ‘karışıklık’ şeklindeki bu ‘değişiklik’, onun mizacının ve şiiirlerinin en belli özelliğidir.” (Akyüz, 1995: 54).

¹¹“Hâmid’de Servet-i Fünuncuların şiiirlerinde görülen ve resim terbiyesi almaktan gelen sıkı bir kompozisyon fikri yoktur. Hâmid, tabiatın aldığı duyuları ve bunların uyandırdığı düşünceleri, manzumenin içinde belirli bir plana göre düzenlemiyor. Kompozisyonun çözümlü ve dağınık oluşu, biraz da Hâmid’in kabul ettiği estetikten ileri gelir. Zira Hâmid, şiiirde şekilden ziyade ruha ehemmiyet verir. Ona göre şiiir, ifade etmekten çok, duymaktadır. (Kaplan, 1999: 82).

adlandırılacak olan bu grup, sanatta bağlı kalacakları ilke ve hedefleri 24 Şubat 1910'da bir edebî beyannameyle kamuoyuyla paylaşır. “Sanat şahsi ve muhteremdir” düsturuyula yayımlanan ve “Fecr-i Âti Encümen-i Edebîsi Beyannamesi” olarak adlandırılan bu beyanname, Türk edebiyat tarihinde poetika / manifesto karakteri taşıması ve bunun bir edebî topluluk tarafından kamuoyuyla paylaşılması bakımından bir ilktir. Topluluk hakkında kapsamlı bir doktora tezi hazırlayan Cafer Şen, Fecr-i Âti'nin çıkışı ve ilke edindiği “Sanat şahsi ve muhteremdir.” belirlemesiyle ilgili olarak şunları söyler:

Fecr-i Âti encümeni, döneminde oldukça yeni bir tavırla manifesto niteliği taşıyan bir beyanname ile varlığını duyurur. Bu beyannameye encümen üyelerinin “*sanat şahsi ve muhteremdir*” ilkesini benimsedikleri ilân edilir. Onlar bu ilkedeki sanatın şahsî oluşu yorumuyla sanata neyin konu edileceği hususunda sanatçıya tam bağımsızlık tanırken, yine de sanatın özel bir yapısının olduğunu, herhangi bir konunun ancak bu özel yapıyla işlenmesi halinde sanat eserinin vücut bulacağını da sanatın “*muhterem*” olması yorumlarıyla ortaya koyar. Aslında bu noktada onların belirlediği “*sanatın muhterem olması*” yorumu II. Meşrutiyet döneminde sanatı ve edebiyatı her türlü hesaba alet için kullanan kesime karşı verilen bir tepkinin ifadesidir. Bu noktada onlara göre bir eser, her ne kadar ulvi, büyük ve yüce bir mevzuu işlerse işlesin yine de özel bir yapı, estetik bir değer taşımıyorsa, karşısındakine bedî zevk ve heyecan vermiyorsa, sanat eseri sayılmamalıdır. Encümenin sanat ve edebiyat hakkındaki bu tarz düşünceleri II. Meşrutiyet ortamı düşünüldüğünde oldukça yeni ve aynı zamanda önemlidir. Çünkü bu dönemde, içerisinde vatan, özgürlük, hürriyet geçen her metin bir edebiyat şaheseri kabul edilmiş, II. Abdülhamit dönemine saldıran her kalem sahibi büyük bir muharrir addedilmiştir (Şen, 2006: 1671).

Servet-i Fünûn topluluğunun edebiyata yaptığı hizmetleri takdir etmek kadirşinaslığını gösterse de bunun yetersiz olduğunu düşünen Fecr-i Âti topluluğu, dönemin “ilim ve edebiyat çölünde yeşil bir gölgelik” (Okay, 2011: 150) olmak iddiasıyla; topluluğa mensup sanatçıların eserlerinden mürekkep bir kütüphâne oluşturmayı, halka açık konferanslarla halkın edebî zevk ve beğenisini geliştirmeyi, Batı edebiyatının önemli eserlerini tercüme ederek halkla buluşturmayı, Batı ve Türk edebiyatları arasındaki ilişkileri geliştirmek için köprü olmayı “diler”. Ne var ki yaşanan sosyal, siyasi ve tarihî şartlar topluluğun edebiyat anlayışının benimsenmesine uygun değildir. Tabir caizse, zamanın ruhuna uygun bir poetika ortaya konamadığı için Fecr-i Âticiler bu dileklerini, hedeflerini gerçekleştiremez.¹² Ayrıca, gerek “Sanat şahsi ve muhteremdir.” gibi bireyliği ve kişiselliği önceleyen bir slogana sahip olması gerekse üyeleri arasındaki münasebetlerin yok denecek kadar az olması, topluluğun üç buçuk yıl gibi kısa bir süre içinde çözülmesine ve dağılmasına yol açar. “Bildirilerindeki ilkeleri hayata geçiremeyen Fecr-i Âticiler, daha çok bir dernek hüviyetinde faaliyet gösteren bir topluluk olur.” (Emiroğlu, 2014: 77). Topluluğun birçok ismi sonradan, giderek

¹²Şerif Aktaş (2002: 231) de Fecr-i Âti topluluğunun kısa soluklu olmasının, dönemin hâkim ideolojik anlayışıyla uyşamamasından kaynaklandığını belirtir.

güçlenen ve hâkim bir edebî anlayış hâline gelen Milli Edebiyat hareketine katılır. Topluluğa değil ama onun poetik ilkelerine sonuna kadar bağlı kalıp bunu kendine özgü bir şekilde geliştiren tek isim Ahmet Hâşim olur.¹³ Ancak poetikanın Türk şiirindeki gelişimi açısından “[o]luşum nedenlerini, amaçlarını, ilkelerini belirginleştirme ve bir edebî kurulun imzalarını taşıma gibi özellikleriyle ‘Fecr-i Âti Encümen-i Edebîsi Beyannâmesi’ önemli bir belgedir.” (Sazyek, 2006: 518).

İkinci Meşrutiyet’in ilanını takip eden yıllar, Türk şiirinde farklı poetik anlayışları bir arada barındırmasıyla dikkat çeker. Fecr-i Âti gibi bireysel bir şiir anlayışının yanı başında ülkenin içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal şartları gözetken ve bu doğrultuda şekillenen poetik anlayışlar da söz konusu olur. Türkçülük düşüncesinin giderek güçlenmeye başladığı bu yıllarda, Osmanlı Devleti’nin kurtuluşunu Panislamizm düşüncesinde gören Mehmed Âkif, bu ideal doğrultusunda bir poetika ve şiir pratiği geliştirir. Şiiri, “sosyal fayda ilkesine göre kavra[yan]” (Tuğcu, 2013: 169) ve bu paralelde İslamcılık düşüncesini yaymak için bir mücadele aracı olarak kullanan Âkif, poetik görüşlerini *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilü’r-reşad* dergilerinde yayımlanan yazılarının yanı sıra manzum hikâye tarzına dayalı şiirleriyle de ifade eder. Söz gelimi, bu mücadelede *Kur’an*’ın temel kaynak olarak alınması gerektiği düşüncesini *Safahat*’ın altıncı kitabı olan *Âsım*’da “Doğrudan doğruya Kur’an’dan alıp ilhâmı / Asrın idrâkine söyletmeliyiz İslâm’ı” (Ersoy, 2010: 378) dizeleriyle ifade eder. Şiirin tek amacının hakikate ulaşmak olduğu yolundaki realist görüşlerini ise dördüncü kitap olan *Fâtih Kürsüsünde* “Hayır hayâl ile yoktur benim alış verişim... / İnan ki: Her ne demişsem görüp de söylemişim / Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek: / Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek!” (2010: 204) dizeleriyle aktarır. Keskin gözlem gücü ve toplumdaki aksaklıklara ilişkin eleştirel tavrıyla dikkat çeken Âkif, Millî Mücadele yıllarında camilerde verdiği vaazlarla halkın umut ve cesaret kazanarak Millî Mücadele’ye katılmasına önemli etkide bulunur (Doğan, 1998: 33-38). Mehmed Âkif’in İslâmî geleneğe bağlı şiir anlayışı, sistemli bir poetika olarak değerlendirilemeye de

¹³Beşir Ayvazoğlu, Hâşim’in toplulukla ilişkisi konusunda şunları söyler: “Hâşim’in Fecr-i Âti ile yıldızının barışmamasında prensipler değil, topluluğun mensuplarıyla ilişkileri rol oynamıştır. Beynamede serdedilen görüşlerden yola çıkılarak değerlendirilirse aslında tek Fecr-i Âti şairi Ahmet Hâşim’dir.” (Ayvazoğlu, 2000: 79). Selçuk Çıkla’nın bağlama ilişkin değerlendirmeleri de bu paraleldedir: “Henüz Fecr-i Âti teşekkül etmeden önce şiirleriyle kendini ispatlamış olan Ahmet Hâşim toplulukla kısa süren ilişkisinden sonra da kendi yolunda, kendine has sanatıyla yine nev’-i şahsına münhasır bir şair olarak yazmaya devam etmiştir. Böyle olmakla birlikte onun şiirinin birçok bakımdan Fecr-i Âti şiirinin özelliklerini –yahut da Fecr-i Âti şiirinin Ahmet Hâşim’in estetiğinin özelliklerini gösterdiğini belirtmek gerekir.” (Çıkla, 2010: 184).

Cumhuriyet şiirinde Necip Fazıl'la başlayan, Sezai Karakoç, İsmet Özel ve Cahit Zarifoğlu'yla gelişen; Nurullah Genç, Ebubekir Eroğlu, Erdem Beyazıt, Arif Ay, Hasan Hüsrev Hatemi ve Hüseyin Atlansoy gibi şairlere uzanan modernist İslâmî poetikanın ilk halkası olması bakımından önem arz eder.

Mehmet Emin Yurdakul'un 1897 yılındaki Türk-Yunan savaşından aldığı ilhamla yazdığı *Türkçe Şiirler* kitabındaki "Biz Nasıl Şiir İsteriz" manzumesi poetik öğeler içermesiyle dikkat çeker. Bu şiirde ideal sanatın ve dolayısıyla şiirin temel amacının toplumun hayatını yansıtmak ve dertlerine çözüm getirmek olduğunu sade bir dille ifade eden Yurdakul, bu görüşleriyle milliyetçi-toplumcu bir sanat poetikasının temellerini atarak Millî Edebiyat hareketine zemin hazırlar. İkinci Meşrutiyet'ten sonra güçlenen Türkçülük akımı çerçevesinde, dilde sadeleşme ve halk edebiyatına yönelme fikri tekrar ama bu kez daha güçlü ve sonuç alıcı bir biçimde sahneye çıkar. Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Ali Canip muhtelif şiir, makale ve yazılarında Millî Edebiyat hareketinin poetikasını ortaya koyarlar. Ziya Gökalp'in Millî edebiyat anlayışını ortaya koyan "Sanat" şiiri, Yurdakul'un manzum tarzındaki poetik şiirlerinden tevarüs eden etkilerle yazılır. Bu şiirde Gökalp, "Türk şairinin her türlü yabancı tesir, taklit ve hayranlıktan uzak olarak gerek dil, gerek vezin, gerek şekil, gerekse ruh itibarıyla kendi millî kaynaklarına dönmesi ve halkına yönelmesi" (Çetışli, 2007: 169) gerektiğini savunur. *Genç Kalemler* dergisinin ikinci cildinin ilk sayısında Ömer Seyfettin tarafından imzasız olarak yayımlanan "Yeni Lisan" makalesi (11 Nisan 1911) ise, dil ve edebiyat konusunda savunduğu görüşlerle bu dönemin ve aslında 1940'lı yıllara kadar süregelen Cumhuriyet edebiyatının poetik ilkelerini belirler.

Milli Edebiyat anlayışının enikonu dolaşıma girdiği yıllarda (1912-1913), az sayıda şairi etrafında toplayan ve etki alanı bulamadığı için kısa soluklu olan bazı edebî topluluk ve gruplardan da söz etmek gerekir. Bunlardan ilki, Yahya Kemal'in Fransa dönüşü (1912), yeni şiire klasik bir temel bulmak amacıyla savunduğu Nev-Yunanîlik'tir. "Nev-Yunanîlik düşüncesi, batılılaşmakta olan Türk edebiyatının batı edebiyatlarının da kaynağı olan Yunan mitolojisine inilmesini benimser." (Emiroğlu, 2014: 87). Sanat ve medeniyetin kaynağını "Akdeniz Havzası"nda bulunan bütün milletlerin ortak mirası olarak kabul eden ve Türklerin de bu medeniyetin önemli varislerinden biri olduğunu ileri süren Yahya Kemal, Yakup Kadri'yle beraber "Nev-Yunanîlik" fikrine bağlanırlar. Bu doğrultuda poetik nitelikli birtakım kanaatler ileri

sürerler. “Onlara göre, modern edebiyatımız, Tanzimat’tan sonra Avrupa’ya dönmüştür, ama bu yeterli değildir; Avrupa’yı tam manasıyla tanımak için işe Yunanlılardan başlamak gerekir.” (Ayvazoğlu, 1996: 32). Bu görüşler doğrultusunda birtakım şiir ve denemeler yazarlar; ancak kısa bir süre sonra bu fikirden vazgeçerler. Ayvazoğlu (1996: 36)’ya göre, Yahya Kemal’in “Bergama Heykeltraşları” şiirindeki “Gördük ki yeryüzünde ilahlar gezinmiyor” dizesi bu vazgeçişin açık ifadesidir. Cumhuriyet edebiyatında bu poetik tarzı devam ettiren tek isim Salih Zeki Aktay olur.

Aynı yıllarda, şiirde “derûnî ahenk”i ve millî-manevî değerleri temel alan “Nâyîler” veya “Yeni Nesil” adlı bir topluluk da söz konusu olur. Millîliğin yalnızca Genç Kalemler hareketinin tekelinde görülmesine karşı çıkan bu grup “edebiyatın millî oluşunu ‘millî geçmişe bağlanış’ta görerek, Anadolu’daki Türk edebiyatının ilk devirlerine inmeyi ve böylece, XIII. asrın büyük mutasavvıfları olan Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî ile Yunus Emre’nin şiirlerindeki samimi ifadelî, lirik ve mistik atmosferi kendi şiirlerinde de yaşatmayı dene[rler].” (Akyüz, 1995: 170). Özellikle Yahya Kemal’in saf şiir poetikâsından ilham alan bu topluluk, düşüncelerini hayata geçirebilecek kadar uzun soluklu olamamıştır. Bu yıllarda “İ’lâ-yı edebiyat” sloganıyla *Rübâb* adlı dergi etrafında bir araya gelen ve Rübâbcılar olarak anılan bir grup ise Genç Kalemler ve Servet-i Fünûnculara karşı girişilen birtakım polemik yazıları dışında dönemin edebiyat ortamında bir iz bırakamaz.

I. Dünya Savaşı’nın devam ettiği yıllarda, Türk şiir ortamında görülen bu poetik çeşitlilik bir kararsızlığa ve buhrana yol açar. Millî bir edebiyatı savunan şairlerin poetik anlayışlarında bile bir birlik görülmez. Bu manzarada, Millî Edebiyat hareketinin şiiri şahsi ve estetik bir mesele kabul etmesinin temel etken olduğu söylenebilir. Şiir ortamındaki bu poetik çeşitliliği ve dağınıklığı gidermek amacıyla 1917 yılında “Şairler Derneği” adıyla bir dernek kurulur. Toplantı yeri Türk Ocağı binası, yayın organı *Servet-i Fünûn* dergisi olan bu oluşum 1911’de başlayan Genç Kalemler hareketinin 1917’deki takipçisidir. *Türk Yurdu* dergisinde beş madde olarak yayımlanan poetik bildiride, şiirde millî kaynaklara yönelerek hece veznini ve sade bir dili esas alacağını beyan eden dernek, bu esaslara uymak şartıyla üyelerini istediği sanat anlayışını benimsemekte serbest bırakır. Savaş ortamından dolayı ilkeleri kamuoyunda yeterince yansıma bulamayan Şairler Derneği, hece-aruz tartışmalarında hece veznini savunması

ve konuşma dilini esas almasıyla, şiirde dil ve veznin millileştirilmesine katkılarda bulunur (Emiroğlu, 2014: 99).

I. Dünya Savaşı yıllarında romantik-millî bir duyarlıkla Anadolu'yu ve Anadolu insanının yaşantısını konu edinen Beş Hececiler topluluğu, poetik olarak Yeni Lisan hareketinin ilkelerini ve Ziya Gökalp'in Türkçülük anlayışını esas alır. İlk şiirlerini aruz ölçüsüyle yazan, sonradan heceye geçen Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Halit Fahri Ozansoy ve Yusuf Ziya Ortaç lirik duyarlıkları ve ırkî olmayan anlayışlarıyla "Memleket Edebiyatı" çığrının oluşmasına önyak olurlar. "Özellikle folklorik malzemenin şiirde kullanımı ve yorumlanması bakımından önemli bir işlevi yerine getirirler." (Korkmaz, 2007: 230). Faruk Nafiz Çamlıbel'in 1926 yılında yayımlanan "Sanat" şiiri, milliyetçi-memleketçi sanat anlayışının bir manzume formunda dile getirilmiş poetikası olarak kabul edilir. Onun Anadolu'ya ilişkin gözlemlerinden hareketle yazdığı "Han Duvarları" şiiri ise bu yönelimin gerçek yaşantıdan beslendiğini pratik düzlemde çarpıcı biçimde ortaya koyar (Çıkla, 2010: 276). Bu şiir, takip eden yıllarda Ahmet Kutsi Tecer, Cahit Külebi, Kemalettin Kamu, Orhan Şaik Gökyay, İbrahim Alâettin Gövsa, Halide Nusret Zorlutuna ve Ahmet Muhip Dıranas'la gelişen gerçekçi "memleket şiiri"nin temel referanslarından biri olur. "Anadolu'nun doğal ve toplumsal coğrafyasının tekdüze ve romantik algılanışını bir yana bırakan şairler, daha gerçekçi bir memleket şiirine yönelmişlerdir." (Oktay, 1993: 109).

Milli Mücadele'yi desteklemek ve halka bu konuda bilinç kazandırmak amacıyla 1921 ve 1923 yılları arasında toplam 42 sayı yayımlanan *Dergâh* dergisi etrafında bir araya gelen bazı isimler, sanatta millî ve manevî değerleri esas alan bir poetik anlayış ortaya koyar. Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Yakup Kadri, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Nihat Özön, Fuat Köprülü, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Kutsi Tecer, Nurullah Ataç gibi isimlerden oluşan *Dergâh* grubu, "Cumhuriyet'ten sonraki sanat ve edebiyat dergileri ve ortamına öncülük etmiş olması bakımından önemlidir." (Emiroğlu, 2014: 100). Yahya Kemal'in, derginin ilk sayısında yayımlanan "Üç Tepe" makalesi, bu grubun poetikası olarak kabul edilir. Söz konusu yazıda Yahya Kemal, Türk edebiyatının Tanzimat'tan sonraki elli yıllık dönemini "tepe" istiaresi ekseninde değerlendirir. Tanzimat'ın, Çamlıca Tepesi'nden; Servet-i Fünûn'un ise Tepebaşı'ndan âleme bakan sanatçısının, kurtuluş mücadelesiyle birlikte artık hayata ve edebiyata

Metris Tepe'den baktığını, bakması gerektiğini söyler. “Tarihçi milliyetçilik” anlayışını edebî esere yansıtan bu anlayış, Cumhuriyet sonrası gelişen ve gelenekten beslenen bireysel ve topluluk eksenli poetik oluşumlara zemin hazırlar.

Türk şiirinde Millî Edebiyat hareketinin ve hece şiirinin egemen olduğu yıllarda, Fransız sembolist ve empresyonist şairlerinden etkilenerek şiiri estetik değerler ekseninde, ereği kendinde bir etkinlik olarak ele alan saf şiir arayışları ve bu doğrultuda yazılmış bireysel temelli poetikalar söz konusu olur. Şiirde dili, kelime işçiliğini, müzikaliteyi ve imgeselliği öze / anlama önceleyen bu şiir anlayışı, özneliği ve lirik bir duyarlılığı sanatsal yaratıcılığın temel şartı sayar. Batı'da Baudelaire, Valery, Rimbaud, Mallarme, Rahip Bremond, Verlaine gibi şairlerle temsil edilen saf şiir anlayışı, Türk şiirinde Ahmet Hâşim, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Asaf Hâlet Çelebi, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Kutsi Tecer gibi şairlerin poetikalarını ve şiirlerini önemli ölçüde etkiler.

Türk edebiyatının cemiyetçi ve ferdiyetçi olmak üzere iki koldan geliştiği bir dönemde saf şiir anlayışının en kararlı ve sadık takipçisi olan Ahmet Hâşim'in önce 1921'de *Dergâh* dergisinde “Şiirde Mânâ” adıyla, daha sonra da *Piyale* (1926) adlı şiir kitabının önsözünde “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlığıyla yayımlanmış olduğu yazı, Türk şiirinde bireysel temelli ilk poetika olarak kabul edilebilir. “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirinin yayımlanmasının ardından aldığı tepki ve eleştirilere cevap vermek amacıyla kaleme alınan yazıda Hâşim; açıklık-kapalılık, şiir dili, şiir-mûsiki, şiir-okur ilişkisi, şiirin kaynakları gibi muhtelif konular hakkındaki düşüncelerini dile getirir. Saf şiir anlayışıyla büyük ölçüde örtüşen bu düşünceler şu şekilde özetlenebilir: Hâşim'e göre şiir anlatmaz, duyurur; sözden ziyade musikiye yakın ortalama bir dildir. Bu yüzden şiirde anlam aramak, şiirin sezış ve duyuşa dayanan doğasını zedeler. Şiir için değerli olan husus, kelimenin anlamı değil cümle içindeki kullanılma biçimidir. Herkesin anlayabileceği şiirler, kötü şairlerin işidir. Açıklık / anlaşılabilirlik, şiire ait olduğu ölçüde okurun zekâsına ve ruhuna ilişkin bir meseledir. Köreltici bir açıklığa sahip olan bir şiir, okurun hayal gücüne keşfedecek hiçbir şey bırakmaz. Çünkü okurun hayal gücü bir yarasa gibi, ancak şiirin alaca karanlığında uçabilir. Dolayısıyla şiir, resûllerin sözleri gibi muhtelif yorumlara açık bir genişliğe sahip olmalıdır. Zira en zengin, derin ve etkili şiirler, herkesin istediği şekilde anlayıp yorumlayabileceği bir genişliğe sahip olan şiirlerdir. Sınırlı ve tekil bir anlamın çemberi içinde sıkışıp kalan bir şiirin belirsiz

ve akıcı bir şiir karşısında hiçbir kıymeti yoktur (Hâşim, 2012: 61-67). “Bu yazı, Türk edebiyatında İkinci Meşrutiyet’ten sonra, şiiri çoğunlukla siyasal tartışmalar doğrultusunda divan şiiri-halk şiiri, aruz-hece ve sade dil bağlamında değerlendirenlerin dışında, şiirin içinde kalarak ele alan ve şiiri araç olarak görmeyen ilk ciddi şair poetikasıdır. Bu poetikanın etkisi, kimi görüşleri bakımından İkinci Yeni’ye değin uzanır.” (Karaca, 2013: 53). Nitekim İlhan Berk (2001: 59) da “Anlamla Yola Çıkılmaz” başlıklı yazısında, Ahmet Hâşim’in *Piyale* önsözüyle modern şiirin temellerini atmış olduğunu, modern şiirin ne olduğunu daha o zamandan gördüğünü ifade eder.

Yine bu dönemde, gerek şiirleri gerekse sanat üzerine yazdığı metinlerle Türk edebiyatında etkili olan Yahya Kemal’in, muhtelif konuşma ve yazılarında sıkça kullandığı “hâlis şiir”, “öz şiir” ve “hakîki şiir” ifedeleri, onun poetikasında saf şiir anlayışına ağırlık verdiğini gösterir. *Edebiyat’a Dair* adlı eserinde yer alan “Şiir Okumaya Dair”, “Derûnî Ahenk ve Öz Şiir”, “Şiir” ile “Eski ve Yeni Şiir” Yahya Kemal’in poetikasını serimleyen temel yazılardır (Beyatlı, 2005). Şiirde derûnî ahengi, lirizmi, muhtevadan ziyade titiz bir dil ve kelime işçiliğini esas alan Yahya Kemal’e göre saf şiire ulaşmanın temel yolu halkın kullandığı “Beyaz Türkçe”nin esas alınmasıdır. Bu görüşleriyle Hâşim’in şiir anlayışına yaklaşır. “Ancak, Cumhuriyet dönemi poetikasında ona ayrıcalıklı bir yer kazandıran asıl girişimi, hem pratik hem de poetik anlamda, Tanzimat’tan sonra gelenekten kopan Türk şiirini yeniden gelenek zincirine bağlamasıdır.” (Karaca, 2013: 53). Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal’in doğrudan şiir estetiğini gözetten “saf şiir” ve “mükemmellik” kavramları ekseninde bir arayış ve çaba içinde olmaları, onları önceki kuşakların takip ettikleri poetik çizgiden farklı bir yere konumlandırır.

Türk şiirinde Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal kanalıyla gelişen öznel / bireysel poetik anlayışın önemli temsilcilerinden biri olan Cahit Sıtkı Tarancı, poetikasını müstakil bir metinle ortaya koymaz. Ama muhtelif yazılarında, konuşma ve mektuplarında şiire dair dile getirdiği düşünceler, onun poetikasının temel niteliklerini anlamaya imkân verir. Özellikle yakın arkadaşı Ziya Osman Saba’ya yazdığı ve sonradan *Ziya’ya Mektuplar* adıyla kitaplaştırılan mektupları, kesitler şeklinde de olsa Tarancı’nın poetikasını ortaya koyar. Söz konusu mektuplarda, şiirin biçim ve içerik özelliklerine, beslendiği ve etkilendiği kaynaklara ilişkin olarak dile getirdiği görüşler,

onun poetik tavrını yansıtır (Tarancı, 2007a). Şairliğini Baudelaire'den önce ve sonra şeklinde tanımlaması, şiiri bir davanın veya felsefenin savunulması için araç olarak görmemesi, Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim'e çok şey borçlu olduğunu dile getirmesi, sanatçının özgürlüğünü ve bireyliğini, kendi kişiliğine dayanarak üretimde bulunmasını temel alması, şiiri, sözcükler üzerinde titizlik ve sabırla çalışmayı gerektiren bir direnme tarzı olarak değerlendirmesi Tarancı'nın saf şiir anlayışı doğrultusunda bir poetikaya sahip olduğunu gösterir (Tarancı, 2007: 21-30). Mallerme'nin "Şiir, sözcükler dinidir." görüşünü temel alan Tarancı'nın "şiir bir deyiştir, sözcüklerle güzel biçimler kurmak sanatıdır." (Tarancı, 2007: 28) şeklindeki tanımı da poetikasının öz itibarıyla saf şiir anlayışından beslendiğini açık bir şekilde ortaya koyar.

Cumhuriyet Dönemi'nde şiir hakkındaki görüşleriyle üzerinde durulması gereken bir diğer isim de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Onun "Antalyalı Genç Kıza Mektup" adlı denemesi, poetik görüşlerinin mektup formunun sınırları içinde yoğunlaştırılmış bir özetidir. Bu yazıda Tanpınar, çocukluk yıllarından itibaren sanatçı kişiliğinin oluşumunda etkili olan olaylar, şairler ve düşünce akımlarının neler olduğundan söz eder. Şairin poetikasının temelinde rüya ve musıkî kavramları bulunur. Özellikle Valery etkisinin kendisinde bir şair olarak kurucu bir niteliğe sahip olduğunu şu sözlerle dile getirir: "Valery'nin 'Velev ki rüyalarını yazmak isteyen bir adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır' cümlesini 'en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya halini kurmak' şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar." (2006: 351). Bu mektupta Tanpınar, aynı zamanda, Türk edebiyatında kendisini en çok etkileyen ve en çok sevdiği şairlerin Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim olduğunu belirtir. Şiire "Hâşim'in yıldızı altında" (Tanpınar, 2007: 295), Yahya Kemal'in "kelâmı" (2007: 309) ile başladığını söyleyen Tanpınar'ın, bu şairlerin başını çektiği "saf şiir" poetikasına dâhil edilebilecek şiirler yazması bu etkilenmenin derecesini gösterir. *Edebiyat Üzerine Makaleler, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları ve XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* eserleri onun poetikasına dair görüşleri için başvurulabilecek diğer kaynaklardır.

Daha önce de ifade edildiği üzere, terimi Türk edebiyatında doğrudan kullanarak şiir anlayışını ortaya koyan ilk şair Necip Fazıl Kısakürek olmuştur. İlk *Büyük Doğu Dergisi*'nde, ardından 1955 yılında *Sonsuzluk Kervanı* adlı eserinde bütünlüklü olarak yayımlanan "Poetika" başlıklı yazıda Kısakürek, şiire ve şairlik tutumuna dair görüşlerini dile getirir. Ona göre şiir, bütün cepheleriyle, mutlak hakikat olan "Allah'ı

sır ve güzellik yolunda arama işidir.” (Kısakürek, 2011: 474). Bu görüşleriyle poetikasını mistik / metafizik bir temele oturtan şair, Tanzimat’tan bu yana süregelen “ ‘din dışı’ gerçeklik anlayışına bağlı poetikalara da -Cumhuriyet Dönemi’nde- bir ilk tepki niteliğindedir.” (Karaca, 2013: 55). Ancak Kısakürek’in, şair diline, biçime ve ahenge verdiği önemle “saf şair” poetikası doğrultusunda yazan şairlerle ortaklaştığını da belirtmek gerekir.

Asaf Halet elebi’nin “Benim Gzmle şair Davası” başlıklı yazısı, her ne kadar şairlerine yönelik eleştirilere cevap vermek amacıyla yazılmış da olsa kendi şairlerine ve şairlik tutumuna ilişkin görüşlerini içerdiği için Cumhuriyet Dönemi’nde yazılmış önemli poetik metinlerden biri olarak değerlendirilebilir. Doğu ve Batı kültürlerini derinlemesine özümleyerek poetik bir birikime dönüştüren elebi, dış gerçeklikten çok i gerçekliğe ve sezgiye önem verir (Kahyaoğlu, 2015: 219). Kendine özgü gizemci yanıyla soyutu anlatmak için somut malzemededen yararlanır. Poetikasının özünü oluşturan mistisizm kavramı, Asaf Halet’i toplumcu gerçekçi ve Garip şairlerinin poetikalarına uzak, “saf şair” poetikasına yakın bir düzleme yerleştirir.

Türk şair tarihinde, saf şair anlayışı doğrultusunda gelişen bu bireysel çabaların yanında, bir topluluk, hareket veya akım ekseninde poetika oluşturma çabalarının da hatırı sayılır bir yer tuttuğunu söylemek mümkündür. Bu konudaki ilk bilinçli çıkışın, Fecr-i Âti topluluğundan geldiği, bunu, Genç Kalemler, Nâyiiler ve şairler Derneği’nin poetik bildirilerinin takip ettikleri bilinmektedir. Topluluk eksenli poetikalar Cumhuriyet Dönemi’nde de devam eder.

Cumhuriyet Dönemi’nin ilk edebî topluluğu olan Yedi Meşaleciler, 1928 yılında topluluğa ye altı şairin şairlerini bir araya getiren *Yedi Meşale* adlı kitabın n sözünde, edebiyat anlayışlarını ortaya koyarlar. n sözde, en büyük amaçlarının taklitten, renksiz ve dar Ayşe-Fatma terennmnden kurtulmak olduğunu ifade eden topluluk, bu doğrultuda sanatta “canlılık, samimiyet ve daima yenilik” ilkesini esas aldıklarını belirtir (Emiroğlu, 2014: 130). Beyanlarıyla zellikle Beş Hececiler topluluğunu hedef aldıklarını ortaya koyan Yedi Meşaleciler, iddialarının felsefi temellerinin olmaması ve üyelerinin bu görüşler doğrultusunda üretimde bulunamamaları sebebiyle etkisiz kalır. Poetikaları ve bu doğrultudaki edebî çabaları, topluluk yeleri arasındaki dostluk ilişkileri kadar uzun soluklu olmaz (2014: 136). Beşir Ayvazoğlu, topluluğun kısa süren etkinliğiyle ilgili olarak şunları söyler:

Esasen Verlaine, Mallarme ve Baudelaire gibi Fransız şairlerini örnek aldıkları için şiir anlayışları Hâşim'in anlayışıyla ister istemez kesişen Yedi Meş'aleciler önemli bir başarı kazanamadılar. Kenan Hulusi'nin [Koray] hikâyeci, Cevdet Kudret'in ise daha sonra edebiyat tarihçisi olarak temayüz ettiği Yedi Meş'aleciler arasından şair olarak sadece Ziya Osman Saba sıyrılır. Sabri Esat Siyavuşgil, manzum *Cyrano de Bergerac* tercümesiyle kazandığı büyük başarıyı devam ettirememiştir (Ayvazoğlu, 2000: 22-23).

Hece şiirinin egemenliğini sürdürdüğü 1920'li yılların sonuna doğru, Türk şiirinde hâkim şiir anlayışının uygulamalarına karşı çıkan Nâzım Hikmet, Marksist estetikten mülhem görüşlerle Türk edebiyatında “toplumcu gerçekçi” şiir anlayışının temellerini atar. 1930 yılında, o zamanki adıyla Sovyetler Birliği'nde devletin resmî sanat görüşü olarak kabul edilen toplumcu gerçekçilik (sosyal realizm)'in sanat ilkeleri 1934'te toplanan “I. Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi”nde beş madde hâlinde kabul edilir. Dünyanın sosyalizm düşüncesi doğrultusunda biçimlendirilmesini amaçlayan toplumcu gerçekçilik kuramı, sanatçıya “insan ruhlarının mühendisleri”; sanata ise sosyalist dünya görüşü doğrultusunda “yeni bir ahlak, yeni bir değer ve yeni bir toplum yaratmak gibi” (Tunalı, 2003: 119) misyonlar yükler. “Toplumcu gerçekçiliğe göre sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekliktir, ama bu gerçeklik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihî somutlukla, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır.” (Moran, 2007: 53). Bu görüşler doğrultusunda poetikasını belirleyen Nâzım Hikmet, şiirin somut gerçekliği, düşünceyi ve toplumsal mesajı temel alması gerektiğini savunur. Şiirinin biçim ve içerik unsurlarını da bu ilkeler doğrultusunda belirleyen Nâzım Hikmet, “daha ilk kitaplarında topladığı (835 Satır ve Jokond ile Si-Ya-U, 1929) şiirlerle, Türkçe serbest nazmın ve devrimci içeriğin başlatıcısı” (Alpay, 2005: 64-65) olur. “Şekil meseleleri Nâzım'ın zihnini sürekli kurcalamış ve şiirlerinin içeriğine uygun biçimler bulma çabası, poetikasının temellerinden birini oluşturmuştur.” (Uçar, 2015: 477). Onun kendisinden önceki poetik anlayışa karşı ilk çıkışı, 1929 yılında *Resimli Ay*'ın 4. ve 5. sayılarında “Putları Yıkıyoruz” başlığı altında yayımlanan ve dönemin şiir ikonları olarak nitelendirilen Abdülhak Hâmid Tarhan ve Mehmet Emin Yurdakul'u ağır bir şekilde eleştiren yazılarıyla gerçekleşir. Abdülhak Hâmid'i beynelmilel ve evrensel, Mehmet Emin'i ise millî olamamakla eleştirir (Oktay, 2008a: 315-316). Ancak Yakup Kadri ve Hamdullah Suphi'nin sert eleştirilerine maruz kalan

bu görüşlerine ilişkin olarak Nâzım Hikmet de yıllar sonra kısmi bir özeleştiride bulunur.¹⁴

Toplumcu gerçekçi şiir anlayışı, 1940'lı yıllardaki Türk şiirine, Rus fütüristlerden etkilenen Nâzım Hikmet ile dada ve sürrealizm akımlarının etkisindeki Ercümen Behzad Lav kanallarıyla dâhil olur. Poetik temellerini özgürlük, eşitlik, kardeşlik, insanlık, barış, emek, açlık, yeni bir dünya gibi kavramların oluşturduğu toplumcu gerçekçi şiir, bu çerçevede, estetik kaygılardan ziyade, ideolojik özü / mesajı temel alır. İmgeden uzak, anlaşılır, yalın bir dilin tercih edilmesi, çoğunlukla işçi / emekçi / köylü kesime mensup “küçük insanlar”ın işlenmesi, serbest şiirin, gür ve çok sesli bir söylemin esas alınması toplumcu gerçekçi şiirin diğer poetik kabulleridir.

İlhami Bekir Tez, Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, Ahmed Arif, Can Yücel, A. Kadir, M. Niyazi Akıncıoğlu, Enver Gökçe, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Şükran Kurdakul gibi çok sayıda temsilcisi olsa ve adı Türk şiirinde çokça anılsa da toplumcu gerçekçi şiir, Nâzım Hikmet dışında güçlü bir temsilci çıkaramamıştır. Vecihi Timuroğlu, Ahmet Oktay, Mehmet H. Doğan, Metin Cengiz ve Celal Çumralı gibi eleştirmenler de muhtelif yazılarında bu duruma işaret eder (Çıkla, 2010: 327-328). 1950'den sonraki on yıllık bir durgunluk devresinden sonra 1960'larda edebiyat ortamında yeniden ağırlık kazanan toplumcu gerçekçi şiir, 12 Eylül 1980'e kadar Türk şiir ortamındaki egemen poetik anlayışı oluşturur.

Hece-aruz-serbest nazım çekişmesi ve Nâzım Hikmet'in “Putları Yıkıyoruz” (1929) ve Gavsi Ozansoy'un “Tasfiye Lâzım” (1939) yazılarıyla ivme kazanan “Tasfiye Hareketleri” etrafında yoğun tartışmaların yaşandığı 1930'ların ikinci yarısında, Ankara'da yeni bir oluşum şekillenmeye başlar (Yeter, 2014: 163). Bu oluşumun 1941 yılında, Orhan Veli imzasıyla yayımlanan ve *Garip* olarak adlandırılan bildirisi, geleneksel şiirin diline, biçim ve içerik özelliklerine, şairaneliğin her türüsüne karşı açık bir tutum takınarak Türk şiirindeki muayyen dönüşümün ve önceki poetikalara karşı çıkışın bir şiir topluluğu düzleminde ilk ayağını oluşturur.

Çekirdeğini Orhan Veli'nin 1939 yılında *Varlık* dergisinde “Şiire Dair” başlığı altında yayımlanan dört makalesinin oluşturduğu bu ön sözün temel savı, “eskiye ait

¹⁴“O zaman sekterdik. Biz mesela ‘Putları Yıkıyoruz’ kampanyasını neden açtık? Abdülhak Hamid milli şair değilmiş. Memleket konularıyla ilgilenmezmiş. Proleter şairi değilmiş. Saltanat devrinde, proletaryanın daha doğum halinde olduğu bir devirde onun proleter şairi olmasını nasıl bekleyebilirdik? Adam kendi ufuklarının dışına çıkmış, dünya konularıyla ilgilenmiş. Abdülhak Hamid yaşadığı devrin, şartların mahsulüydü.” (Sertel, 1969: 178).

olan her şeye karşı çıkmak”tır. Kendilerini “Garip” olarak adlandırılmaları da bu aykırı ve cüretkâr çıkışın bir ifadesidir. Orhan Veli tarafından yazılan *Garip* ön sözü “basitlik, sadelik, aleladelik” ilkesinden yola çıkarak konuşma dilini ve halkın beğenisini, “sıradan / küçük insan”ın yaşama uğraşını merkeze almayı savunur. Ön sözde ölçü, uyak, söz ve anlam sanatları gibi geleneksel şiire ait olan her şeyin terk edilmesi ve başka sanat dallarından yararlanılmaması gerektiğini savunan Orhan Veli, şiirin “müreffeh sınıfların” değil “yaşamak hakkını mütamadî bir didişmenin sonunda” (Kanık, 2013: 22) kazanan insanların zevkine hitap etmesi gerektiğini ileri sürer. Ancak hemen ardından “mesele[nin] bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, san’ata onu hâkim kılmak” (2013: 22) olduğunu belirtmesi, *Garip*’i toplumcu gerçekçi sanat görüşünden uzaklaştırır. Okay (2013: 64-65)’in belirttiği gibi, çalışan insanların sadece zevkine hitap eden, onların sınıfsal ihtiyaçlarını göz ardı eden bu düşünceler, aynı zamanda, kendi içinde bir çelişkiyi de barındırır. Bu şiir akımına ilişkin değerlendirmelerin çoğunlukla Orhan Veli üzerinde yoğunlaşması ise dikkati çeken bir başka husustur. Bu durumun, söz konusu poetik görüşlerin ve bu görüşleri içeren şiirlerin çoğunlukla Orhan Veli tarafından yazılmasından, *Garip* antolojisinin onun adıyla yayımlanmasından kaynaklandığı söylenebilir. Bu yaklaşımda, hareketin durgunluk evresine girdiği 1945-1949 yılları arasında *Garip*’in ikinci baskısında sadece Orhan Veli’nin şiirlerinin yer alması, şairlerin şiirlerini muhtelif dergilerde yayımlaması ve en nihayetinde *Yaprak* dergisinin kapanmasını müteakip, Kanık’ın beklenmedik ölümünden sonra topluluğun giderek dağılması etkili olmuştur (Sazyek, 2006).

Garip hareketinin etkisini enikonu yitirmeye başladığı 1950’de Munis Faik Ozansoy, Mehmet Çınarlı, İlhan Geçer, Mustafa Necati Karaer, Nüzhet Erman, Halil Soyuer, Gültekin Samanoğlu, Bekir Sıtkı Erdoğan, Yavuz Bülent Bâkiler ve Yahya Akengin gibi isimler *Hisar* dergisi etrafında bir araya gelerek bir edebî topluluk oluştururlar. Mart 1950-Ocak 1957 ve Ocak 1964-Aralık 1980 tarihleri arasında toplam 277 sayı yayımlanan *Hisar* dergisi, *Garip* ve toplumcu gerçekçi şiire yönelik sistemli ve bilinçli ilk tepkiyi gösteren bu edebî topluluğun yayın organı olur. Taklitten uzak, millî ve köklerinden beslenen bir sanatı, her türden ideolojik baskıya karşı hür düşüncüyü ve dile yönelik bütün yapay müdahaleleri reddederek yaşayan Türkçeyi esas almak bu topluluğun poetik temellerini oluşturur. *Hisar* topluluğu, daha önceki topluluk veya

grupların aksine, çıkışında yayın ilkelerini ve sanat anlayışını ortaya koyan bir poetika yayımlamaz. Ancak Munis Faik Ozansoy ve Mehmet Çınarlı gibi isimler, ilkesiz oldukları ve ne yapmak istediklerini bilmedikleri yolundaki eleştiriler karşısında muhtelif yazılar yoluyla topluluğun sanat anlayışını yansıtan açıklamalar yapmak zorunda kalırlar (Emiroğlu, 2014: 181). Topluluğun kendisinden önceki ve kendi dönemindeki şiir anlayışlarına belli yönlerden karşı çıkma gerekçeleriyle ilgili olarak Selçuk Çıkla şunları söyler:

Hisarcılar şiiri sosyal, ideolojik konu ve söylemlere hapsedtikleri ve angaje bir sanat ürettikleri için toplumcu gerçekçilere; şiiri belli yasaklardan kurtaracağız derken kendilerinin ürettikleri yasalara boğan, eskiyi kayıtsız şartsız dışlayan Garipçilere; anlamsız bir şiire yol açtıkları için II. Yenicilere ve hatta eskiyi kayıtsız bir şekilde benimseyen koyu gelenekçilere dahi karşı çıkmışlardır. Şiirde eski ve yeni değerlerden güzel olanları alıp işlemeyi yeğleyen Hisarcılar “sanat için sanat” prensibine bağlı olmakla birlikte, onların bu prensipten anladıkları sanatın gayesinin sanat dışı unsurlar olmaması, bilakis sanatın yeni veya eski, ama güzel olması, gayesinin kendisi olmasıdır. Sanatkârın gayesi sanatını fikirlerinin, ideolojisinin, sosyal gayelerin emrine vermek, şiiri idealleri için bir vasıta olarak kullanmak olmamalı; sanatkâr güzeli yaratarak, estetik duygu ve heyecan uyandırarak topluma ve sanata karşı sorumluluğunu yerine getirmelidir. Sanatın her dalında yenilik diye üretilen bayağılık, düzensizlik ve yıkıcılıklarla mücadele etmeye çalışan Hisarcılar’a göre yenilik şekilden ziyade özde olmalıdır. Bu anlamda şiir aruzla, heceyle veya serbest; kafiyeli veya kafiyesiz yazılabilir; yeter ki güzel olsun, şiir olsun (Çıkla, 2010: 463).

Hisar topluluğunun bildiri yayımlamadan ortaya çıkışı, edebiyat komuoyunca hak ettikleri ölçüde kabul görmemelerine, yapılan incelemelerde değerlendirilmeye alınmamalarına sebep olur. Ayrıca, savundukları poetik görüşlerin Genç Kalemler (1911), Dergâh (1921), Çınaraltı (1941) gibi dergiler etrafında toplanan yazarlar tarafından daha önce dile getirilmiş olması ve muhtelif ideolojik ön yargılar da Hisarcılar’ın Garip ve İkinci Yeni ölçüsünde ses getirmesini engeller. Ancak gerek poetikalarında estetik değerleri önceleyen ve bunu sonuna kadar savunan düşünceleriyle gerekse geleneği ilerlemeci bir sanat anlayışı ekseninde alımlamalarıyla Türk şiirine katkıda buldukları söylenebilir (Emiroğlu, 2007: 305).

İkinci Yeni’nin bir hareket olarak ortaya çıkışından birkaç yıl önce, fikir ve sanat alanında koşulsuz özgürlüğü savunan *Mavi* adlı bir dergi yayın hayatına başlar. *Mavi*, son 8 sayısı *Son Mavi* adıyla olmak üzere, aralıklarla 1952’den 1956’ya kadar toplam 32 sayı çıkar. Derginin ilk sayısında Teoman Civelek tarafından yazılan “Mavi’nin Düşündürdükleri” başlıklı yazı, grubun poetikasını ortaya koyar. Yazıda, sanatta estetik özerkliği ve milliliği esas alan, sanatın sosyal bir amacı olsa da bunun ikinci planda kalması gerektiğini savunan poetik görüşler, Attilâ İlhan’ın topluluğa dâhil olduğu döneme kadar etkili olur. Ancak İlhan’ın “Sosyal Realizmin Münasebetleri Yahut

Başlangıç” yazısıyla gruba müdahil olması, derginin poetik anlayışının giderek sosyal gerçekçi bir anlayışa kaymasına neden olur. Söz konusu yazıda İlhan, toplumsal gerçekçilerin sanat eserinin estetik yönünü ihmal eden ve şiiri sadece bir kavga ve mücadele aracına indirgeyen tavırlarına karşı, “memleket realitelerini içten kavramış şairlerin estetik kaygıdan uzaklaşmadan ve millî şartları azamî ölçüde dikkate alarak yazmaları” (Çıkla, 2010: 481) gerektiğini savunur. Attilâ İlhan’ın yazmaya başlamasıyla birlikte dergi, Hisar ve Garip şairleriyle girişilen kalem kavgalarının odağı hâline gelir. İlhan’ın, savunduğu görüşlerle örtüşen çok fazla sayıda şiir yazamamış olması ve bazı şairlerinin sonraki yıllarda İkinci Yeni’nin şiir anlayışına kayması, *Mavi* grubunun kısa soluklu kalmasına neden olur.

Sonuç itibariyle, dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da -klasik şiirden Cumhuriyet Dönemi’ne kadar- poetikanın genel karakterini belirleyen temel unsur, gerçekliğe bakışın epistemolojik temelleri olmuştur. Klasik şiirde, İslamî dünya görüşü ve *Kur’an*’ın koyduğu kurallar çerçevesinde mistik ve soyut bir gerçeklik kavrayışının egemen olduğu, Tanzimat’la yaşanan köklü paradigma değişikliğiyle birlikte gerçekliğin temel referans noktalarının bu kez akıl ve bilim odaklı somut gerçekliğe kaydığı söylenebilir. Genel bir nazarla bakıldığında, poetikanın Türk şiirindeki gelişim çizgisine ilişkin olarak şöyle bir tespite varabilmek herhâlde mümkündür: Klasik Dönem’den bugüne kadar yazılan poetik metinler, zamanla hâkim şiir geleneğinin referanslarından koparak görece bireysel bir şiir algısına evrilmiştir. Başka bir deyişle, Türk şiiri, bir “cemaat”in şiiri olmaktan giderek kopmuş, bireyi merkeze alan modernist bir şiir olmaya doğru sürekli bir gelişim göstermiştir.

Cumhuriyet Dönemi’nde şairlerin bağımsız ve bireysel temelde ürettikleri poetikalar bu gelişim çizgisinin genel karakterine ilişkin önemli görünüşler olarak değerlendirilmelidir. Tanzimat Dönemi’nde başlayan topluluk eksenli poetikaların 1920’lerden sonra bireysel temelli poetika üretimine doğru evrilmeye başladığı görülür. Ahmet Hâşim’in, Yahya Kemal’in, Asaf Halet Çelebi’nin, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Cahit Sıtkı Tarancı’nın ve İkinci Yeni şairlerinin “ben-merkezli” ve öznel poetik çıkışları, poetikanın Cumhuriyet Dönemi’yle beraber bireysel ve özerk bir nitelik kazanmaya başladığını gösterir. Özellikle 1980 sonrası Türk şiiri, poetikanın kolektif ve tek sesli bir anlayıştan bireysel ve çok sesli bir anlayışa evrilmesi bakımından gerçek bir kırılma yaratır (Asiltürk, 2013). Karaca’nın da belirttiği gibi “Divan şiirinin poetikası

kendiliğinden ortak, tek bir felsefenin ürünüken, Cumhuriyet Dönemi poetikası farklı felsefeler üzerine bina edilmiş ‘tekil poetikalar’dan oluşmaktadır. Kuşkusuz bu durum, Tanzimattan itibaren görülen zihniyet parçalanmasının ya da monarşik düzenden demokratik düzene geçiş sürecinin sanata yansımından başka bir şey değildir.” (2013: 57). Bu çabanın bugün de sürdüğü söylenebilir. Yahya Kemal, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hâşim, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nâzım Hikmet, Asaf Halet Çelebi, Fazıl Hüsni Dağlarca, Orhan Veli Kanık, Gülten Akın, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Behçet Necatigil, İsmet Özel, Hilmi Yavuz, Ahmet Erhan, Enis Batur, Haydar Ergülen, Akif Kurtuluş, Erdem Beyazıt, Ebubekir Eroğlu, küçük İskender, Lâle Müldür, Tuğrul Tanyol, Şükrü Erbaş, Hüseyin Atlansoy, Osman Konuk, Nilgün Marmara, Seyhan Erözçelik, Birhan Keskin, Murathan Mungan, Ömer Erdem, Bejan Matur, Şeref Birsell, Turgay Fişekçi, Mahmut Temizyürek, Yücel Kayıran, Didem Madak ve daha pek çok şairin poetik görüşleri ve bu doğrultuda gelişen şiirleri, bu dönüşümü anlamaya imkân veren önemli tutamaklar olarak değerlendirilebilir.

4. İkinci Yeni Şiirinin Poetik Karakteri

İkinci Yeni rastlantısal, dağınık ve kendiliğinden gelişen bir şiir hareketi olarak önce 1954-1956 yılları arasında *Yenilik*, *A*, *Pazar Postası*, *İstanbul*, *Şiir Sanatı*, *Yeditepe* gibi muhtelif dergilerde yayımlanan şiirlerle görünmeye başlar. 1956’dan itibaren hareketin öncü şairleri olarak değerlendirilen İlhan Berk, Cemal Süreya, Edip Cansever, Ece Ayhan, Turgut Uyar ve Sezai Karakoç’un *Pazar Postası*’nda yazmaya başlamaları, ardından Muzaffer İlhan Erdost’un 19 Ağustos 1956 tarihli *Son Havadis* gazetesinde yayımlanan “İkinci Yeni” başlıklı yazısı, bu hareketin doğuşuna zemin hazırlar. Ancak bu şairlerin *Pazar Postası* etrafında meydana getirdiği devinimin kısa bir süre sonra ortak bir hareket olarak değerlendirilmeye başlanmasında, çok partili hayata geçişle birlikte meydana gelen toplumsal-siyasal değişimler, ideolojik baskı ve çatışmalar, Garip ve toplumcu gerçekçi şiire yönelik tepkiler, Batı sanatı kaynaklı etkilenmeler ve şairlerin özel yaşamları gibi çeşitli faktörlerin daha etkili ve belirleyici olduğunu söylemek gerekir (Karaca, 2013: 148). Asım Bezirci de İkinci Yeni hareketinden önce Attilâ İlhan’ın Garip hareketi karşılığı ekseninde yazmış olduğu şiirlerin, dil ve anlatımda imgeye, karıştırım ve değiştirimlere yer vermesi gibi özelliklerle “yeni şiire” öncülük etmiş olduğunu savunur. Fakat Attilâ İlhan’ın sonradan, bu yeni şiiri toplumcu

çizgisinden uzaklaştırdığı için İkinci Yeni şiirini suçladığını ve kıyasıya eleştirdiğini de ekleme gereği duyar.¹⁵ Ancak İkinci Yeni şairlerinin İlhan'a atfedilen bu öncülüğün kendi şiir anlayışları üzerinde etkili olduğuna dair belirgin, açık bir beyanlarının bulunduğu söylenemez. Bu konuda sadece Cemal Süreya, Şubat 1989 tarihli "Önceki Kuşakta İkinci Yeni Etkisi" yazısında Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'yi başlangıçta etkilemiş olduğunu belirtir: "Bu devinimi başlangıçta etkilemiş olan Attilâ İlhan hep kendi şiirini yazdı, hiç etkilenmedi." (2012: 421). İşaret edilen yazının genel bağlamı içinde bir değini olmanın ötesine geçemeyen bu belirlemenin gerek kendi şiirinden ziyade İkinci Yeni'ye ilişkin olarak söylenmesi gerekse hareketin diğer şairlerinin konu hakkındaki görüşleri nazara alındığında çok da bağlayıcı ve kuşatıcı olduğu söylenemez. Söz konusu yazının İkinci Yeni şiirine yönelik tartışma ve tepkilerin artık dolaşımında olmadığı, başka bir deyişle, İkinci Yeni şiirinin kanıksandığı, hatta artık geleneğe eklemeli olduğu bir tarihte yazılmış olması da Süreya'nın böyle bir beyanda bulunmasında etkili olmuş olabilir. Attilâ İlhan'ın İkinci Yeni'yi etkilediğine dair Süreya'nın zayıf kalan bu beyanına karşın Yakup Çelik (2007: 30), *Sisler Bulvarı* ve *Yağmur Kaçağı* kitaplarındaki bazı şiirlerin İkinci Yeni'yi önemli ölçüde etkilediğini belirtir. Çelik'e göre Attilâ İlhan, toplumcu gerçekçi mesajı, bireysel temaların arka planında sezdirerek kullanmasıyla da İkinci Yeni şiirini etkilemiştir.

Muzaffer İlhan Erdost'un 19 Ağustos 1956 tarihli *Son Havadis* gazetesindeki "İkinci Yeni" başlıklı yazısı vesilesiyle bu ad altında anılmadan önce şiire başlamış olan söz konusu şairlerin, mevcut şiir anlayışlarından çeşitli derecelerde etkilenmiş ve beslenmiş oldukları bir gerçektir. Söz gelimi İlhan Berk, İkinci Yeni devresinden önce Nâzım Hikmet'in yol açtığı toplumcu gerçekçi şiir anlayışının etkisindedir. Berk, *Güneşi Yakanların Selamı* (1935) *İstanbul* (1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952), *Türkiye Şarkısı* (1953) ve *Koroğlu* (1955) kitaplarını Nâzım Hikmet ve Walt Whitman'ın etkisinde yazar. 1958 yılında yayımlanan *Galile Denizi*'ne kadar, Berk'in şiirlerindeki ana damar toplumculuktur. Berk, toplumcu çizgideki şiirlerinden sonra, özellikle Ahmet

¹⁵"A. İlhan bir yandan -İkinci Yenilerden önce- Garip akımını silkelirken, öbür yandan o akımın ilkelerini çiğneyen şiirler yazmaya koyulur. İmgeye, duyguya, müziğe, edebi sanatlara kapıları aralayan şiirler... Gerçi, bu şiirlerin -baskıdan ötürü- bireysel yanı ağır basar, ama yeni bir ses ve deyiş getirdikleri de gözden kaçmaz. Bu bakımdan, A. İlhan'ı (Y. Gruda'yla birlikte), sonradan İkinci Yeni diye adlandırılan ve özcü çizgisinden uzaklaştırılan / saptırılan yeni şiirin ilk öncülerinden saymak haktanırılık olur (A. İlhan bu 'uzaklaştırma / saptırma' dolayısıyla İkinci Yeni'nin sonraki öncülerini 'imgeyi toplumsal içeriğinden boşaltmakla' suçlayarak sürekli ve etkili bir biçimde eleştirecektir)". (Bezirci, 2005: 67).

Hâşim'in derin tesiri altında kapalı ve imgeci bir şiire yönelir. Feridun Andaç'la yaptığı söyleşide bu poetik değişmeyi şu sözlerle dile getirir:

[Toplumcu gerçekçi] evreden sonra etkilendiğim, Ahmet Haşim oldu. Ben kendimi onda keşfettim; kendi kendimi buldum. (...) Nâzım Hikmet'in düşüncelerine yakınlığım vardı. Ama Nâzım Hikmet açık bir adamdı. Ben ise kapalı bir adamdım. Bu kapalılığımı bütün hayatımda sezdim. Ahmet Haşim beni bu kapalılığıyla etkiledi. Ahmet Haşim çok titiz, çok kibirli, çok içine kapalı bir adamdı. Şiirlerinde bu kapalılık beni çok ilgilendirdi. Şiire onunla başladım, diyebilirim (Andaç, 2004: 39).

Turgut Uyar, İkinci Yeni öncesindeki devrede, ulusçu / hececi ve Garip şiirlerinin yörüngesinde seyrederek. *Arz-ı Hal* (1949) ve *Türkiyem* (1952) kitapları bu dönemin şiir verimlerini yansıtır. Uyar'ın İkinci Yeni çizgisine geçmesi 1959'da yayımlanan *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'yla olur. Uyar, şiir çizgisinde görülen bu değişimi, Garip'in trajedisiz ve yalınkat "küçük adam" tipine ve akımın şiir dilinin değişen toplumsal koşulları açıklamakta yetersiz kalışına bağlar:

1950'lerden sonra 'Garip' anlayışı yetersiz geldi bana. Zaten galiba dünya da, o anlayışla açıklanamayacak kadar karmaşık hale gelmişti. Yeni koşullarla karşılaşan insanı anlatabilmek için yeni anlatım olanakları aradım. Bu arada Orhan Veli şiirinin eksen haline getirdiği 'küçük adam' tipinin, trajedisiz ve yalınkat olduğunu gördüm. Şiirden sürülüp çıkarılan imgenin, insanı, dünyayı ve insanın dünyayla ilişkilerini açıklamakta ne kadar büyük boyutlu olanaklar taşıdığını fark ettim (Uyar, 2012: 504).

1957 yılında yayımlanan *Yerçekimli Karanfil*'den önce "bir kent delikanlısının yalnızlıklarını, özlemlerini, günlük yaşamdaki sıkıntılarını anlattığı" (Karaca, 2013: 106) şiirleriyle Garip poetikasının sularında seyreden Edip Cansever, *Dirlik Düzenlik*'te (1954) ise daha toplumcu bir yönelim sergiler. 1975 yılında yapılan bir soruşturmada, hâlihazırdaki Türk şiirine ilişkin bir değerlendirme vesilesiyle şiirindeki poetik değişimi, Uyar gibi, Garip'in yetersizliğine bağlar:

Kişi yakından tanıdığı bir dönemi ilkten pek değerlendiremez. Bakışı salt şiire, şiirlere çevriktir de ondan. Garip akımının getirdiği bazı genel özellikler vardı. O zamanlar bu özellikler iyiden iyiye geçerliydi. Örneğin yaşama sevinci, insan sevgisi, vb. gibi. Bu temaların güncel küçük insanın küçük dünyasında başlayıp tükendiği çok geçmeden anlaşıldı. Kısacası tikelden tümele doğru bir açılım yoktu ya da eksikti. Şiirin doyumsuzluğu ve süreksizliği ise elbette bu eksiklikleri görecekti, gördüğü gibi de onu giderip aşacak bir başka kuşağı, İkinci Yeni'yi hazırlayacaktı (Cansever, 2012: 351).

Dünya görüşü itibarıyla İkinci Yeni'nin diğer şairlerinden ayrılan Sezai Karakoç'un ise şairlik yaşantısının ilk evrelerinde Necip Fazıl'dan mülhem mistik karaktere sahip bir şiir anlayışının etkisinde olduğu söylenebilir. Karakoç, İkinci Yeni'nin diğer şairlerinin aksine, şiire başladığı ilk zamanlardan itibaren Garip şiirine mesafeli, dinî-tasavvufî şiir anlayışına yakın durur. 1950'li yılların başlarında yazdığı şiirlerde Necip Fazıl kanalından gelen hece şiirinin dil ve biçim özelliklerinden 1959

yılında yayımlanan *Körfez* adlı şiir kitabıyla uzaklaşmaya başlar. Bu kitaptaki şiirlerle beraber daha kapalı, soyut, dil ve biçimi gözetken bir poetik tavır sergiler. Hece şiirinden serbest şiire geçişini temelde çağdaş şiirin ulaştığı düzeye ve sanılanın aksine Garip karşıtlığına bağlar:

[B]en sevmezdim Orhan Veli'nin tarzını, tutumunu, yani akımını. Serbest şiire geçişim sanılır ki, Orhan Veli akımının etkisiyledir. Gerçek hiç de öyle değildir. Ben, tüm dünya şiirinin serbeste geçmesi sebebiyle heceyi bırakmak zorunda hissettim kendimi. Benim şiirim tümüyle, Orhan Veli şiirine karşı çıkıştır bir yanıyla gerçekte (Karakoç, 1989; aktaran Karaca, 2013: 117).

Karakoç'un İkinci Yeni şiiri içinde değerlendirilmesi düşünsel, ideolojik bir ortaklıktan değil; şiirlerinin sahip olduğu dil ve biçim özelliklerinden, şiirde imgeye yer vermesinden kaynaklanır.

İkinci Yeni'nin en aykırı sesi olarak değerlendirilen Ece Ayhan'ın ise ilk evresinde herhangi bir şiir anlayışına bağlanmadığı belirtilebilir. İlk şiirlerini yazdığı ortaokul yıllarından itibaren Batı şiiri ve müziğinden edindikleriyle kendine özgü bir şiir anlayışının temellerini atmaya çalışır. Lise yıllarından itibaren Ezra Pound, T. S. Eliot, Beckett, Cummings gibi Batılı şairlere ve atonal müziğe ilgi duyar. “Ben şiirden değil, müzikten geliyorum.” (Ayhan, 1993: 166) sözüyle şiirlerindeki müzik etkisinin ağırlığını dile getirir. “Dolayısıyla o, Türk şiir geleneğinden gelmeyen, bu konuda daha çok Batı'nın müzik, resim ve sinema gibi modern sanatlarından beslenen bir şairdir.” (Karaca, 2013: 113). Ayhan'ın İkinci Yeni evresi 1959'da yayımlanan *Kınar Hanımın Denizleri* kitabıyla başlar.

Ece Ayhan gibi “özerk ve hükümrân bir tavrıla” (Koçak, 2011: 23) şiir ortamına dâhil olan Cemal Süreya, ilk kitabı *Üvercinka* (1958) ile İkinci Yeni'nin temel karakteristiğini anlatmak için ilk elden başvurulmuş şiir örneklerini verir. Onun, özellikle, “Gül” şiirindeki şaşkıncı “Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (Süreya, 2007: 12) ve “Üvercinka” şiirindeki “Laleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız” (2007: 38) dizeleri Türk şiirinde o zamana kadar pek görülmemiş yeni bir söyleyiş ve duyarlılığın sembol örnekleri olur. Bu yaklaşımda, Süreya'nın Türk şiirinde hâkim poetik yönelimleri yansıtan Garip ve toplumcu gerçekçi şiir anlayışlarının dışında ve ötesinde bir yönsemeyle yazması etkili olur. Henüz ilk şiir kitabıyla İkinci Yeni'nin “kurucu, yol açıcı” şairi olarak değerlendirilmesi de şiire getirdiği bu yeni duyarlık, dil ve imge düzeniyle açıklanabilir. Şiir ortamına girişindeki bu özerk ve hükümrân tavrıla ilgili olarak Süreya şunları söylemektedir: “Şiirde bir acemilik dönemim olmadı benim. Geç

yayımladım şiirlerimi. Çok şair on yedi, on sekiz yaşında kitap çıkardığı halde, ben ilk şiirimi yayımladığım zaman yaşım yirmiye geçiyordu. Acemilik dönemimi yayına geçmeden geçirdim.” (Süreya, 2013: 64).

Sonuç olarak, hareket içerisinde değerlendirilen şairlerin İkinci Yeni öncesinde farklı şiir anlayışları etkisinde kalmış oldukları görülmektedir. Edip Cansever, İlhan Berk, Turgut Uyar ve Sezai Karakoç; Garip, toplumcu gerçekçi, ulusçu / hececi ve mistik şiir anlayışlarının etkisinde yazmışlardır. Bu isimler, benimsedikleri farklı poetik anlayışları, sonraları terk ederken gerekçe olarak onların yetersizliğini gösterirler. Ece Ayhan ve Cemal Süreya ise daha ziyade Batı sanatından ve kendi özel yaşantılarından mülhem etkilerle bir şiir anlayışı oluşturmaya çalışmışlardır.

İkinci Yeni etrafında yazılanlara ve söylenenlere bakıldığında bu hareket içerisinde değerlendirilen her şairin kendine özgü, bireysel bir poetik yönelime sahip olduğu görülür. Bu durumu, söz konusu şairlerin şiir anlayışları ve poetika teriminin doğası bağlamında değerlendirebilmek için Hakan Sazyek’in söylediklerine bakılabilir. Sazyek (2010: 359-360), “Yeni Türk Edebiyatında Poetika Tarzlarına Bir Örnek: Manzum Ön Sözler” adlı makalesinde poetikanın, şairin kişiselliğine dayalı bir alan olduğu için ister istemez bireysel bir tona ve niteliğe sahip olduğunu, dolayısıyla genel bir poetikadan değil ancak bir şairin poetikasıyla söz edilebileceğini iddia eder. Şairlerin zaman zaman kendi poetik görüşlerinde bile sapmalara veya çelişmelere düşmesini de poetikanın sahip olduğu bireysel karaktere bağlar. Bu konuda bir kademe daha ilerleyen Sazyek, şairin kişiselliğini şiir hakkında yazılan bir metne poetik nitelik kazandıran başlıca özellik olarak değerlendirir ve devamında şunları söyler:

Bu özelliği [poetikanın göreceliği kast edilir], poetikanın eksiklerini henüz giderememiş, gereklerini yeterince yerine getirmemiş olduğunu gösterir mi? Bu durum poetika için bir eksiklik ya da uyumsuzluk mudur? Bizce hayır. Şiirin doğası gereği, ona ilişkin poetik çalışmalar ve bu çalışmalarda verilecek yargılar da görece kalmak durumundadır. Bu zorunlulukta da şiirin, her güzel sanatlar dalı gibi, yorumu gerektirmesi, birbirinden farklı estetik kabullerin, tercihlerin, tenkitlerin, dünya görüşlerinin ürünü olan değişik bakış açıları ve tematik tutumlar ile işlenmeye uygun bir karakter taşıması önemli rol oynar. Şiiri kuramsal açıdan değerlendiren metnin poetik bir nitelik kazanmasının birinci koşulu, bir şair tarafından yazılmasıdır. Bu da poetikanın temel özelliklerinden olan bireysellik yönünü belirgin kılar. Dolayısıyla bir genel poetikadan değil; bir şairin poetikasıyla söz edilebilir ancak (Sazyek, 2010: 359-360).

Muzaffer İlhan Erdost’un ve İlhan Berk’in kuramsal yazıları ve soruşturmalara verdiği yanıtlarla bu şiir hareketini ortak bir poetik paydada buluşturma, bir akım olarak değerlendirme çabalarına rağmen İkinci Yeni hareketi içinde değerlendirilen şairlerin çoğu bir topluluk adı altında değerlendirilmelerini doğru bulmaz. Bu çerçevede, bireysel

temelli bir poetika kurma çabası içinde olduklarına dair birtakım kanaatler ileri sürdükleri görülür. Söz gelimi Cemal Süreya, hareketin bir akım olmadığını, ortak bir program ve bildiriye bağlı olmadığını şu sözlerle dile getirir:

II. Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini tanımıyordu bile. Yazışmıyorlardı da. Sözelimi ben Edip Cansever'le 1956'da Turgut Uyar'la çok daha sonra tanıştım. İlhan Berk'le çok çok daha sonra. Sanırım metinlerin tanışması oldu. Ancak çok kişinin de katılmasıyla şiirsel bir devinin doğdu. Bugünden geriye alırsak, bir akım oluşmamış diyemeyiz (Süreya, 2013: 99).

Temmuz 1984 tarihli bir söyleşide konuya ilişkin soruya verdiği bu cevapta Süreya, biraz ihtiyatlı bir değerlendirme yapsa da Ocak 1986 tarihli başka bir söyleşide daha net bir tutum sergiler. Konuyla ilgili olarak Enver Ercan'a şunları söylemektedir:

Bu arada çok kötü ve donmuş bir İkinci Yeni Şiiri şeması üretildi. Bir maket çıkarıldı. Tartışmalar o maket üzerinden yapıldı. Ne yazık ki maketi içlerine indiren ve üç boyutlu bir "aruz" gibi onu işleyip duran arkadaşlarımız da vardı. Zaman zaman bu bize de sıçradı. Aramızda gerçek anlamda bir iletişim de yoktu. "Yitik Kuşak" şairleri Londra'da buluşmuşlardı. Biz aynı semtte oturuyor ve birbirimizi kişisel olarak tanımıyorduk. Ece ile bir buçuk yıl öncesine kadar bir masada oturup yemek yediğimizi anımsamıyorum. Turgut'la 1955-1965 arasında ya bir ya iki kez karşılaşabildik. Sezai ile Edip birbirlerini, bugün de görseler tanımazlar. Bunun için İkinci Yeni'ye bir akım demek yanlış. Hiçbir zaman bir programı olmamış. Ama kendinden önceki kuşağın şairlerini bile etkiledi. Demek Türk şiirinin böyle bir devinime gereksinimi vardı. Yani Türkçenin içinden, derininden gelen iç-seslere (Süreya, 2013: 116).

Edip Cansever de İkinci Yeni diye bir akımın olmadığını söyleyerek poetik çabasının bireysel temelli olduğuna vurgu yapar:

Kimine göre İkinci Yeni bir şiir akımıdır, yerilesi ya da övülesi bir şiir akımı. Kimine göre açık seçik ilkeleri, bildirisi olmayan soyut bir kurum niteliğindedir ki, isteyen bir üye gibi girer, istemeyen istifayı basıp çıkar. Bana sorarsanız, İkinci Yeni diye bir akım yoktu, olmadı (Cansever, 2012: 358).

Bu açık tutumuyla, eleştirmenler tarafından İkinci Yeni çizgisinin bilinçli şekilde dışında kalmaya çalışan şairi olarak değerlendirilen Cansever, İlhan Berk'in ortak bir topluluk ve poetika kurma yolundaki çabalarını da kişisel bir tasarruf olarak değerlendirir:

Ta başından beri, o Pazar Postası yıllarından, 1957'lerden beri İkinci Yeni diye bir ad koydular üç beş şairin çıkışına ya da değişmesine. Gene başından beri kimse İkinci Yeni'nin bir akım olduğunu kabul etmedi. Bir İlhan Berk çıktı, İkinci Yeni'nin bir akım olduğunu savunan. İlhan Berk, çok ayrı bir şair, söylediği sözler de kendi şiiri üzerinedir, kimseyi ilgilendirmez. Onun için demin de söyledim, konuşacaksam, ben diye konuşmak zorundayım, biz diye konuşmak hakkına sahip değilim, o zaman da ben diye konuştuğuma göre, soru bana yöneltilmeli demek istiyorum. Çünkü ben 'İkinci Yeni' diye bir akım kabul etmiyorum ki! Kuramsal bir şey değil, çünkü ayrı ayrı yazılar yazıldı, herkes ayrı bir şey söyledi. Ben hiçbirine uyduğumu sanmıyorum (Cansever, 2012: 293).

Turgut Uyar ise II. Yeni şiirinin bir şablona oturtulması ve toptancı yargılar etrafında değerlendirilmesinin kolaycılığa kaçan bir tutum olduğunu belirtir:

Sanırım ulus olarak birtakım şeyleri kurallara bağlayıp toptan çözmeye alışmışız. Başlangıçta bizim ortak yanlarımız görülebilirdi gerçekten, özellikle dille uğraşma açısından. Ama 50'lerin sonlarına doğru herkesin kişiliği ayrıldı ve kendini belirledi. (...) Zorlamayla olmuyordu. O zaman yine -üçümüzü, beşimizi neyse bir araya getirerek- bu işi toptan halletmeye çalıştılar. Teker teker çözülemeye kimsenin eli varmadı, kimsenin gözü bunu tutmadı (Uyar, 2012: 545-546).

Görüldüğü gibi Uyar da bu şiir hareketinin hakkıyla anlaşılabilmesi için hareket içinde değerlendirilen şairlerin tek tek ele alınarak incelenmesi gerektiğine, dolayısıyla hareketin poetik temellerinin sahip olduğu bireyselliğe işaret eder.

1960 yılında *Yeditepe* dergisinde yayımlanan “İkinci Yeni ve Eleştirmeciler” başlıklı soruşturmada Ece Ayhan, başlangıçtan itibaren bu harekete ve şairlerine mesafeli durmak istediğini, hareketin bir akım karakterinden uzak olduğunu belirtir. Turgut Uyar gibi Ayhan da devinim içerisinde değerlendirilen şairlerin bağımsız bir şekilde, özgün taraflarıyla ele alınmalarının “daha yerinde, doğru ve anlamlı” olduğunu söyler:

İkinci Yeni'nin şimdiye dek bir çeşit tanımlanamazlıkla eş anlamlı kalışının da belirttiği gibi, bir akım kimliğinden uzaklığı biliniyor artık sanırım. Bunun, şimdiler Fransız sinemasındaki Yeni Dalga gibi bir güzel örneği de var. İkinci Yeni deyimi; sokakları Bireycilik, Bencilik, Sapıklık olan Şiir'e dönük bir Şiir'in götürü adlandırılışından başka bir şey değildir. Bu Dalga'dan sayılan ozanların; adlarının, kişiliklerinin, özelliklerinin birer birer saptanması daha yerinde, doğru ve anlamlı olur (Ayhan, 2001: 80).

Netice itibariyle, şairlerin kendi beyanları da İkinci Yeni'nin ortak bir bildiriyle, poetikayla ortaya çıkan bir hareket olmadığına işaret etmektedir. Çıkışları birbirinden habersizcedir. Farkında olmadan ortak bir tepkiyi, değişimi savunmuşlardır. Bu yüzden ortak bir poetikaları da olmamıştır. Behçet Necatigil'in Garip şiiriyle mukayese ederek İkinci Yeni poetikasının oluşum tarzına ilişkin olarak söyledikleri de bu paraleldedir:

Garip şiiri, *Varlık Dergisi*'nde Orhan Veli ve iki arkadaşının bir arada yayımladıkları şiirle hemen hemen aynı anda başlayıvermişti. 'İkinci Yeni Şiiri'nde ne böyle bir işbirliği oldu, ne de öyle eşzamanlılık görülür. 'İkinci Yeni', 'Garipçiler'in aksine ilk dönem şiirlerinde de birbirlerinden çok farklı olan ve bir manifest çevresinde toplanmamış şairlerin tek tek arayış ve sezgileriyle orda burda dağınık uçlar verdi, sonra sonra benzerlikler dolayısıyla özellikleri belirtilmeye, kurallara bağlanmaya başlandı (Necatigil, 2006: 170).

Necatigil'in de belirttiği gibi İkinci Yeni, Garip şiiri gibi bir işbirliği ve eşzamanlılık ekseninde, bir manifest çevresinde toplanmış bir akım olarak başlamaz. “[T]ek tek arayış ve sezgileriyle” yürürlükteki şiir anlayışında paradigmatik bir kırılma yaratarak Türk şiirine yeni imkânlar getirdiği için ancak kendiliğinden gelişen bir

hareket olarak değerlendirilebilir. Üstelik şiir üzerine yazı ve söyleşilerinde “kişilik” kavramına sıkça vurgu yapan ve bunu kendi şiirleri için ontolojik bir gerekçe olarak gören şairlerin ortak bir poetika etrafında “cemaat” ruhuyla bir araya gelmişçesine ele alınmaları ve değerlendirilmeleri de bu hareketin özüyle çelişecek ve isabetsiz bir yaklaşım olacaktır. Turgut Uyar’ın da belirttiği gibi “[b]ir şiirin, şiir akımının tanınması, öbürlerinden ayrılması, ancak o akımın ozanlarını tek tek incelemekle, tanımakla mümkün olur.” (2012: 71).

Yerleşik şiir algısı ve geleneğine karşı çıkan, konvansiyonel şablonlara mesafeli durduklarını dile getiren şairleri, geleneksel poetika tasnifleri çerçevesinde incelemek de tutarlı ve doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Bu yüzden çalışmada Cemal Süreya, kendi poetik görüşleri ekseninde değerlendirilecek, konu başlıkları şairin ağırlıklı olarak üzerinde durduğu poetik konulara göre belirlenecektir. Belirlenen konu başlıklarıyla, mevcut poetika tasniflerinin konu başlıkları arasında, elbette, kaçınılmaz olarak örtüşen yönler de olacaktır. Ama bu araştırma için daha değerli ve tutarlı olan şey, mevcut tasnifin dışında bulunan hususların da odağa alınmasıdır. Kendisi de toptancı ve şabloncu yaklaşımlardan yakınan ve bunun doğru olmadığını sık sık belirten bir şairi kendi düşünce ve pratiği ekseninde ele almak gerekir. Bu yaklaşım, araştırma konusunun tutarlılığı için de en makul yaklaşım olarak görünmektedir. Çünkü bu araştırmanın temel amacı, Cemal Süreya’nın poetik görüşleriyle şiirleri arasındaki mesafe üzerine odaklanmak, buradan hareketle şairin kendi poetikasına sadakatinin düzeyini ve şiir estetiğinin dayandığı temelleri belirlemektir. Bu yüzden temel hareket noktası, şairin kendi düşünceleri ve şiirleri olacaktır.

5. Poetika ve Şiir İlişkisi: Poetik Sadakat

Türk edebiyatında şairlerin veya şiir topluluklarının poetikaları ve şiirleri üzerine çeşitli çalışmalar yapıldığı bilinmektedir. Bu çalışmalarda ya şairin veya şiir topluluğunun poetikası ortaya konmuş ya da şiirlerin yapı, tema, dil ve anlatım gibi çeşitli yönlerden incelenmesi amaçlanmıştır. Ne var ki şairlerin ve şiir topluluklarının

poetik görüşleriyle şiirleri arasında bir bakışlılığı, söyleşmeyi, başka bir deyişle diyalogu esas alan çalışmalar, görünen o ki, yeterince yapılmamıştır.¹⁶

Şairlerin veya şiir topluluklarının örtük veya açık bir tepkiselliğin ürünü olan poetikalarıyla şiirleri arasında doğrudan bir etkileşim ve belirleyicilik olduğu söylenebilir. Bu durum göz önüne alındığında poetikayla şiir pratiği arasında diyalogu temel alan bir inceleme yöntemi, kuram ve üretim arasındaki temsiliyet ilişkisinin derecesini ve poetikaya sadakati yansıtabilir. Sadakat kavramı ekseninde poetika ve şiir arasındaki mütekabiliyet ilişkisinin düzeyini tespit etmeye çalışmak, aynı zamanda bir şairin veya şiir topluluğunun şiir estetiğini daha isabetli şekilde ortaya koyabilmek için araştırmacıya alternatif bakış açıları ve imkânlar sunabilir. Dolayısıyla bu başlık altında, önce geniş bir kullanım alanına sahip olan “sadakat” kavramı kapsam ve içerik olarak tespit edilecek, ardından poetika ve şiir pratiği arasındaki muhtelif uyumsuzluk durumları üzerinden ele alınarak araştırma konusu için ne derece işlevsel olduğu belirlenecektir.

Arapça “doğruluk, gerçeklik ve iç temizliği” anlamlarına gelen “sıdk” sözcüğünden kökenlenen “sadakat” için Ferit Devellioğlu’nun *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*’inde, “dostluk, vefâlılık, içten bağlılık; doğruluk, yürek doğruluğu” (1999: 906) karşılıkları verilmiştir. Türk Dil Kurumu’nun *Türkçe Sözlük*’ünde de “içten bağlılık, sağlam, güçlü dostluk” (2005: 1675) gibi benzer anlamlarla karşılanan sadakat sözcüğü, Ahmet Cevizci’nin *Felsefe Sözlüğü*’nde bir erdem olarak değerlendirilir: “Bir kimsenin bir kuruma katılmasından, onun bir parçası olmasından doğan yükümlülüklerle

¹⁶Son yıllarda, bu yaklaşım doğrultusunda yazılmış dikkate değer iki çalışmadan söz etmek gerekir. İlk çalışma Alphan Akgül’ün *Yahya Kemal Şiirinde Düzyazı ve Dünyevilik* adlı doktora tezidir. Dergâh Yayınları tarafından *Anlamın Sesi-Yahya Kemal Beyatlı’nın Şiir Estetiği* adıyla kitap olarak da yayımlanan eserinde Akgül, eleştirel ve çözümleyici bir bakış açısıyla Beyatlı’nın şiirlerini poetik görüşleri ışığında okumaya çalışır. Poetika ve şiir pratiği arasında diyalogu temel alan bir inceleme yöntemi doğrultusunda, Beyatlı’nın şiir tasarımının “mana-lafız”, “mesel-berceste şiir”, “mihaniki ahenk-deruni ahenk” gibi kavram çiftlerine dayandığını, şairin bu kavram çiftlerinden ikincilere öncelik verdiğini belirtir. Bu iddiadan yola çıkan Akgül yaptığı incelemede, Yahya Kemal’in şiirlerini yazarken kullandığı ana ilkenin ‘anlam için teknik’ olduğu sonucuna ulaşır (Akgül, 2014). İkinci çalışma Devrim Dirlikyapan’ın *İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever* başlıklı doktora tezidir. *Ölümü Gömdüm Geliyorum-Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri* başlığıyla kitap olarak yayımlanan bu çalışma da geleneksel inceleme yöntemlerinin dışında, doğrudan Edip Cansever’in şiir hakkındaki görüşleri esas alınarak şiiri üzerine yapılan bir “yakın okuma” çabası olduğu için ayrı bir yerde durmaktadır. Dirlikyapan çalışmasında, Cansever’in uzun şiirlerini çözümleyici bir yaklaşımla incelemiş ve dramatik monolog türü bağlamında değerlendirmiştir. Çalışmasının sonuç bölümünde, Cansever’in dramatik monologlarının modern insanın iç çelişkileri üzerine temellendiği ve Phoenix’in / Anka kuşunun evrimi üzerine kurulu olduğu tespitlerine ulaşmıştır. Çalışma, Cansever’in poetik fikirlerini şiirleri üzerinden deneyimlemeyi doğrudan amaç edinmemiştir. Ama gerek temel aldığı çözümleyici yöntem gerekse doğrudan şairin şiirine ilişkin bir kavramdan yola çıkarak derinleşme amacı taşıması, bu çalışmayı farklı ve değerli bir düzleme taşıyan taraflardandır. (Dirlikyapan, 2013).

ve yaptığı sözleşmelere ya da verdiği söze uygun davranmasını veya yaşamasını ifade eden erdem.” (2010: 1350). Emel Koç’un aktardığına göre ise “sadakat; imanlılık, doğru olana bağlılık; göreve itinalı ve tam uyma ya da yükümlülüklerini yerine getirme, özellikle;

- a) Herhangi birinin, kendisine bağlı olduğu bir kişiye ya da partiye bağlılığı
- b) Evlilik sözleşmesine bağlılık
- c) Doğruluğa, gerçekliğe, dürüstlüğe bağlılık olarak tanımlanmaktadır.” (2004: 176).

Kavramın sözlük anlamlarının, bireysel ve toplumsal yaşamda istenen, teşvik edilen ve bir erdem olarak nitelendirilen insani durumlara işaret ettiği söylenebilir. Bireysel veya toplumsal ölçekte doğru ve sağlıklı insani ilişkiler geliştirebilmenin temelinde yatan kavramlardan biri olması, sadakatin hukuki, ahlaki, dinî, tarihsel ve kurumsal olarak yaygın bir kullanım ve dolaşım ağına sahip olduğunu göstermektedir. Bireyin ahlaki ve tutarlı bir yaşamı ne ölçüde sürdürebildiği, onun kendi dünya görüşü ve değer yargıları doğrultusunda anlam kazanan dürüstlük, doğruluk ve hakikat gibi evrensel değerlere ne ölçüde sadakatle bağlı olduğuna göre şekillenir. İnsan varlığının söz konusu olduğu her olay, durum ve mekânda sadakat kavramının kurucu ve belirleyici bir role sahip olduğu görülmektedir. Bununla birlikte “sadakat, şahısların sadece birebir insan ilişkilerinde değil, umuma yönelik hareketlerinde de aranan bir davranış biçimidir. Çalışanın işverenine, yönetilenin yöneticisine, eşlerin birbirlerine, vatandaşın vatanına sadakati buna örnek gösterilebilir. Böylece sadakat kelimesinin değişen içeriği, sosyal yaşamın her alanında zengin bir uygulama alanı bulmuş olur.” (Bilgin, 2014: 241).

Sadakat, süreklilik içermesiyle karakterize olan bir eylemdir. İnsan ilişkilerinde karşılıklı olarak verilen sözlere duyulan ahlâki güvenirlilik, sadakatin temelini oluşturur. Verilen söz veya sözlerden caymak, taraflar arasındaki güven ilişkisini zedeler ve bir sadakatsizlik durumu yaratır. Böyle bir durum, tarafların karşılıklı olarak birbirlerine göstermiş olduğu güven ve tutarlılığın sürekliliğine ilişkin kanıtı zedeler. Dolayısıyla “sadakat fikri bir şeye ‘her zaman’, ‘her yerde’ ve ‘her koşulda’, ‘en çok’, ‘en iyi’ ve ‘en uzun’ bağlanmayı ifade eder. En çok sevdiğiniz şeye en uzun, sonsuza dek veya amaca ulaşana kadar bağlı değilseniz, sadakatiniz tam olarak gerçekleşmiş olmaz.” (2014: 243).

Felsefi olarak ele alındığında, sadakatin çoğunlukla etik / ahlak felsefesi veya ontolojik bağlamlarda bir sorunsal olarak değerlendirildiği görülür. Kavramın izi sürüldüğünde, başlı başına bir sorun olarak çok sık ele alınmadığı, etik ve ontoloji gibi daha genel başlıklar içinde, yeri geldiğinde ve çoğunlukla, sadece örtük bir biçimde ve temel anlamıyla kullanıldığı dikkat çekmektedir. Söz gelimi, İngiliz ahlak filozofu William David Ross, birtakım erdem ya da yükümlülükleri içeren bir sorun olarak ele aldığı sadakat kavramını deontolojik veya ödevci etik anlayışı çerçevesinde değerlendirmiştir (Cevizci, 2010: 1350). Bu bağlamda, Emel Koç'un varoluşçu filozof Gabriel Marcel üzerinden kavrama ilişkin olarak söyledikleri, spekülatif / kurgusal olarak değerlendirilebileceği ölçüde gerçeklik payı da taşır gibidir:

Sadakat probleminin genellikle modern filozofların pek dikkatini çekmediğini düşünen Marcel, (...) sadakatin, bilincin feodal bir aşamasına bağlı olduğunu ve rasyonalist türden universalist bir felsefe dâhilinde, onun güçlkle düşünülebileceği ve günlük yaşamımızın diğer yönleri tarafından kaybolma eğilimi gösterdiği düşünülebilir. Çağdaş filozoflar arasında ve özellikle Nietzsche tarafından etkilenen düşünürlerce, bu konu şüpheli olarak yargılanır ve modası geçmiş bir muhafazakârlık (conservatism) olarak kabul edilir (Koç, 2004: 181).

Sadakat kavramını başlı başına bir sorunsal olarak ele alan ve kendi felsefi çabalarının odağına oturtan iki isimden söz edilebilir. Bu isimler Amerikan idealizminin öncü filozofu Josiah Royce (1855-1916) ve varoluşçu Fransız filozofu Gabriel Marcel (1889-1973)'dir. İki felsefeci de sadakat kavramına sistemlerinde ayrıntılı olarak yer vermiş; ancak kendi felsefi anlayışları ekseninde ona, özel ve farklı anlamlar yüklemiştir. Bu farklılığın temel sebebinin benimsenen felsefe ekolü olduğu söylenebilir. Royce, gerçek anlamda özerk olabilmenin tek yolu olarak bilinçli bir bağlılık ve sadakati esas alırken; Marcel, sadakatin özgürlüğe açılan yegâne imkân olduğunu öne sürer. Royce'un özerkliğe, Marcel'in ise özgürlüğe vurgu yapmaları ve kavramı metafizik / dinsel bir temelde ele almaları onları aynı çizgide buluşturur gibi görünse de sonuçta vardıkları yerler birbirinden farklıdır.

“İdealist felsefenin öncü ismi, mutlak idealizmin Amerika'daki en seçkin temsilcisi” (Koç, 2010: 7) olan Josiah Royce'un “felsefesi, genel olarak idealizm ve Amerikan felsefesine hâkim olan pragmatizmin bir sentezidir.” (Bilgin, 2014: 381). 1908 yılında yazdığı *Sadakat Felsefesi* (The Philosophy of Loyalty) adlı eserinde Royce, insan tekinin her eylemini sadakatile ilişkilendirerek kavramın tüm ahlaki değerlerin temelini oluşturduğunu savunur. Söz konusu eserin ilk bölümünde Royce, “sadakati bir kişinin bir davaya (cause) irade göstererek (willing), pratik bir biçimde ve

tam olarak kendini adaması şeklinde tanımlar.” (Koç, 2010: 34). “Royce’a göre birey bağlandığı davaya göre, yaşam planını formüle eder. Bu sebeple bağlanılan davanın, bireyin zaman içinde gelişen ve değişen arzu ve isteklerini tatmin etmesi, hatta onları zenginleştirmesi beklenir.” (Koç, 2002: 50). Zira Royce’un nazarında sadakat, iyi ve anlamlı bir yaşam sürebilmenin başat ilkesidir. Ancak Royce’un sadakat kavramı, genel karakteristiği itibariyle sosyal bir davaya bağlılıkla karakterize olur. Royce’un sadakat anlayışının içerdiği toplumsal karakterle ilgili olarak Önder Bilgin şunları söyler:

Royce’un sadakat görüşünde önemli bir unsur da sadakatin toplumsal oluşudur. Sadakat ahlâkının en önemli temsilcisi ve G. Marcel’i de bu yönüyle etkileyen Royce’un ahlâkına toplumsal bir ahlâktır da denebilir. Royce’un ‘sadık ben’i toplumsal bağlamından koparıldığında ahlâk faili olmaktan çıkar. Onun sadakati, bireyin irade, seçim ve özgürlüklerine geniş bir alan açar. Ancak tek tek bireylerin ulaştığı hedefler nihai hedef değildir. O bireylerden ortak bir hedefe yönelmelerini bekler. Bu hedefe ancak sadıklar ulaşabilir (Bilgin, 2014: 382).

Dolayısıyla Royce, bir sadakat nesnesinin yani davanın varolduğu her yerde çok sayıda bireyin ortak bir yaşam etrafında birleştiğini iddia eder. Royce’un kavrama yüklediği toplumsal içerik, bireyler arasında bir karşılıklı etkilenme ve belirlenimi de beraberinde getirir. Royce, bireyin bir davaya bağlanırken diğer bireylerin bağlılıklarını tehlikeye atmaktan kaçınabildiği ölçüde ahlaki bir eylemlilik içinde bulunabildiğini belirtir. Kolektif bir sadakat anlayışından yola çıkan Royce, bir adım daha atarak özellikle karmaşık insani durumlar karşısında bireyin kendisi ve insanlık için çaba göstermesi gereken en yüksek ve en iyi erek olarak “evrensel sadakat davası”nı önerir. Fakat Royce, çok geçmeden, “evrensel sadakat davası”nın enikonu soyut bir tahayyül oluşu ve uygulanabilirliği noktasındaki güçlüğü de farkına varır. Bu güçlüğü “insan bağlanmasının en yüksek nesnesi olarak düşündüğü daha kavranabilir ve daha somut olduğunu varsaydığı ‘yorum topluluğu’ teorisini ortaya” (Koç, 2002: 52) atarak gidermeye çalışır.

Royce’un “yorum topluluğu” ortak bir yaşam inşa etme niyetiyle bir araya gelen bireylerin birbirini anlama ve yorumlama çabası göstermesi sonucu oluşan bir örgütlenmedir. “Royce’a göre bireyin ya da failin ahlaki bir yetkinliğe ulaşması, ancak ve ancak iradî, istekli ve esaslı bir biçimde seçtiği ülküsüne duyduğu sadakat vasıtasıyla oluşturulabilecek olan bir *Yorum Toplumunun* üyesi olmasıyla mümkündür.” (Bilgin, 2014: 391). Bireyin mensubu olduğu toplumun değerlerini, âdet ve kurallarını kavramasının ve bunlara sadakatle bağlanmasının yegâne yolu, bu topluluğun varlığına ve pratikte uygulanmasına bağlıdır. Bu “yorum topluluğu”nun nihai olarak bağlandığı

yer [ise], en büyük yorumlayıcının Tanrı olduğu görüşüdür. “Tanrı, her insanın içinde yorumlama ruhu olarak gizlidir. (...) Topluluğun üyelerinin yorumlama iradesini harekete geçirerek onları gerçekliğe doğru yönlendirir.” (Koç, 2010: 123). Dolayısıyla Royce’un sadakat kuramının hiyerarşik bir yapılanma sergilediği, bireysel düzlemde bir davaya bağlılıkla başlayan sürecin bireyler arası karşılıklı belirlenimle “evrensel sadakat davası”na, oradan “yorum topluluğu”na ve en nihai yorumlayıcı olan Tanrı’ya ulandığı söylenebilir. Bu sürecin başlıca nitelikleri hâkim bir sosyal yapı ve dinî / metafizik bir yönsemedir.

Sadakat kuramındaki hâkim dinsel ve kolektif vurguya karşın Royce, “topluluğun birliği içerisinde, bireysel gerçekliklerin, çeşitliliklerin olduğu gibi korunması gerektiğini” (Koç, 2002: 52) söyleyerek bireysel özerkliğe de vurgu yapar. Çünkü Royce’a göre “bireylerin çeşitliliği, topluluğun gücü ve zenginliği anlamına gelir.” (Koç, 2002: 52). Ancak Royce’un bireyi, topluluğun içinde hayat bulabilen ve topluluğun var kalabilmesi için gerekli yakıtı sağlayan, kökleri toprağa sınımsız bağlı bir insandır. Önder Bilgin’in de belirttiği gibi Royce, “[b]ireyin özerkliğini savunur. Ama benlerin, parçası oldukları topluluklarca şekillenmiş bireyler oldukları gerçeğini de ifade eder.” (2014: 234). Dolayısıyla Royce’un sadakat kuramı, bireyin kendi bireyselliğini sosyal bir topluluk içinde gerçekleştirebildiği evrensel ölçekte bir uzlaşmada düğümlenmektedir. Söz konusu olan, “[ç]ok sayıda bireyin kendi özel ‘ben’inden çok daha geniş, çok daha anlamlı ve değerli tek bir yaşamla birleşerek kendini gerçekleştirmesidir.” (Koç, 2002: 53).

Sonuç olarak Royce’un sadakat kavramının kapsamı, temel özelliği ve sınırlarına ilişkin olarak şunları söylemek mümkündür: Royce, sadakati ahlaki bir yaşamın en temel, en genel geçer ögesi olarak değerlendirir. “Çünkü o, sadakati bütün ahlâki kuralların tamamlanması olarak görür. Ona göre bütün ahlâk dünyası doğrudan sadakatin mantığı üzerine kurulabilir. Adalet, hayırseverlik, çalışkanlık, bilgelik, dinsellik vb. bütün erdemler, ancak sadakatle tanımlanabilir.” (Bilgin, 2014: 393). Kavrama yüklediği bu yoğun içerik, Royce’un sadece ahlak felsefesiyle sınırlanmamış, aynı zamanda dinsel / metafizik temele dayanan bir sadakat anlayışına da sahip olduğuna işaret eder. Zira Royce’a göre “sadakat, sadece ahlakın kaynağı değil, dinî kavrayışın da kaynağıdır. Gerçek sadakat ruhu, ahlaki ve dinî ilgilerin tam anlamıyla bir sentezinin özüdür.” (Koç, 2010: 53). Bu paralelde sadakatin bir toplumca benimsenen

ortak ahlaki ve dinî değerlere inanmak ve bunlara adanmakla mümkün olacağını savunur. Royce'un sadakat kuramında "ben" in kişisel varlığından söz edilse ve "ben" in özerkliğine önemli bir değer atfedilse de söz konusu edilen failin sosyal ortamla uyumlu, bu ortamın değerlerini kanıksamış ve onunla gönüllü bir etkileşim içinde olan, başka bir deyişle "biz" duygusunu özümsemiş bir "ben" olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Royce'un sadakat kuramında, topluma rağmen ve toplumun dışında bir bireyden değil, yalnız ve ancak toplum sayesinde, toplum içinde varolabilen bir bireyden / benden söz edilebilir. Zira Royce'a göre kişinin kendisini adayacağı dava, önünde sonunda sosyal bir karaktere sahip olmalıdır. Başka bir deyişle, sadakat ve bağlılığı doğuracak olan davaya asıl değerini veren şey, onun tek tek bireylerin istek ve ihtiyaçlarının tamamından üstün olmasıdır (2010: 63).

Gabriel Marcel ise, sadakat kavramına sözlük anlamı dışında derin ontolojik ve metafizik bir anlam yükler. Kavramı alabildiğine ideal ve soyut bir düzleme çeken Marcel'e göre bir görüşe veya bir varlığa sadakatten bahsetmek anlamsızdır. Çünkü böylesi bir sadakatin temeli, bireyin anlık duygu ve düşüncelerine dayandığı için kalıcı olamayacak ve zamanla değişebilecektir. Bu da bireyi sadakate değil ancak sadakatsizliğe götürür ve saçma düşüncesiyle karşı karşıya getirir (Koç, 2002: 54). Bu sorun karşısında Marcel'in önerdiği yol, insanın kendi kendine sadakatidir. Bu da kendi içinde saf ve şartsız bir bağlanmayı gerektirir. Salt bağlanmaya olan bağlılık, Marcel'e göre, kişiyi kendine sadakate bağlanmaya götürecektir. Bu çerçevede bağlanma, bireysel bir tecrübe olup ontolojik bütünlüğe ve sürekliliğe karşılık gelmektedir (2002: 54). Ancak bu yönelim, kendi üzerine kapanmayla sonuçlanacak solipsist / tekbenci¹⁷ bir tutum değildir ve dışa doğru açılım göstermelidir. Başka bir deyişle, "[b]en kendini başkalarında yaratacaktır." (Koç, 2002: 54). Kastedilen şey, öznenin (ben) kendisini başka bir özne (sen) dolayımında deneyimleyerek temel insani durumları ve varoluşunu gerçekleştirebileceği bir eylemliliktir. Bu karşılıklı varoluş hâli de sadakat aktının temelini oluşturacaktır. Ne var ki Marcel, "bağlılığa bağlılık"la karakterize olan bu tutumun da insan doğasındaki değişkenlik ve vefasızlıktan dolayı koşullu bir sadakate sınırlı kalmaya yazgılı olduğunu düşünür. Dolayısıyla insanın koşulsuz bir bağlılık isteğiyle yönelebileceği mutlak kişisel varlığın Tanrı olduğunu belirterek hiyerarşik bir sadakat sisteminin en yüksek ve nihai noktasını belirtir.

¹⁷Ahlaki açıdan sadece kendi yaşama tarzını ve dünya görüşünü esas alan, kendi "ben"ini yaşamın ve gerçekliğin temeli / özü olarak gören yaklaşım (Akarsu, 1975: 162-163).

Bağlanmanın bu son merhalesinin adının da iman olduğunu söyler. “Marcel’e göre Tanrı’ya sadakat (yani iman) ya da yaratıcı sadakat zamanın üstesinden gelebilmek için tek çaredir.” (2002: 56).

Kısaca Marcel’in felsefi perspektifinde sadakat kavramı, koşullu ve koşulsuz sadakat olarak iki şekilde tezahür eder. Bireyin, beşeri bir kanaate veya varlığa sadakati, insanın duygu ve düşünceleri mutlak ve değişmez olmadığı için, zaman içinde ortadan kalkabilmekte ve hatta bir sadakatsizliğe bile evrilebilmektedir. Bu sebeple Marcel’e göre, bu tür durumlarda ancak koşullu bir sadakatten bahsedilebilir. Bireyin salt sadakat kavramına bağlılığı da aynı şekilde insan doğasının değişkenliğinden ötürü süreklilik arz edememekte, koşullu bir sadakate sınırlı kalmaktadır. Bu yüzden Marcel’e göre bireyin gerçek sadakate ulaşmasının tek yolu, koşulsuz gerçek varlık olan Tanrı’ya sadakate bağlanmasından geçer. Sadakat, ancak aşkın bir varlığa yöneldiğinde gerçek değerine erişebilir (Korlaelçi, 1992: 37). Dolayısıyla Marcel, sadakat kavramının nihai olarak Tanrı’ya yönelik bir bağlanmayla gerçek değerine, içeriğine kavuşabileceğini, her gerçek sadakat / bağlılık olayının ancak mutlak sadakate (Tanrı) ulaşmakla mümkün olacağını söyler.

Sadakate kavramının gerek sözlük gerekse felsefi anlamları temel olarak bir fikre, ideolojiye, varlığa, inanca, yaratıcı fikrine, amaçlı bir topluluğa veya bir insana iradi olarak ve istekle bağlanmaya işaret etmektedir. Kavramın içerdiği tasarım ve anlamların söz konusu edildiği bağlama göre değer ve anlam kazandığı söylenebilir. Ancak Önder Bilgin’in de belirttiği gibi, “Türkiye’de yapılan akademik çalışmalarda sadakat genellikle, alıcı-satıcı veya marka-müşteri sadakati ekseninde (...) sadece ekonomik ilişkiler için kullanılan bir kavram olarak ele alın[mış]” (2014: 244) kavramın farklı alanlardaki kullanımının sağlayabileceği yeni bakış açıları ve imkânlar ihmal edilmiştir. Bu açıklamaların ışığında ele alındığında, kavramın bağlılık, adanmışlık ve tutarlılıkla karakterize olan içeriği, sanatsal düzlemde bir sadakatten söz etmeyi mümkün kılabilir. Kavramı, bir şairin poetikası ve şiir pratiği arasındaki mütakabiliyet / denklik ilişkisi bağlamında değerlendirmek, yeni bakış açıları sunabilir.

Bir yazar ya da şair, belli bir dünya görüşü ve sanat anlayışı doğrultusunda eserlerini üretir. Kendi üretimi olan sanat eseri, sanatçının dünya görüşü ve yazınsal kaygıları doğrultusunda üretilmiş bir metindir. Sanatçı, eserini yazarken kendi düşünce ve görüşleriyle bir tutarlılık içinde olmaya, kendi sanatçı kişiliğine, düşünsel ve ruhsal

temellerine, başka bir deyişle, sanat anlayışına sadık kalmaya çalışır. Sanat görüşüyle eseri arasında bir uyumsuzluğun, tutarsızlığın söz konusu olduğu durumlarda ise bunun sebepleri ve çözüm yolları üzerine düşünerek kendisi için sorun teşkil eden bu durumu gidermeye çalışır. Bu süre içinde sanatsal üretimi askıya aldığı bile olur. Bu söylenenler en azından samimiyet ve tutarlılık gibi ahlaki değerler ekseninde düşünüp üretmeye çalışan sanatçılar için bağlayıcı sebeplerdir. Söz gelimi Cemal Süreya, bir ara şiir yazmaya ve yayımlamaya yaklaşamamasına temel gerekçe olarak, yazdığı şiirle düşüncesi arasında bir mesafenin ortaya çıkmasını, düşünceleriyle çelişkiye düşmesini gösterir:

..ben bir ara -özellikle bir beş altı yıl- şiire pek yaklaşmadım, gerçi hep uğraştım, ama pek yaklaşmadım, yayın da yapamadım... (...) Yayımlamaya yaklaşmadım, onun sonucu olarak yazmaya da. Şöyle sanıyorum: Ben düşüncelerimde bir çelişkiye düştüm. Yazdığım şiirle düşüncem arasında bir mesafe belirdiğini gördüm (Süreya, 2013: 72).

Bir şairin poetikasına bağlılığı, tutarlı bir biçimde sanatsal üretimde bulunabilmesinin ön koşuludur. Bu durum, aynı zamanda, sadakat kavramının, bir sanatçının etik ve ontolojik temelde kendini gerçekleştirebilmesinin de temel yolu olduğunu gösterir. Bu çerçevede -araştırma konusunun kapsamının şiir olduğu göz önünde bulundurularak- sadakat kavramı, bir şairin poetikasıyla şiirleri arasındaki mesafe çerçevesinde ele alınacaktır. Bilindiği gibi poetikalar, şairlerin genelde sanat ve özelde şiir anlayışlarını ortaya koydukları metinlerdir. Bu metinler birer dil üretimidir. Eğer dil, bir düşünme aracı ve ortamıysa ya da Heidegger (2011: 115)'in işaret ettiği gibi varlığın / düşüncenin eviyse, dilin kullanımı yoluyla üretilen metinler, o şairin veya yazarın ilişkilendiği konu hakkında dünya görüşünü, düşüncelerini ve temel yaklaşımını yansıtır. Şairlerin şiir anlayışları üzerine yazdıkları metinler, kendi sanat görüşlerinin yazınsal ve düşünsel sınırlarına ilişkin birer niyet beyanıdır. Şiir pratiği de bu beyan doğrultusunda şekillenir. Aynı zamanda şairin öznel şiir kuramı olarak değerlendirilebilecek beyanın pratikte ne derece gerçekleştirilebildiği, o şairin sanatındaki tutarlılığa ve bununla bağlantılı olarak poetikasına ne ölçüde sadakatsizlikle bağlı olduğuna da ışık düşürecektir. Gabriel Marcel'in de belirttiği gibi, insanın duygu ve düşünceleri yaşam boyunca sabit kalmamakta, bireysel ve toplumsal ölçekte meydana gelen gelişmeler neticesinde değişebilmektedir. Sonuçta şairler de bir topluma mensup oldukları ve o toplumda meydana gelen değişimlerden ister istemez etkilendiği için bu olgudan ayrı düşünülemezler. Hatta duyarlılıkları ve sezgileri itibariyle sıradan insanlara nazaran bu etkileşime ve değişim düşüncesine daha açık oldukları bile söylenebilir. Bu

durum, kuramsal ve pratik düzlemlerde şairlik tutumunun yörüngesinde kaymalara, değişim ve çelişmelere kapı aralayabilir.

Türk şiir tarihinin bu konuda ilginç örnekler barındırdığını söylemek mümkündür. Namık Kemal (1840-1888), poetika ve şiir pratiği arasındaki denklik ilişkisinin içerdiği göreceli ve güç durumu örneklemek için üzerinde durulmaya değer şairlerden biridir. *Tasvir-i Efkâr*'da 28-31 Ağustos 1866 tarihlerinde yayımlanan "Lisan-ı Osmani'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" makalesinde Namık Kemal (1993: 183-192), sade bir dil, yeni bir içerik ve edebiyat anlayışıyla deyiş yerindeyse "edebiyat-ı sahiha"nın poetikasını ilan eder ve savunur. Fakat ifade tarzı, ifade ettiği hususlarla açık bir biçimde çelişir. Yazı dilinin konuşma diline yaklaşmasını, sade bir dilin esas alınmasını, gramer ve imlâ kurallarının Türkçe esaslara göre düzenlenmesini savunurken bunu Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalarla yüklü, oldukça ağır ve süslü bir dille yapar.¹⁸ Söz konusu makalenin sonunda "Hatıra" başlığı altında, bu bariz çelişkinin farkında olduğunu mütevazı bir tavırla "Bu makalenin tarz-ı ifadesi edebiyâtın sadeliğini arzûdan ibâret olan mevzuûna mugayir ise de Tasvir-i Efkâr'ın kavâil ve fi'linde bir nevi tenâkuz addolunmasın. Muradımız lisânın ıslâhı için erbâb-ı iktidâra bir müracaat-ı hâlisânedir. Yoksa böyle bir emr-i hatırda âsâr-ı hakîrânemizi misâl göstermek her hâlde haddimizin fevkinde olduğunu lisân-ı acz ile itiraf ederiz." (Namık Kemal, 1993: 192) cümleleriyle mazur gösterme ihtiyacı hissetmesi, bir bakıma, kuramla verim arasındaki örtüşmenin güçlüğüne ve bunun bir derece meselesi olduğuna da işaret eder. Bu güçlüğü ilerleyen yıllarda da devam ettiği Namık Kemal'in 21.11.1876 tarihinde Magosa kalesinden Hâmid'e yazdığı mektupla anlaşılır. Genel olarak imlâ ve nesir meseleleri etrafında dönen mektubun ilerleyen satırlarında Namık Kemal, "sâfi Türkçe"yle yazma arzusuna rağmen, süslü yazmaktan bir türlü kurtulamadığını, bu kez, samimi, muzdarip ve öfkeli bir tavırla ifade eder:

Tezyîn-i elfâza olan şevkını söylüyorsun. Bu ifaden bana vicdanımı tasvir demektir. O itiyadın Allah belâsını versin. Babama mektup yazarken bile bir münasebetsiz kafiye yapmaktan kurtulamıyorum. (...) Yazılan şeyleri okudukça mahcup olmak benim de neşriyâta başladığım

¹⁸Namık Kemal'in, makalede dil konusundaki eksik ve kusurların giderilmesi için önerdiği çözümleri ifade tarzı, içerdiği kelime dağarı, tamlama ve secilerle, sıkça eleştirdiği Veysi ve Nergisi'nin süslü nesir örneklerini çağrıştıır: "Evvelâ kavâid-i lisânın mükemmel suretde tedvîn ve temhîdi, sâniyen kelimâtını istimâl-ı umûmî dairesinde tahdidi, sâlisen imlâ ve mânâca eczâ-yı lisân beynindeki irtibât-ı sûrînin ittihâd-ı hakikî hâline gelecek kadar teşyidi, râbian rabt-ı kelâm ve ifâde-i merâm şivelerinin tabiat-ı lisâna tatbikan tâdil ve tecdîdi, hâmisen ifâdenin hüsn-i tabiîsine hail olan külfetli san'atlardan tecridi suretlerinden ibâretidir." (Namık Kemal, 1993: 188).

zaman uğradığım ve hâlâ kurtulmağa muvaffak olamadığım belâlardandır (Tansel, 2013: 431-433).

İki farklı türde ve farklı tarihlerde dile getirilen bu ifadeler, bir şairin poetik görüşleriyle edebî pratiği arasındaki mesafenin yarattığı tutarsızlığın ne ölçüde rahatsızlık yaratabileceğini göstermesi bakımından oldukça dikkate değerdir. Namık Kemal'in "babama mektup yazarken bile" ifadesi, söz konusu mesafenin, dolayısıyla rahatsızlığın büyüklüğüne işaret eder. Bu rahatsızlığın, mesafenin derecesi nispetinde arttığı veya azaldığı söylenebilir. Fakat hemen her durumda, çok asgari de olsa bir mesafeden söz edilebilir. Ahmet Oktay (2008: 18)'in de belirttiği gibi, şiir söz konusu olduğunda kuramın üretim sürecinin tüm düzeylerini kuşattığı söylenemez. Bu mesafenin şairden şaire değiştiği, kiminde çok veya az olduğu, kiminde sabit bir gelişim çizgisi izlerken bir başkasında, sanat ve dünya görüşündeki ciddi kırılmalara paralel olarak radikal dönüşümlere yol açtığı söylenebilir. Bu kaçınılmaz mesafenin, poetikanın ve bu doğrultuda girilen pratik çabanın sahip olduğu bireysel karakterden kaynaklandığı çok açıktır. Hakan Sazyek bu konuda şunları söyler:

Poetikanın bireyselliğinin boyutları öylesine had safhaya çıkabilir ki, bir şaire ait olan poetik görüşler, o şairin sanat faaliyetinin genelini karşılamayabilir. Örneğin, sanat hayatının bir kesitinde 'şiirin hiçbir fikrin hizmetine girmeyeceği'ni öne sürmüş olan bir şair, izleyen yıllarda bu ve benzeri düşüncelerini yadsıyan bir anlayışa yönelebilir. Şair, poetik düşüncelerini değiştirebildiği gibi, poetikasıyla çelişen şiirler de yazabilir. Böylesi bir durum, bize poetikanın, bir tek şairin kuramsal ve edebî eserleri içinde bile değişiklik göstermeye eğilimli yapısını ortaya koyar ve doğal olarak bireyselliğinin sınırsız genişliğini kanıtlar. Bu değerlendirmelerden hareketle, poetikanın bir tek kişinin yaratımı olduğunu belirtmek mümkündür. O, yaratıcısının ürünü olma özelliğini taşımasıyla, ancak kendisini oluşturanı sıkı sıkıya bağlıdır (Sazyek, 2010: 360).

Konuya Sazyek'in açıklamaları ışığında yaklaşıncaya, sanat yaşamına Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti edebî toplulukları etrafında başlayan Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Ali Canip Yöntem, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Hâlit Karay gibi şair ve yazarların, yaşanan sosyo-kültürel ve siyasal gelişmeler sonucu, kısa süre sonra bambaşka bir sanat anlayışına kaymaları ve bu doğrultuda edebî üretimde bulunmaları daha anlaşılabilir olmaktadır.

Poetikayla şiir pratiği arasındaki mesafe ve bundan kaynaklanan sadakat kaygısı konusunda dikkat çekilebilecek bir diğer örnek ise Garip şiiridir. Garip hareketi, Orhan Veli imzasıyla, ilkin *Varlık* dergisinde "Şiire Dair" (1939) başlığıyla, ardından *Garip*'in (1941) ön sözünde yer alan poetik görüşleriyle, Türk şiirindeki muayyen dönüşümün bir şiir topluluğu düzleminde ilk ayağını oluşturur. "I. Yeni" olarak adlandırılmaları da bu

aykırı ve tepkisel çıkışın bir sonucudur.¹⁹ Şairâneliğin ve yerleşik biçim uygulamalarının dışında, sade bir dille gündelik hayatı ve bu hayatın temel öznesi olarak değerlendirdikleri “küçük insan”ı ve onun sergüzeştini şiire konu edinen Garip şiiri, 1950’ye kadar Türk şiirindeki etkinliğini sürdürür. Gerek *Garip* ön sözünün gerekse bu ön sözde dile getirilen görüşler doğrultusundaki şiirlerin çoğunlukla Orhan Veli tarafından yazılmış olması, bu şiir akımına ilişkin değerlendirmelerin Orhan Veli Kanık etrafında yoğunlaşması sonucunu doğurur. Garip, “hareketin önderi Orhan Veli’nin âni ölümü ve sıradan kopyalarının çoğalmasıyla 1950’lere gelindiğinde etkisini yitirmiştir. Ancak son kertede bu hareketin Türk şiirini dil, biçim ve özce genişlettiği, dilde bir rahatlama ve doğallık sağladığı, şiire yeni izlekler kattığı, alışılmış biçim çerçevesini kırdığı da yadsınmaz.” (Karaca, 2013: 76).

Halef konumunda değerlendirilen II. Yeni şairleri, Garip’in Türk şiirinde yarattığı dönüşüme duyarsız kalmaz. Söz gelimi Cemal Süreya, Orhan Veli’nin çabasını “edebiyatımızın en büyük kavgası” olarak nitelediği yazısının devamında şunları söyler: “[Orhan Veli] ırmağın yatağını daha doğal bir vadiye indirdi. Şiire kasket giydirdi, sivilleşti onu. Bugünkü şiir verimleri onun da verimleridir biraz” (2012: 114). Turgut Uyar ve Edip Cansever de Garip’in Türk şiirinde nitelik olarak bir kırılma, yenilik meydana getirdiğini ifade ederler. Ancak söz konusu şairler, Garip şiirinin Orhan Veli’nin ardından kısa sürede dağılmasına ve Türk şiir geleneğinde köklü ve epistemolojik bir dönüşümü sağlayamadığına ilişkin kanaatler de ileri sürmüşlerdir.

Cemal Süreya, “Orhan Veli’nin Yanlışı” adlı yazısında, Orhan Veli’nin eski şiire aşırı derecede takılıp kalması sonucu, yeni şiir anlayışı doğrultusunda bir üretimde bulunamadığını dile getirir. Topluluğun kısa sürede dağılmasını da eski şiir geleneğinden negatif parodiler çıkarmakla yetinilmesine bağlar:

Bilmem yanılıyor muyum, Orhan Veli, büyük kavgasını sürdürürken (...) yeni bir şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başladı. Bu onu sınırladı. Tam anlamıyla özgür olmasını daha ilk noktada engelledi. (...) Orhan Veli, şiirlerinde eski şiirle o kadar uğraştı ki, kendi sanatının estetik yönüyle ilgilenmeye pek vakit bulamadı. Oktay Rifat’la Melih Cevdet Anday’ın Orhan Veli’nin ölümüne yakın zamanlardaki şiirleri de öyledir. Bütün gemileri yakmanın neşesi içindedirler ama, bir yetinme duygusunu yaşadıkları,

¹⁹Bu adlandırma sorunuyla ilgili olarak Orhan Koçak şunları söyler: “Bu keyfi, rastlansal ve masum görünen sıralamanın bazı ideolojik tercih ya da koşullanmalara dayandığını, bazı siyasal zorunluluklar içerdiğini görmek gerekir. Garip’i ‘1’ ve dolayısıyla İkinci Yeni’yi de ‘2’ hanesine yerleştirmek, Dıranas’tan Nâzım Hikmet’e, Haşim’den Fikret’e, Hamit’ten Fuzuli’ye kadar bütün bir tarihi de ‘0’ hanesine koymak anlamına gelir, bunu yapan çok farkında olmasa da. Sıfırlaştırılanın kim olduğuna göre, sınıflamayı yapanın ideolojik tercihi de belirginleşir. Ama hepsi de her şeyi Cumhuriyet’le başlatmak isteyen bir bakışla uyumludur.” (Koçak, 2011: 30). “Yeni” adlandırması konusunda geniş bilgi için ayrıca bk. Çıkla (2010: 343-371).

ötesini pek fazla düşünmedikleri de anlaşılmaktadır. (...) Orhan Veli ise şiirlerinde şenlikli ve alçakgönüllü bir günlük yazarı iken, girdiği serüvende en çok korktuğu şeye, eski şiire takılıp kaldı; eski şiirin geleneğinden negatif parodiler çıkarmaya çalıştı. Ölümünden on beş yıl sonra bakıyoruz ki tüfeği deppoy'a konulmuş çoktan. Orhan Veli böyle. Türk şiirinin kavgasını kazandı. Kendi şiirinin kavgasını kaybetti. Öyle sanıyorum ki hepimizin onun serüveninden alacağımız büyük dersler var (Süreya, 2012: 114-115-117).

Edip Cansever ise çağdaş bir şiirin eski şiir alışkanlıklarıyla, mısraacı şiirle kurulamayacağını ifade ettiği “Şiiri Şiirle Ölçmek” yazısında, Orhan Veli'nin şiirin sorunlarına yabancı kalması sonucu şiire gerçek anlamda yeni bir hava getiremediğini düşünür:

Geleneğe saygı yüzünden belki de hep aynı çıkmazlarda dolaşıp duruyoruz. Kim bilir, belki de koşullar değişmedi ya da koşulları zorlayan güçlü kişiler çıkmadı. Yeni bir akımın öncüsü olan Orhan Veli bile, halkın beğenisini alıp, onun toplumsal-ekonomik gerçeklerini şiir dışı ederken, şiirin öz sorunlarına ne denli yabancı kaldığını, hiç değilse her şeyden bağımsız bir şiir düşünmekle ne denli yanıldığını ortaya koyalı kaç yıl geçti aradan? (Cansever, 2012: 136).

Konu bağlamındaki en çarpıcı tespit Turgut Uyar'dan gelir. Uyar, Garip hareketinin Türk şiirinin gelişiminde söylenenin aksine bir duraklama veya devrim olmadığını; ama bir anlayışın yetersizliğini, bir yolun çıkmazlığını göstermesiyle hem Türk şiirinin gelişimi açısından yararlı bir tecrübe olduğunu hem de İkinci Yeni şiirine zemin hazırladığını belirtir:

Ben ‘Garip’in Mehmet Fuat gibi şiirimizin gidişini çelmelemiş olduğunu değil, bir anlayışın, bir yolun çıkmazlığını, yetersizliğini göstermiş olması bakımından şiirimize yararlı olduğunu düşünüyorum. En azından bir tecrübedir şiirimiz için” (Uyar, 2012, 293). “On beş yıl bile geçmeden Orhan Veli'nin eskimeye başladığını görmek beni korkutuyor. Ama ‘İkinci Yeni'nin Orhan Veli'den sonra bir devrim değil de bir evrim olarak geliştiğini düşünüyorum. Bu iyi (Uyar, 2012: 433).

Turgut Uyar'ın Garip şiirine ilişkin “bir anlayışın, bir yolun çıkmazlığını, yetersizliğini göstermiş olması bakımından şiirimize yararlı olduğu” (2012: 293) savının *Garip Önsözü*'nde de örtük bir şekilde dile getirildiği ileri sürülebilir. Garip hareketinin poetikası olarak nitelendirilen bu ön sözde dile getirilen bazı hususların, Orhan Veli'nin kurmak istediği şiirle, kurabildiği şiir arasındaki aşılma ve zorunlu mesafeye, başka bir deyişle sadakat kaygısına tam bir farkındalıkla olmasa da işaret ettiği söylenebilir:

Yeni bir zevke ancak yeni yollarla, yeni vasıtalarla varılır. Birtakım nazariyelerin söylediklerini bilinen kalıplar içine sıkıştırmakta hiçbir yeni hiçbir san'atkarane hamle yoktur. Yapıyı temelden değiştirmelidir. Biz senelerden beri zevkimize, irademize hükmetmiş, onları tâyin etmiş, onlara şekil vermiş edebiyatların, o sıkıcı, o bunaltıcı tesirinden kurtulabilmek için, o edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz. Mümkün olsa da ‘şiir yazarken bu kelimelerle düşünmek lazımdır’ diye yaratıcı faaliyetimizi tahdit eden lisanı bile atsak. Ancak bu suretledir ki, kendimizi alışkanlıkların sürüklediği gayri tabii inhaftan kurtarmış; safiyetimize, hakikatimize irca etmiş oluruz (Kanık, 2013: 22).

Orhan Veli'nin bu açıklamaları, şiir geleneğine ilişkin yerleşik unsurların tümünü reddeden ve “yapıyı temelinden değiştirmeli” iddiasında olan Garip'in, “yaratıcı faaliyeti tahdit eden lisanı atmak” ve yerine sadelik, ironi ve alelâdelikle yetinmeyen, “kendi hakikatine irca etmiş” yeni bir şiir lisanı ikame edebilmeyi, bunu apaçık ifade eden bir beyana rağmen, “mümkün” kılamadığını düşündürür. Garip şairlerinin şiirlerine bu açıdan bakınca, geleneksel şiir kalıplarına ait her şeyin bertaraf edildiği ve alabildiğine sade, anlaşılır bir dille yazdıkları görülür. Poetikada dile getirilen görüşlerin çoğu, akıma mensup şairlerce pratiğe dökülür. Ama şiir dilinin, “temelinden değiştir[ilemediği], “alışkanlıkların sürüklediği gayri tabî inhiraftan” kurtulamadığı, geleneksel dilin ve düşünme biçiminin kodlarından kopamadığı söylenebilir. Çünkü Garip şiiri, hâkim şiir algısına başkaldırırken hâlâ onun epistemik / bilişsel temellerine, düşünce ve bilgi kalıplarına yaslanmaktadır. Yerleşik şiir düzenine karşı başkaldırı iddiasında olunmasına rağmen, entropik (düzen karşıtı) değil, enformatik (düzenle uyumlu) bir dil anlayışı esas alınmıştır²⁰. Orhan Veli'nin ifadeleriyle söylenirse, “yeni bir zevke” “yeni yol ve vasıtalarla” değil, mevcut olanlarla varılmaya çalışılmıştır. Teorinin pratikte zemin bulamadığı bu yapısal çelişkinin bir tıkanma ve başarısızlığa yazgılı oluşu da, yine, bu ön sözde, “Ademimuvaffakiyetin sebeplerinden biri de yapmanın yapılması lâzım geleni bilmekten farklı oluşudur.” (2013: 23) cümlesiyle dile getirilmiş gibidir. Bu kaçınılması gereken durumun pratikte zuhur edişi, Garip'in kısa bir süre içinde yozlaşarak tükenmesine ve Türk şiirinde yeni bir arayış evresine girilmesine zemin hazırladığı söylenebilir. Mehmet H. Doğan'ın *İkinci Yeni Antolojisi* adlı eserinin ön sözünde Garip'e yönelik söyledikleri de bu durumla bakışlıdır:

Orhan Veli'nin daha 1949'da genç şairlerin dikkatini çektiği tehlike elle tutulur bir gerçeğe dönüşmüş; şiir deyince ‘yalnız küçük olayların, yalnız alelâde bir dille anlatılması’ akla gelir olmuş, ‘basitlik’, ‘alelâdelik’ şiirin ölçüsü olmuştur. Dergi sayfalarını Garip akımının sıradan kopyaları doldurmuştur. Coşkuz, cansız, renksiz, bütün gücü üç beş dize içine sıkıştırdığı bir espride olan fikrimsi şiirler. Korkunç bir şekilde birbirine benzer hepsi de. Şair kişilikleri nerdeyse silinmiştir ortalıktan. İmzalar olmasa hangi şiir kimindir tanınmaz. Bazan hiç şiirsiz çıktığı görülür bir derginin (Doğan, 2008:18).

²⁰Entropi, fizik biliminin termodinamik dalında kullanılan bir kavram / ilkedir. Bir sistemdeki rastgelelik ve düzensizlik olarak tanımlanabilir. *Açık Yapıt* adlı eserinde kavramı enformasyon / bilgi kuramı çerçevesinde ele alan Umberto Eco (2001), enformasyonu düzenin, entropiyi ise düzensizliğin ölçüsü olarak kullanır. Kavramı daha sonra yazın alanına uyarlayan Eco, enformasyonu, dilin uzlaşım ve olası kullanımlarını içeren yaygın iletişim dili; entropiyi ise bir ileti veya söylemi, sınırlı ve belirli bir anlama sahip göndergesel bir çerçeveden kurtaran, çoğul ve karmaşık bir anlam potansiyeline kavuşturan poetik dil / söylem olarak tarif eder.

Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ın Orhan Veli'nin ardından daha bireysel ve kapalı bir şiire yöneldikleri, bugün dolaşımda olan şiirlerinin, çoğunlukla Garip'ten sonra yazıldığı da bu noktada hatırlanabilir. Ancak Garip hareketinin Türk şiir tarihinde önemli bir kavşak noktası, bir bakıma, II. Yeni şiirini hazırlayan “evrim”in zorunlu bir aşaması olduğunu da söylemek gerekir. Garip ön sözünde ifadesini bulan ve içgörü içeren şu satırlar da bu duruma işaret eder gibidir: “Bir insan kurduğunu mükemmelleştiremeyebilir. Fakat kendisini hemen takip edecek olana kıymetli bir temel tevdi eder. Ya bir yol gösterir, yahut bir yolun yanlış olduğunu söyler.” (Kanık, 2013: 23).

Garip hareketinin, poetikasında öne sürdüğü görüşleri istediği ölçüde gerçekleştiremediği için şiir ortamındaki etkinliği kısa sürmüş olabilir. Ama Garip'in, Paul de Man (2008: 8)'in “körlük retoriği”²¹ kavramsallaştırması çerçevesinde değerlendirildiğinde, poetikasında esas aldığı yöntemden kaynaklanan bir gözden kaçırmaya / farkında olamamaya karşın, bir içgörüyü de sahip olduğu söylenebilir. Çünkü şiir pratikleri, poetikaları yani model aldıkları genel anlayışın kritik önemdeki bazı yönleriyle çeliştiği hâlde Garip şairleri bu uyumsuzluğun farkında olamamışlardır. Ancak uyumsuzluğun farkında olamasalar da kendisini takip eden İkinci Yeni şiirine “kıymetli bir temel tevdi et[miş]”, en önemlisi de tuttıkları yolun yanlışlığını göstermiştir. Garip'in teoride dillendirip de pratikte gerçekleştiremediğini, onun mirasını kendi amaçları için bir araç olarak kullanmayı bilen²² İkinci Yeni şairleri gerçekleştirir. Çünkü İkinci Yeni şairleri, yine De Man'ın kavramsallaştırmasıyla söylenirse, “körlüğü başlı başına ayrı bir fenomen olarak gözlemleyebilecek -ve dolayısıyla ifade ve anlam arasında ayırım yapabilecek-” (2008: 133) bir mesafede buldukları için Garip poetikasında dile getirilen ve içgörü içeren bu çelişkinin farkına varabilmişlerdir. Mevcut şiir anlayışlarının aksine, Garip'e yönelik toptan bir reddiye içine girilmemesini ve bu şiiri “bir tecrübe” (Uyar, 2012: 293), “ders alınacak bir

²¹Paul de Man (2008), *Körlük ve İçgörü* adlı eserinde; Blanchot, Lucacs, Poulet, Derrida, Heidegger ve Bloom gibi eleştirmenlerden seçtiği metinleri inceleme konusu yapar. Bu eleştirmenlerin, başta model olarak kullandıkları eleştiri yöntemlerinin, inceledikleri metinlerin yapısı hakkındaki bulgularla uyummadığı hâlde bu uyumsuzluğun farkında olamadıklarını; ama en iyi içgörülerini bu duruma borçlu olduklarını belirtir. De Man (2008)'e göre, esas alınan teorinin pratikle uyummadığı durumlar, yazarın farkında olamadığı bir gözden kaçırmaya / körlüğe yol açar; ama belli bir mesafeden metne yaklaşan okurun / eleştirmenin farkına varabileceği birtakım yeni yorumlara / içgörülere imkân sağlar. “Körlük ve içgörü” olarak kavramsallaştırdığı bu uyumsuzluk örüntüsünün edebî dilin karakteristik bir özelliği olduğunu iddia eder.

²²“Bizi olanaklı kılanlar neyi olanaklı kılmakta olduklarını bilemezlerdi ve dolayısıyla eserlerinin birer araç oluşturduğu amaçları betimleyemezlerdi. Ama *biz* bunu yapabiliriz.” (Rorty, 1995: 93).

serüven” (Süreya, 2012: 117), “hazırlayıcı bir hamle” (Cansever, 2012: 351) olarak değerlendirmeleri de bu konudaki farkındalıklarıyla ilişkilendirilebilir. Bu sayede, Garip şiirinin birikimi de sırtlanarak dünyayı bilme biçimi, dille kurduğu ilişki, şiiri tanımlayışı ve temellendirişi bakımından Türk şiir geleneğinden gerçek anlamda bir kopuşu gerçekleştirenlerin İkinci Yeni adı altında değerlendirilen şairler olduğu söylenebilir. Çünkü Garip’in Türk şiirinde gerçekleştirmeye çalıştığı “estetik yıkım, Dil Devrimi’nin hudutları içinde kalınarak gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle kısıtlıdır; darlaşmaya, kendi üzerine kapanmaya yazgılıdır. Garip şiiri bir yıkımdır ama gelenekten kopuş değildir. Hatta çok kısa bir sürede bizatihi kendisi bir gelenek halini alarak sonraki şairleri etkisi altına almıştır” (Akkoç, 2012: 85). Oysa İkinci Yeni şiiri, geleneğin yalnızca biçim ve içerik özelliklerini reddetmekle kalmamış aynı zamanda, onun mimetik dil algısını da yıkmıştır. Garip’in değiştirmek isteyip de yapamadığı, muhtemelen farkında olmadan sadece değinmekle yetinmek zorunda kaldığı şeyi yapmıştır: Geleneğe başkaldırırken, onun dilini ve söylemini sadeleştirmekle yetinmemiş, yeni bir dil ve söylem tarzını çıkış noktası olarak belirlemişlerdir. Başka bir deyişle, enformatik değil, entropik bir dili ve düşünme tarzını esas almışlardır.

İkinci Yeni’nin anlamsız ve aşırı kapalı bir şiir olarak değerlendirilmesinin temelinde de bu “yeni” dil ve düşünme tutumunun etkili olduğu düşünülebilir. Bu şiir hareketiyle ilgili yapılan tartışmaların ağırlık merkezini anlam-anlamsızlık, biçim ve dil konularının oluşturması da bu düşünceyi destekler. Ancak İkinci Yeni kapsamında değerlendirilen şairler, yazdıkları şiirler ve şiir hakkındaki poetik metinler yoluyla, ne yapmak istediklerini, bunu nasıl yapmaya çalıştıklarını dile getirerek tepkilere, bir nevi, cevap verirler. Garip hareketi ve İkinci Yeni şiirine bu açıdan yaklaşıldığında, poetik söylemle şiir pratiği arasındaki mesafenin bir şiir anlayışının sonlanmasına; fakat yeni bir şiir anlayışının doğuşuna zemin hazırlaması yönünden dikkate değer bir durum olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak bir şairin dünya görüşü ve sanat anlayışı doğrultusunda bir şiir üretiminde bulunabilmesinin, ahlaki ve varoluşsal temelde “kendini gerçekleştirme”sinin, poetik temellerine bağlı kalabilmesiyle karakterize olduğu söylenebilir. Bu açıdan, poetikayla şiir pratiği arasında doğrudan bir belirlenim ve etkileşimden söz edilebilir. Teori ve pratik arasında meydana gelen niteliksel bir çelişmenin, Cemal Süreya, Namık Kemal ve Garip örneklerinden de anlaşılacağı

gibi, ciddi bir rahatsızlık yaratması poetika ve şiir arasındaki temsiliyet ilişkisinin izinin görece sürülebileceğini gösterir. Bu durum, poetika ve şiir pratiği arasında bir sadakatten söz etmeyi, dolayısıyla “poetik sadakat” gibi bir kavramsallaştırmayı da mümkün kılmaktadır. Ancak, örnek durumlardan da anlaşılabilir gibi, her durumda, poetikayla şiir pratiği arasında yüzde yüz bir uyumdan söz edebilmek mümkün görünmemektedir. Çünkü gerek şairlerin bireysel ve toplumsal yaşamlarından kaynaklı insani değişim ve dönüşümler gerekse şiir türünün anlık duygu, düşünce durumlarına ve ilhama dayalı yapısı, üstelik koşulsuz bir özgürlüğü varsayması buna imkân vermemektedir. Orhan Koçak’ın da belirttiği gibi, “Fiziksel olayları araştırırken, davranışın doğrudan özetlerinden ibaret olan yasalar yapmak mümkündür; ama toplumsal ve kültürel olgularda kuralla fiili davranış arasında her zaman belli bir mesafe vardır ve anlam da ancak bu aralık içinde doğabilir.” (Todorov, 2008: 8). Dolayısıyla şairlerin poetikalarında dile getirdiği görüşlerle şiir pratikleri arasında her durumda saptanabilecek yüzde yüz bir örtüşmeden ziyade, mevcut örtüşme ve çelişmeleri saptamak ve buradan hareketle mütakabiliyetin “derecesini / düzeyini” anlamaya çalışmak daha makul bir yaklaşım olacaktır.

Bir şairin poetikasıyla şiir pratiği arasında diyalogu esas alan eleştirel bir inceleme yöntemi, o şairin poetikasında dile getirdiği görüşlerin şiirleri üzerinden sorgulanmasına ve poetikasına sadakat düzeyini anlamaya imkân verdiği gibi, şiirinin estetik temellerine ilişkin özgün birtakım sonuçlar da doğurabilir. Teori ve pratik arasında diyalogu esas alan eleştirel bir okuma yönteminin, araştırmanın nesnesi olarak seçilen Cemal Süreya’nın, dolayısıyla da İkinci Yeni şiirinin modernist sanatın “özgünlük ve özerklik” söylemine yakın durduğunu, bu yakınlığın “kişilik ve otorite karşıtlığı” kavramlarıyla temsil edildiğini daha iyi anlamaya olanak verdiği ileri sürülebilir. Araştırmanın böyle bir yöntemi esas almasının temel gerekçelerinden biri de bu iddiadır.

Çalışmada, kuramla üretim arasındaki mütakabiliyet ilişkisi, İkinci Yeni şiirinin “kurucu bilinci” (Cengiz, 2012) olarak nitelendirilen Cemal Süreya’nın düzyazı ve söyleşilerinden menkul poetik görüşleri ve şiirleri ekseninde incelenecektir. Bu inceleme yoluyla Cemal Süreya’nın kendi poetik görüşlerine ne ölçüde bağlı / sadık kalabildiğine dair birtakım yorum ve değerlendirmelerde bulunulması, buradan hareketle Cemal Süreya şiirinin estetik temellerine ilişkin birtakım tespitlere ulaşılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada, Cemal Süreya’nın ve yeri geldiğinde

diğer İkinci Yeni şairlerinin düzyazıları ve şiirleri arasında bakışımı / simetrik bir “yakın okuma” yöntemi temel alınacaktır. Bölüm ve konu başlıklarının belirlenmesindeki temel kriter, bir önceki başlıkta da ifade edildiği gibi, Cemal Süreya’nın üzerinde sıklıkla ve yoğunlukla durduğu poetik hususlara ilişkin kendi görüşleri olacaktır. Cemal Süreya’nın poetikasında dikkati çeken bir diğer yön de tamamen olmasa da zaman içinde değişim ve dönüşümlerin yaşandığı devingen karakterdir. Bu sebeple, şairin poetikasıyla şiirleri arasında isabetsiz tespitlere, yorumlara uğramamak için yeri geldiğinde ve gerektiğinde, bir bakışımılık / simetri gözetilecek, diğer bir ifadeyle kronolojik örtüşme esas alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TEMEL KONULAR BAĞLAMINDA MÜTEKABİLİYET

1. 1. Hayat Karşısında Şair: Şiir ve Gerçeklik

Bilim, felsefe, din, tarih, antropoloji, sosyoloji, psikoloji gibi disiplinlerin temel araştırma konusu olan gerçeklik, poetika kapsamında da geçmişten bu yana ele alınmış bir konudur. “Hatta bir sanatçının poetikasını, sanat anlayışını gerçeğe bakışı belirler denilebilir. Dolayısıyla geçmişten bu yana gerçek, poetikanın ana sorunlarından biri olmuştur.” (Karaca, 2013: 245).

Platon’un düalist “gerçek” tasarımı, idealar evreni denen asıl gerçeklikten ve onun bir yansıması olan duyular evreninden oluşmaktaydı. Bu kozmolojik kavrayış çerçevesinde değerlendirdiği sanat, ona göre düşünülür güzelliğin ancak çok eksik bir kesitini sunabildiği için kusurluydu. Platon, sanata ve sanatçıya iki açıdan karşı çıkar: Bilgi ve ahlak. İlk itirazın temelini, hakkında yetkiyle konuşabileceği hiçbir konu olmayan şairin insanları asıl gerçeklikten, yani idealar evreninden uzaklaştırması oluşturur. Ahlaki yönden itirazları ise sanat eserlerinin gençlere kötü örnek olabilecek parçalar içermesi, tragedya ve destanlarda kötü kişilerin taklit yoluyla temsil edilmesinin kötü etkiler yaratacağı ve edebiyatın insanların dizginlenmesi gereken duygularını coşturması temeline dayanır (Moran, 2007: 27). Bu çerçevede “Platon, sanatın bilişsel niyetini düşündüğünde, sanatçıyı zavallı bir bir biçare olarak gördü; coşkusal güçlerini düşündüğünde ise, sanatçıyı toplumsal bir tehdit olarak gördü.” (Jones, 2006: 286). Sanatçının / şairin temel esin kaynağı, ideal özlerin kusurlu şekilde yansıdığı duyular dünyasıdır. Onun ortaya koyduğu eserin de bu yüzden kopyanın kopyası olmaktan kurtulamayacağını, idealar evreni karşısında bir değer taşıyamayacağını ileri sürer. Bir değersizlik alâmeti olarak şaire atfedilen “taklitçi”, “yalancı” ve “sahtekâr” vasıflarına, şairin ürettiği eserlerin bilgi ve ahlak yönünden sakıncalı olduğu kanaati de eklenince, Platon, şairleri devletinden dışlar.

Hocasının aksine Aristoteles, sanatın hem bir eğlence / haz kaynağı hem de bilgi edinme yolu olduğunu savunur. Ona göre “ozanın işi gerçekten olmuş şeyleri olabilirlik ya da zorunluluk gereği meydana gelebilecek şeyleri söylemektir.” (Aristoteles, 2012: 37). Bu görüşüyle Aristoteles, “[s]anatçının tek olanı yansıttığını ve dolayısıyla okura gerçeklik (hayat) hakkında bilgi veremeyeceği[ni]” (Moran, 2007: 30) savunan

Platon'un aksine şairin tek bir insanın yaşamından (tikelden) hareketle genel bir insanlık durumuna (tümele) ulaşabileceğini ileri sürer. Sahip olduğu işlevi açıklamak için şiiri tarihle mukayese eden Aristoteles'e göre iki alan arasındaki "[h]akikî fark şudur ki, biri olup bitenleri anlatır, öteki ise olup bitmesi mümkün olan şeyleri. Bundan ötürü, şiir tarihten daha felsefi ve daha yüksek bir şeydir: çünkü şiir tümeli ifade etmeye yönelik, tarih ise tikeli. (...) Tarihinin Alkibiades'in ömrünü konu alan biyografisi, şairin bir hirs tragedyası formuna dönüştürebileceği maddeden başka bir şey değildir." (Jones, 2006: 452-453). Platon'un ve Yeni-Platoncuların ideal gerçekliği karşısında Aristoteles, sanatın duyular dünyasında mevcut olan "bütün" bir gerçekliği yansıttığını düşünür.

18. yüzyıla kadar egemenliğini sürdüren bu gerçeklik anlayışı, sanatçıları yaratıcı olarak değil yansıtıcı bir araç olarak görmekte, merkezî konumda bulunan varlık insan değil, doğanın kendisi olmaktadır. Rönesans ve hümanizma hareketleri, bu yerleşik algının kırılmaya ve yerine insan merkezli bir sanat anlayışının ikame edilmeye başlandığı bir süreci başlatır. Romantik akımdan hız alan bu yeni sanat anlayışında sanatçı özerk bir özne olarak etkin bir konum kazanır ve gerçekliği artık zihninde yaratır (Karaca, 2013: 246).

19. yüzyılda gerçeklik anlayışının sanat düzleminde ulaştığı noktayı Nietzsche *Tragedya'nın Doğuşu* adlı eserinde "Sanat, doğanın bir taklidi değildir. Tersine ona yapılan bir ektir; kendisini aşmak üzere yanına dikilen fizikötesi bir ekidir doğanın" (Ecevit, 2002: 5) şeklinde belirtir. Sanatın yaratıcı ve aşkın bir boyut kazandığı bu yüzyıl, sanatçıların klasik-gerçekçi / mimetik sanat anlayışına başkaldırmalarının tarihi olarak da okunabilir. "Başkaldırı önce deformasyon hâlinde başlamış, giderek sanat, doğadan ve nesneden kopmuş, en sonunda da yalnızca 'kendi gerçek'liğini yaratmayı amaçlamıştır." (Karaca, 2013: 247). Bu yüzyılda insan, kaderine artık kendi iradesiyle yön veren ve bundan sorumlu olan bir varlıktır. Tefik Fikret'in "Gökten Yere" şiirindeki tabirle söylemek gerekirse, artık bir "rabb-i mümkinât"tır (2006: 96).

20. yüzyılda, Sigmund Freud'un bilinç gerçekliğinin dışında bilinçaltı ve düş gerçekliğini bulması, Henri Bergson'un pozitivizmin aşırı kuralcı ve akılcı tutumuna karşı insan ruhunu ve öznel bilinci esas alan sezgisel gerçekliği, Albert Einstein'ın görecelik kuramıyla gerçekliği mutlaklığın tahtından indirmesi, sanat ve edebiyat alanında yeni bir dil ve gerçeklik anlayışına kapı aralar. Bu gelişmeler ve yaşanan geniş ölçekli toplumsal-siyasal olaylar (I. Dünya Savaşı); gerçeküstücülük, dadaizm,

fütürizm, letrizm gibi “dar bir nesnellik ve akıl anlayışı”nın (Hilav vd., 1962: 9) ürünü bir gerçekliğin yerine akıl dışını, bilinçaltını, rüya gerçekliğini ve sanatçının bireysel duyarlılığını esas alan düşünce ve sanat akımlarının doğuşuna zemin hazırlar. Otomatik yazı tekniği, rastlansallık, sıra dışı imgeler ve söz diziminin bozulması bu yeni gerçeklik anlayışının sanatsal düzlemdeki yansımaları olur.

Sanatsal üretimin söz konusu olduğu ilk çağlardan bugüne yapılacak kronolojik bir yolculuk, sanatın, istisnasız her dönemde üretildiği çağın / zamanın kozmolojik gerçekliğinden etkilendiğini ve bu temelde şekillendiğini gösterecektir. “Nasıl ki gerçeklik anlayışı çağlar boyunca koşullara göre farklı yönelimler ortaya koyuyorsa, gerçekliği biçimlendirmeye, onu yeniden kurgulamaya / yaratmaya çalışan sanatın da gerçekliğin dokusundan, üstünde yapılandığı düzlemin niteliğinden etkilendiği su götürmez.” (Ecevit, 2002: 30).

Gerçeklik anlayışının evrensel sanat ölçөгündeki gelişimine ilişkin bu kısa girişten sonra, İkinci Yeni şiirine bakıldığında, bu hareketin, Tanzimat’tan bu yana süregelen pozitivist gerçekliğe, onun diline ve anlam dünyasına karşı çıktığı söylenebilir. İkinci Yeni’nin “kurucu bilinci” olarak değerlendirilen Cemal Süreya’nın, muhtelif düzyazı ve söyleşilerinde şiirde gerçek ve gerçeklik kavramlarına ilişkin birtakım kanaatler ileri sürdüğü görülmektedir. Gerçeklik kavramına ilişkin teorik düzlemde dile getirilen ve onun poetikasına dâhil edilebilecek bu kanaatlere Süreya’nın pratikte ne derece sadık kaldığını anlayabilmek için bakışumlu bir okuma yapmak gerekecektir.

1. 1. 1. Uzlaşım sal Olanın Üstünde ve Ötesinde Bir Gerçeklik

Ağustos 1960 tarihli *Papirüs*’te yayımlanan “Şiir Evreni Değıştirir” başlıklı yazıda Süreya, 1960 yılı itibariyle Oktay Rifat’ın son şiir kitapları olan *Perçemli Sokak* ve *Âşık Merdiveni* bağlamında şiir ve gerçeklik ilişkisine dair düşüncelerini ifade eder. Bu kitap adlarını ilk duyduğunda kendisinde uyanan şiirsel gerilimin ve çağrışım olanaklarının, sonradan Rifat’ın özgün bir tasarrufu olmadığını öğrendiğinde kaybolduğunu belirtir. Süreya’nın bu duruma ilişkin olarak yazdıkları, bir bakıma, şiirin gerçekle nasıl bir bağ kurması gerektiğine de ışık tutmaktadır. Süreya’ya göre “[ş]iir gerçekle ilgilenir. Gerçeği işler, kalkındırır. Ama Pierre Reverdy’nin lafıyla, ‘gerçeğin bir asalağı olmamalıdır.’ Şiirde gerçeğe yer var ama şiirin tanımında yer yok[tur].” (2012: 273).

Süreya, şiirin bir taklit sanatı olmadığını, gerçeği kalkış noktası yapabileceğini ama bu gerçeğin bilincin öznel süzgecinden geçirilirken dönüştürülmesi gerektiğini savunur. Şiir “gerçeğin bir asalağı olmamalıdır” sözüyle de şairin kişiliğinden el alan özgün ve yeni bir gerçekliğe dikkat çeker. Süreya için “[ş]iir, dünyayı değiştirmenin araçlarından biridir.” (2012: 104).

Süreya’nın teorik düzlemde işaret ettiği bu özgün ve ayrıksı gerçekliğin, ilk şiirlerinden itibaren pratikte de karşılık bulduğu söylenebilir. 1958 yılında yayımlanan *Üvercinka*’nın ilk şiiri olan “San”; soluğun bir kuş, bazen de bir at olduğu, bacakların tarifsiz uzadığı, dış gerçekliğin alışlagelen konturlarının belirsizleştiği, kısaca, sahip olduğu ayrıksı imgelerle “şok etkisi” yaratan bir şiirdir. Şiirde, yerleşik gerçeklik algısının dışında, Chagall, Klee, Kandinsky, Picasso gibi kübik ve gerçeküstücü ressamın tablolarını çağrıştıran bir şiir atmosferi hâkimdir. İki dördlükten oluşan şiirin ilk dördlüğü şöyledir:

“Kırmızı bir kuştur soluğum
Kumral göklerinde saçlarının
Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların” (“San”, s. 11)²³

1956’dan 1958’in sonuna kadar *Pazar Postası*’nda çoğunluğu gerçeküstücü akıma mensup çeşitli Batılı şairlerden yapılan kırk dokuz çeviri şiirin yayımlanma tarihleriyle, Şubat 1958 tarihinde ilk baskısı yapılan *Üvercinka* kitabının yayımlanma tarihi arasındaki kronolojik örtüşme de Süreya’nın bu konuda, gerçeküstücü akımdan önemli ölçüde etkilenmiş olabileceğini akıllara getirir. Alaattin Karaca da “[ç]evrilen şairlerin büyük bir bölümünün modern şiirin öncüleri ve genelde gerçeküstücü akıma mensup olmaları, İkinci Yeni’nin o yıllarda Batı şiirinden özellikle de gerçeküstücülerden etkilendiğini göstermektedir” (2013: 139) cümleleriyle bu kronolojik çakışmaya dikkat çekmektedir.²⁴ Süreya’nın şiirde özgün ve yeni bir gerçeklik üretebilmek için başvurduğu temel strateji, dilin alışlagelen kullanım mantığından koparılması, başka bir deyişle yabancılaştırılmasıdır.

²³Cemal Süreya’nın bu ve bundan sonraki şiirlerinden yapılacak alıntılar toplu şiirlerin şu baskısından: Süreya, C., (2007), *Sevda Sözleri*, (30. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

²⁴Süreya’nın şiir düzlemindeki gerçeklik algısını önemli ölçüde etkileyen bu gerçeküstücülük etkisi, çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı şekilde ele alınacaktır. Bu yüzden, burada, işaret etmekle yetinilecektir.

1. 1. 2. Yeni Gerçekliğin İnşasında Dilin Yabancılaştırılması

Cemal Süreya, şiirde yeni bir gerçeklik üretebilmenin temel koşulu olarak dilin kişisel bir duyarlılıkla yeniden yapılandırılması gerektiğini düşünür. Bu düşüncelerini, “Şiir Evreni Değiştirir” yazısında, Oktay Rifat’ın söz konusu şiir kitapları bağlamında, şu cümlelerle açıklamaya çalışır:

Her mısra evreni değiştirir şiirde. Öyle ki o mısra yazılmadan önce evren başkaydı, yazıldıktan sonra başka, denebilir. Demin örnek aldığım kitap adlarını düşünelim. O adlar Oktay Rifat’ın şiir kitaplarında, ilişkin oldukları parçalarla birlik yeni bir anlam kazanıyorlar elbet. Yerlerini buluyorlar. Ancak bağımsız birer şiir birimi ya da bütünü olarak şiirsel yükleri yok. Olamaz da. Çünkü bir eşyayı ya da eşyadaki durumu zaten öteden beri belli olan bir şekilde kavriyorlar. Herkesçe bilinen bir şekilde (Süreya, 2012: 273).

Sözcükler, Süreya’nın şiirde kurmak istediği yeni ve özgün evrenin yapı taşları, tuğlalarıdır. Sözcüklerle yeni bir gerçeklik kurmanın temel yolu da onların gündelik dildeki yerleşmiş, donmuş anlamlarının, kullanım imkânlarının dışında yeni bir bakışla değerlendirilmelerinden geçmektedir. Proust’un sözlerini uyarlayarak ifade etmek gerekirse, Süreya için “[a]sıl keşif, yeni topraklar bulmak değil, yeni bir gözle bakmaktır.” (Şimşek, 2009: 43). Varolan gerçekliğe yeni bir gözle bakabilmenin temel yolunun da dili yabancılaştırmak, alışlagelen kullanım mantığından saptırmak olduğu açıktır. “Dili yabancılaştırmak; bir dilsel normdan sapmak ve bunu yaparken de bizim bayatlamış, ‘otomatikleştirilmiş’ gündelik söylemimizi ‘yabancılaştırmak’ anlamına geli[r]. Bu anlamda şiir bizim pratik iletişimimizin yaratıcı biçimde deformasyona uğramış hali[dir]” (Eagleton, 2011: 77). Süreya’nın, şiirleriyle yaratmak istediği “şok etkisi”nde (Süreya, 2013: 20) gerçekliği ve dolayısıyla dili yabancılaştırarak modern bir şiir kurma isteğinin belirleyici olduğu söylenebilir. Çünkü “[m]odern şiir gerçekliği nedensellik ilişkisi düzleminde ele almamaktadır artık. Şair ister dış dünyayı, isterse kendi iç dünyasını ele alsın, bunları eskisi gibi bir mantık silsilesi içinde değil, şiirin nesnesi olarak vermektedir.” (Cengiz, 2012: 25). Cemal Süreya’nın şiirlerinde *Üvercinka*’dan *Güz Bitiği*’ne kadar bu gerçeklik anlayışının izdüşümlerini okuyabilmek mümkündür. Söz gelimi, *Üvercinka* kitabındaki “Gül” şiiri, bu yabancılaştırılmış dilin kurduğu ayrıksı gerçekliğin enikonu görülebileceği örneklerden biridir:

“Gülün tam ortasında ağlıyorum
Her akşam sokak ortasında öldükçe
Önümü arkamı bilmiyorum
Azaldığını duyup duyup karanlıkta

Beni ayakta tutan gözlerinin
Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum
Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz
Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum
İstasyonda tiren oluyor biraz
Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım
Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
Her nasılsa sokağa düşmüş
Kolumu kanadımı kırıyorum
Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (s. 12)

“Gülün tam ortasında ağlıyorum” dizesiyle başlayan şiirin dokusuna hâkim olan lirik, sessiz ve kaygan / geçişimli imajlar, bir rüya atmosferinde soluk alır gibidir. Şiirde, erotik bir dilin / söylemin masum ifadesi olarak beliren ve “ortası”ndan söz edilen gül, bu belirsiz ve sıra dışı atmosferin oluşumuna katkıda bulunur. Anlatıcı özneyle beraber gül imgesinin yörüngesinde seyreden ve imge değerine sahip olduğu anlaşılan diğer sözcükler arasındaki ilişki renklerin, nesnelere birbirine karıştığı, yer değiştirdiği bir rüya atmosferinin oluşumuna zemin hazırlar. Ellerin mükerrer beyazlığı ve sıradışılığı (“Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz / Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum”), bir korkuyu da sırtlanarak ayrılığın / kopuşun ve hüznün göstereni olarak değerlendirilebilecek “tirene” dönüşür.²⁵ Ama bu dönüşüm de ancak bir rüyada olabileceği gibi muğlak ve kaygan bir şekilde “biraz” olur. Anlatıcı özne; dil, imge, söylem ve gerçeklik düzleminde yarattığı bu ikircimli, belirsiz tabloyla ilk dizede yaratılan şiirsel gerilimi sürdürmeye çalışır. Şiirin son birimine de aynı ton ve duyarlılıkla başlanır. Fakat son iki dizede, şiirsel söylem ve atmosfer düzleminde ani ve keskin bir kırılma yaşanır. Şiirin ilk dizesinden itibaren dip bir akıntı hâlinde, sessizce gelişen gerilim, bir patlama şeklinde yüzeye vurur; okur sarsılır, şaşırır:

“Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (s. 12)

²⁵Şiirdeki anlatıcının tren imgesine yüklediği bu olumsuz / duygulanımlar, okuru, Süreya'nın *Günler*'indeki tren imgesine ilişkin açıklamalara yönlendirir: “Tren düdüğü ise kalkışta da, varışta da benim için her zaman bir ağlatı içermiştir. Kalkışta ayrılık, varışta burun kemiğinde bir uzun sızı. İkisinde de acı, hüznün.” (Süreya, 2002: 29).

Son dizenin, gerek alışlagelen söz dizimini bozmasıyla gerekse beklenmedik imgeselliğiyle Süreya'nın kurmak istediği “yeni gerçeklik”e işaret ettiği söylenebilir. Şiirin hem söylediğiyle hem de bunu söyleme biçimiyle yeni bir algılama, kavrama tarzına işaret ettiği açıktır. Şiirin anlatıcısı, sevilen kadından ayrı kalmanın yarattığı acı, üzüntü ve korku gibi insani duygu durumlarından oluşan gerçeği, bu gerçeğin somut verileriyle örtüşmeyen bir imge örüntüsünü devreye sokarak bir üst gerçeklik düzleminde dile getirmektedir. Şiirde söz konusu olan gerçeklik, anlatıcı öznenin kendisiyle yaşadığı gerçeklik arasında inşa ettiği yeni bir evrendir (Ecevit, 2002: 30).

Cemal Süreya'nın ilk şiirlerinden itibaren yarattığı bu etki, dönemin şiir kamuoyunda da karşılık bulur. “Gül” şiiri bağlamında Cemal Süreya'nın “bir oksijen gibi Türk şiirinin imdadına yetişt[iğini]” belirten Hilmi Yavuz, şiirin sahip olduğu özgünlüğe ve yeniliğe şu sözlerle işaret eder:

‘Gül’ şiirine gelinceye değin, her akşam sokak ortasında öldükçe gülün tam ortasında ağlayan birini daha görmemiştik hiçbirimiz. Trenlerin istasyonlarda biraz olduklarını da! Müthiş bir dil yeniliğiyle ve müthiş bir duyarlılıkla, bir şair, hem de 24 yaşında bunları nasıl yazabilirdi? ‘Gül’ şiiri belleğimdedir benim, tam 36 yıldır belleğimdedir (Perinçek ve Duruel, 2008: 104-105).

Yavuz, Süreya'nın ilk şiirleriyle ulaştığı özgül dil ve gerçeklik anlayışıyla bütün bir şiir programını ortaya koyduğu kanaatindedir.

Turgay Fişekçi ise “Gül” şiiri özelinde, Cemal Süreya şiirinin ürettiği yeni gerçekliğin temel bileşenlerine işaret eder. Bu bileşenler dilde, duyarlılıkta ve mizah anlayışında görülen farklılaşma; ironiyle lirizmin şaşırtıcı uzlaşmasıdır: “‘Gülün tam ortasında ağlıyorum’ diye başlayan şiir ‘Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene’ gibi beklenmedik bir dizeyle sona erer. Yeni bir dil, yeni bir duyarlık, yeni bir mizah anlayışı. İroniyle lirizmin birleşmesidir karşımızdaki.” (2011: 106).

Tuğrul Tanyol da bu şiirin, sahip olduğu ayrıksı özelliklerle, o zamana kadar yazılan şiirlerin bütünüyle dışında soluk aldığını belirtir: “‘Gül’ başlıklı şiir 1954 yılında yayımlandığında, şiirle ilgilenen herkes bunun o güne değin yazılanlardan çok farklı bir şiir olduğunu hemen kabul etti. Daha ilk dizeden başlayarak okuru çarpan şiir, çağrışımların yarattığı büyümlü bir sesle sürüyor ve çarpıcı, alışılmadık bir bitişle son buluyordu.” (1985: 166).

Gerçekliğe yaklaşımındaki farklılık ve dili yabancılaştıran yenilik, Süreya'nın başka şiirleri üzerinden de söz konusu edilir. Onun “Şiir” adlı şiirini yapısalcı kuram ışığında çözümlenmeye girişen Özdemir İnce (2011: 168), Ağustos 1954 tarihli *Kaynak*

dergisinde yayımlanan 44 şiir içinde, Süreya'nın “Şiir”inin, daha ilk dizesiyle (“İstanbulun geminin altında”) alışlagelen gerçekliği reddettiğini, üstgerçekli bir atmosfer oluşturduğunu belirtir. Buradan hareketle, Süreya'nın yarattığı şiirsel devrimin, şiirin yatay yapısının bütün göz kamaştırıcılığına karşın, esas itibariyle düşey yapıda gerçekleştiğini söyler.

Aynı yazıda İnce (2011: 168), Süreya şiirine ilişkin dikkat çekici tespitlerde bulunmaya devam eder. Bu şiirdeki gerçekliğin içinde düşünen, duygulanan, eyleyen insanın Garip'in “küçük insan”ından farklı olduğunu belirtir. Fakat bu tespite toplumcu gerçekçi şiirin militan dava adamını da eklemek gerekir. Çünkü Süreya'nın şiirlerindeki “insan artık ne soyut, ne de ‘küçük insan’dır; felsefi boyutları da olan somut ve yeni bir insandır.” (2011: 176). Süreya'nın şiirlerinde lirik bir duyarlılıkla yaşama bağlanan, toplumsal çelişkilerin huzursuzluğunu ironik bir dille karşılayan bir insandan söz etmek mümkündür. “Bireyde toplumsal olanı dile getirmek, Süreya şiirinin en temel özelliklerinden biridir.” (Birsel, 2011: 117). Süreya'nın şiirsel gerçekliğinde birey; kendi varlığını, tutkularını, açmazlarını, dramını, trajedisini kendisi üzerinden, kendi öznel bilinci yoluyla kavramaya çalışır. Bu yaklaşımını dış gerçekliğe, topluma karşı da muhafaza eder. Bu manada, Süreya'daki toplumsal gerçekliğin, bireysel bir zihinden ve yaşamdan yansıyan görünümler şeklinde tezahür ettiği söylenebilir. Kendisi de bu duruma, “her şiirde, en bireysel şiirde bile, şiir düşüncesi ve toplum düşüncesi yan yana, kimi zaman da iç içe bulunur.” (Süreya, 2013: 121) sözleriyle vurgu yapar.

İkinci Yeni şiirinin toplumdan kopuk bir şiir olduğu yönündeki eleştirilerin temelinde de gerçekliğe yaklaşımdaki bu algı farklılığı etkili olmuştur denebilir. Çünkü toplumcu gerçekçi şiirin tahayyül dünyasında insan; dış gerçekliği parti tüzükleri ve bildirileri yoluyla, dışarıdan dayatılan sloganik ve kalıplaşmış yargılarla ele alırken Süreya'nın şiirlerindeki birey-insan, bu gerçekliği kendi kişiliği ve düşünme tarzı doğrultusunda alımlar ve yaşar. “‘İnsan’ denen karmaşık varlığa bütün yüzleriyle kucak açan” (Kahyaoğlu, 1990: 83) bu algılama tarzı, bazen, burjuva ahlakını hedef alan ironik bir eleştiriyle (“İngiliz” s. 20, “Hamza Süiti” s. 28, “Aslan Heykelleri” s. 31, “Terazi Türküsü” s. 52, “Onlar İçin Minibüs Şarkısı” s. 130), bazen Anadolu insanının çaresizliği ve sefaletiyle (“Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” s. 33), bazen de kadın ve cinsellik temaları ekseninde toplumsal ahlaka yönelik ironik bir eleştiri olarak

(“Önceleyin” s. 13, “Şu da Var” s. 29, “Üvercinka” s. 38, “Sürek Avı” s. 41, “Yeraltı” s. 125) belirir.

Ekim 1956 tarihli *A* dergisinde yayımlanan “Folklor Şiire Düşman” yazısı, İkinci Yeni’nin ve Süreya’nın poetikasına ilişkin temel metinlerden biri olarak kabul edilmektedir. Bu yazının odak noktasını “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı.” (2012: 192) cümlesi oluşturur. Söz konusu yazıda Süreya, yeni bir şiir dili yaratabilmek için kelimelerin anlam ve kullanım değerleri açısından sarsılması, yerlerinden uğratılması gerektiğini, fakat “folklor”un / halk kültürünün geleneksel dil uygulamalarının buna engel teşkil ettiğini belirtir. Süreya folklorik dil uygulamalarına ilişkin bu yargısını şöyle gerekçelendirir:

Bir halk deyimi içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır. O kelimelerden o deyimlerdekinden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır. Tek yönlüdürler. İşlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracakları çağrışımlar bellidir. Ne olsa değişmeyecektir. Bu kelimelerin meydana getireceği şiirlerle, mısraları hep şarkı mısralarından, hep türkü mısralarından meydana gelen şiirler arasında pek bir ayrılık göremiyorum. Çünkü ikisinde de şairin işi kelimelerle değil, kelime bloklarıyla oluyor (Süreya, 2012: 192).

Bu açıklamaların ilk planda işaret ettiği muhalefet, Armağan’ın da belirttiği gibi, “folklorun dili bireysel olarak biçimlendirmeye olanak vermemesidir.” (2012: 131). Ancak Süreya bu ifadeleriyle, aynı zamanda, örtük bir şekilde folklorun yeni bir gerçeklik yaratmaya engel olduğuna da işaret eder. Bu paralelde, Süreya’nın yeni ve şairin kendi kişiliğinden el alan bir şiirsel gerçekliğin yaratılabilmesi için kelimelerin alışlagelen anlam ve kullanım düzeninden koparılarak yeni anlamlar üretecek şekilde kullanılması gerektiğine işaret ettiği yorumu yapılabilir. Çünkü Süreya’ya göre “[ş]iirde dil, hem araçtır, hem de bir ortamdır.” (2012: 352). Dolayısıyla şairin işi de kelimelerin alışılmış biçimlerini bozarak şiir için yeni ve özgün ortamlar üretebilmek olacaktır. Bu bağlamda, dilin sadece bir araç değil aynı zamanda bir ortam kurucu olarak işlev kazandığı şiirlere bakılabilir.

“Adam” şiiri Süreya’nın ifade etmeye çalıştığı gerçeklik anlayışının dikkate değer örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Şiirin ilk kıtası şöyledir:

“Adam şapkasına rastladı sokakta
Kimbilir kimin şapkası
Adam ne yapıp yapıp hatırladı
Bir kadın hatırladı sonuna kadar beyaz
Bir kadın açtı pencereyi sonuna kadar

Bir kadın kimbilir kimin karısı
Adam ne yapıp yapıp hatırladı” (s. 15)

Şiirin, ilk bakışta, sahip olduğu atmosferle dış gerçekliğin ötesinde bir evren tasarımına dayandığı söylenebilir. Kahraman (2011: 88)’in de belirttiği gibi adamın bir taraftan şapkasına rastlayıp bir taraftan da “Kim bilir kimin şapkası” diye düşünmesi, ilk dizelerden itibaren bir tersinlenme durumu yaratarak şiiri sürreel bir alana açar. Üstelik “şapkasına” sözcüğündeki belirsizlik yaratan iyelik çekimi “adamın şapkası” olarak alınabileceği gibi, “Adam, onun şapkasına rastladı.” çağrışımını da içererek üçüncü bir şahsın varlığını da olanaklı kılmakta, böylece şahıs kadrosu düzleminde de şiire rüyalarda veya masallarda karşılaşılabilecek bir kayganlık, geçişimlilik kazandırılmaktadır. Bu durum, şiire hem geniş bir yorum imkânı sağlar hem de şiirin soluk aldığı gerçekliğin sıra dışılığına işaret eder. Takip eden dizelerde bu belirsizlik tonu, kadın imajı üzerinden cinsel çağrışımlarla birleşerek ironik ve erotik söylemleri birleştirir. Böylece şiir, söylem düzeyinde de salınımlı bir karakter kazanır. Bu sürreel atmosfer şiirin ikinci bendinde de devam eder:

“Yıldızlar kıyamet gibiydi kaldırımlarda
Çünkü biraz evvel yağmur yağmıştı” (s. 15)

Rasyonel düzlemde, yıldızların kaldırımlarda kıyamet gibi oluşu, ancak yağmurun kaldırımlarda oluşturduğu su birikintilerinin bir ayna işlevi görerek gökyüzünü yansıtmasıyla mümkün olabilir. Fakat “Biraz evvel yağmur yağmıştı” dizesine dayanarak, metaforik bir kullanım ekseninde yıldızlarla kastedilenin yağmur damlaları olduğu yorumu da yapılabilir. Çünkü Süreya şiirinde, dış gerçekliğin yeniden ve farklı bir şekilde üretilmesinde gösterende / varlığın adında değiştirimlere başvurulmasına sıkça rastlanır. Ne var ki takip eden dizeler, yine, okuru dış gerçekliğin sınırlarından çıkmaya zorlar. Şair özne ısrarla belirtir:

“Adamın ayaklarının altında
Yıldızların yıldız olduğu vardı” (s. 15)

Demek ki söz konusu yıldızlar, sadece, bir su birikintisine yansıyan görüntüler değildir. Şu dizeler, okuru, alışlagelen bir şiir atmosferi içinde olmadığına ikna eder cinstendir: “Adam yıldızlara basa basa yürüdü” (s. 15). Böylece okura, ironik bir dille, dış gerçekliğin tersyüz edildiği bir dünya sunulur. Şiiri oluşturan sözcükler, gerek

kullanım yerleri gerekse yüklendiği anlamlarla halk şiirinin ve konuşma dilinin yansıttığı bir dünyanın çok ötesinde soluk almaktadır.

“Hamza” şiiri de içerdiği gerçeküstü öğelerle, Süreya’nın düzyazılarında dile getirmeye çalıştığı gerçeklik anlayışının pratikteki karşılıklarından biri olarak değerlendirilmeye müsaittir:

“Büyük bir ihtimalle ölmüştük
Şehir kan kıyametti ayaklarımızda
Gökyüzünü katlayıp bir köşeye koymuştuk
Yıldızlar kaldırımlara dökülmüştü bütün
Hamza bütün parmaklarını ortaya dökmüştü
Yirmi yıldır cebinde biriktirdiği parmaklarını
Hamza son şarkıyı kırka bölmüştü
Doğrusu iyi idare etmiştik
Doğrusu iyi halletmiştik
Yaşayanlar unutmuştu bizi
Biz öldüğümüzle kalmıştık” (s. 27)

Ölüm-dirim hâlinin ihtimale bindirilmesiyle, kan kıyamet şehir atmosferiyle, katlanıp köşeye konmuş gökyüzüyle, kaldırımlara dökülmüş yıldızlarıyla, Hamza’nın yirmi yıldır cebinde biriktirdiği parmaklarıyla ve bir şarkının kırka bölünmesiyle sıra dışı bir imge örüntüsüne sahip olduğunu işaret eden şiir, âdeta sürreel bir tabloyu çağrıştırır.

Konu bağlamında, farklı şiir kitaplarından alınan dizelere bir arada yer vermek, Süreya’nın dili kendine özgü bir şekilde estetize ederek ürettiği gerçekliğin yeniliğini ve özgünlüğünü anlamak bakımından somutlayıcı olabilir:

“Gözleri göz değil gözistan
(...)
Güneşin linç edildiği bir akşam” (“Bun”, s. 37)

“Tek şövalye bırakıp kendinden üstün
(...)
Mızrağını geçirdi içinden bir fülütün” (“Tristram”, s. 58)

“Ve faytoncular görüyorum
Yere basışlarındaki ağırlığı azaltmak için
Tanrısal bıyıklarıyla durumlarını paraşütlendiren” (“Göçebe”, s. 61)

“Sükürenin perisi sen; sen taşkürenin avcısı,
Karagözlü hançer, sen; sen, mavi bakışlı kılıç,
Kavaldan akan gökyüzü, sen; sen, düşten geçilmez bahçe
Güneşten yırtılmış caz sen!” (“Yaz Sonu”, s. 210)

“Bir çiçek duruyordu, orda, bir yerde,
Bir yanlışı düzeltircesine açmış;
Gelmiş ta ağzımın kenarında
Konuşur durur.” (“Bir Çiçek”, s. 259)

Konuya ilişkin poetik yazılarıyla bir arada değerlendirildiğinde bu örnekler, Süreya'nın, dış gerçekliği şiiri için bir kalkış noktası olarak değerlendirdiğini; ama yerleşik dil ve imge örüntüsünün kullanımlarını deforme ederek / çarpıtarak özgün ve yeni bir gerçeklik üzerine temellenen bir şiir ürettiğini gösterir. Kendi şiirini gerek kuramsal gerekse pratik düzlemde “Güneşten yırtılmış caz ve kavaldan akan gökyüzü” (Süreya, 2013: 195) biçiminde tanımlaması da onun şiirsel gerçekliğe bakışının özlü bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Sonuç olarak kuramcı Süreya'nın gerçeklik konusundaki poetik görüşlerinin şair Süreya'da karşılık bulduğu söylenebilir. Teorik düzlemde dile getirilen bu arayış ve çaba “Ortadoğu IV” şiirinden alınma şu mısralarda doğrudan dile getirilmiş gibidir:

“Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor
Şiirimiz, aşkımız yeniden” (s. 112)

Süreya'nın, şiirde yeni bir gerçekliğin üretilmesinin temel yolunun dilin özgün ve bireysel bir anlayışla yeniden ele alınması olduğu yönündeki görüşleri ve bu doğrultuda şekillenen şiir pratiği, onun gerçeklik kavrayışından çok uzaklaşmadan şiir dili konusundaki teorik ve pratik tasarruflarına bakmayı da zorunlu kılmaktadır.

1. 2. Şiir Dili

İkinci Yeni hareketinin Türk şiirinde yarattığı epistemik / bilişsel kırılmanın temelinde, şiir dilinde meydana getirdiği yenilik vardır. Bâki Asiltürk'ün de belirttiği gibi “İkinci Yeni, kendi şiir dilini yaratırken çoğunlukla dilde de yeniliğe düşkün olmuş ve İkinci Yeni şairleri şiiri aynı zamanda bir dil sorunu olarak görmüşlerdir.” (2011: 177). Cemal Süreya da bu şiiri “[d]ilin daha iç serüvenlerini yaşamaya sabırsız bir iştahla yönelen” (2012: 283) bir hareket olarak nitelendirir.

Tanzimat Dönemi'nden itibaren dış gerçekliğin yansıtılması için bir araç olarak kullanılan dil algısı, İkinci Yeni'yle beraber yıkılır. Bu yeni dilin temelinde, bir önceki başlıkta belirtildiği gibi, alışılmış gerçekliği, akıl ve mantık düzenini yıkma amacının bulunduğu söylenebilir. Bu karşı çıkışın yoğunlaştığı ilk poetik alan dil olur. Hasan Bülent Kahraman, İkinci Yeni'nin şiir dilinde yarattığı dönüşüme ilişkin olarak dikkate değer şu tespitte bulunur: “2. Yeni'nin dil bağlamında getirdiği en önemli çıkışlardan biri, mimesisin kırılmasıdır. Dilin doğanın içinden görülmesinden uzaklaşarak doğanın dilin içinden görülmesi bu gelişmede en önemli etkidir.” (2004: 121). Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere, İkinci Yeni'yle birlikte dil, mevcut gerçekliğin yinelenerek üretildiği edilgen bir araç olmaktan çıkarak içinde soluk aldığı gerçekliği ve evreni de üreten etkin bir ortam hâline gelir.²⁶ Süreya'nın kendisi de bu duruma işaret etmek istercesine “[ş]iirde dil, hem araçtır, hem de ortamdır.” (2012: 353) der. Başka bir yerde ise Sartre'dan hareketle “Şiirin ayırıcı niteliği *araç-dil*'den vazgeçtiği yerde başlar.” (2012: 91) belirlemesinde bulunur. Bu tutumuyla İkinci Yeni hareketi, dilin uzlaşım ve olası kullanımlarını, kesinleşmiş bağlantılardan oluşan tipik bir dil sistemini dışlar. Bu enformatik / düzenli dil anlayışına karşı, dilin yerleşik mantığından bir kopuşu, çatlağı ve yeni bir düzenleniş tarzını esas alan entropik / düzensizlikle karakterize bir dil anlayışını esas alır. Bu yaklaşım, yerleşik düzenlenişe göre bir düzensizliği; kendi

²⁶Dilin salt mimetik bir araçsallığı aşan bu ortam kurucu işlevi, aslında, İkinci Yeni'ye özgü olmaktan ziyade dilin doğasına ilişkindir. Özdemir İnce, bu durumu, Berke Vardar'ın *Dilbilim'in Temel Kavram ve İlkeleri* adlı eserinden hareketle şu cümlelerle dile getirir: “[D]il, salt edilgen bir araç değildir; yalnızca yansıtıcı olarak kalmaz. Aynı zamanda etkin bir biçimlendirme ve yaratım aracıdır. Dış dünyayı yansıttığı gibi ona ilişkin özel anıksal imgelerin, tasarımların kaynağıdır da bu araç. Başka bir deyişle, dış dünyayı, toplumsal, ruhsal, fiziksel gerçekliği her dil kendine özgü bir biçimde yoğurur ve yorumlar, kavramlaştırır ve yapılaştırır; bir dünya görüşü, dünyaya bakış açısı getirir. Nesnel gerçekliğin öznel biçimde algılanış ve anlatılışını sağlayan bir çerçeve, bir tür düşünsel yapı sunar. Bu nedenle, dilin hem yansıtıcı, hem de yaratıcı bir işlev yerine getirdiği söylenebilir. (...) Belli bir toplumda yaşayan bireylerin gördüklerini, duyduklarını, duygularını, gözlem, istek ve buyruklarını, kısaca var olan ve düşlenen her şeyi belirtmekle kalmaz, gerçekliğin, kendine özgü görünüm almasını sağlar, onu kendine göre çözümler, düzenler, yeniden biçimlendirir. Bu açıdan, dil, dış dünyayı yorumlama yöntemidir.” (İnce, 2011: 105-106).

mantığı içinde ise bir düzen anlayışını yansıtır. Poetik söylemin çağdaş sanatta ulaştığı bu dil tutumunu şiir dili ve gündelik / enformatik dil arasındaki ayırmadan hareketle açıklamaya girişen Umberto Eco, klasik ve çağdaş sanatlar arasındaki ayrımın da temelde bu dil farklılığından kaynaklandığına şu cümlelerle vurgu yapar:

[Gündelik / enformatik dilden] her kopuş, her bir çatlak, yeni bir düzenleniş tipini varsaymaktadır; *bu da daha önceki düzenlenişe göre düzensizlik, ama yeni söylemin parametrelerine göre düzendir.* Bununla beraber klasik sanat *iyi tanımlanmış sınırlar içinde* dilin uzlaşım sal düzenlenişine karşı gelirken; çağdaş sanat uç noktada olasılık dışı düzenleme biçimleri aracılığıyla, sürekli başlangıçtaki düzene meydan okur. Başka bir deyişle klasik sanat, temel kurallara bütünüyle saygılı olan bir dilbilim sisteminin içine özgün hareketler katarken; çağdaş sanat tümüyle kendine özgü, yeni yasaları olan yeni bir dilbilim sistemini uygulamaya koyarak (kimi zaman yapıttan yapıta değişebilen) özgünlüğünü korumaktadır. Aslında yeni bir sistemi ortaya çıkartmaktan çok geleneksel dilbilim sistemini yadsımakla onun korunması arasında bir sarkaç gibi salınan, sürekli bir gidiş geliştiren söz edilebilir. Mutlak anlamda yeni bir sistem ortaya konulmuş olsaydı, tüm enformasyon iletişimsizlik ya da iletişim kurulamama içinde eriyip giderdi. (...) Yani çağdaş şair öyle bir sistem önerir ki, bu kendini ifade ettiği dil değildir, ama varolmayan bir dil de değildir. Şair sistemin enformasyon iletimini artırmak için sisteme düzenlenmiş düzensizlik modülleri katar (Eco, 2001: 82).

Klasik ve çağdaş sanatların dili kullanma konusundaki farklılığını ortaya koyan bu düşünceler, İkinci Yeni'nin şiir dilinde amaçladığı ve meydana getirmek istediği yeniliği anlayabilmek için önemli ipuçları sunmaktadır. Çünkü İkinci Yeni şairleri de gündelik / enformatik dili bozmaya çalışarak geleneksel şiir dilinin uzlaşım sal düzenlenişine karşı çıkarlar. Çağdaş sanatın ve dolayısıyla şiir dilinin olasılık dışı düzenlenişlerini esas alarak “tümüyle kendine özgü”, yeni bir dil sistemi kurmaya çalışırlar. Şairlerin dil konusundaki beyanları da bu paraleldedir. Söz gelimi, dil konusunda Ece Ayhan'la birlikte uçlarda gezinen İlhan Berk'e göre, “İkinci Yeni, belki de şiiri tersinden okumaktır. İkinci Yeni mısrayı özellikle kırmak, dili bozmak, bir deformasyon yaratmak ister.” (1994: 159). Ece Ayhan, “[b]iz genel olarak dili değiştirdik, grameri, sentaksı değiştirdik” (2001: 40) der. Edip Cansever (2000: 47), İkinci Yeni hareketini şiir diline yeni olanaklar getiren bir davranış olarak nitelendirir. Cemal Süreya ise, alışkanlıklara, yerleşmiş simetrilere, anayasaya, törelere karşıt olarak nitelediği şiiri bir dil işi, “dilde yangınlar yaratmak sanatı” (2013: 123) olarak değerlendirir.

Süreya, yaratmak istediği yangını İlhan Berk ve Ece Ayhan denli körükleyerek verili dili tümünden yadsımaz; onu çıkış noktası yaparak yeni bir şiir dili kurmaya çalışır. Başka bir deyişle, Süreya için bütünüyle yeni bir şiir dili kurmaya çalışmaktan çok “geleneksel dilbilim sistemini yadsımakla onun korunması arasında bir sarkaç gibi (...) sürekli bir gidiş geliştiren söz edilebilir.” (Eco, 2001: 82). Süreya'nın “konuşma dili şiirin

mayasıdır” (2012: 293), “[b]ence şiir, konuşma dilinden çok uzaklaşmamalıdır. Konuşma dilinin çevresinde dönmeli, alacağı şeyleri oradan almalıdır.” (2012: 353) ve “[ş]iirin gizleri de, şansları da, bereketi de, yaşayan, daha doğrusu yaşanan dildedir. Özel dil, ancak ortak dilin içinde yaratılabilirse bir değer taşıyabilir; şiirsel duyarlılığı iletebilir; vurucu olabilir.” (2012: 316) şeklindeki ifadelerini bu bağlam içinde okumak gerekir.

Sonuç itibariyle İkinci Yeni şairlerinin önerdikleri şiir dili, gündelik / gidimli dilden kökenlenen ama şairlerin öznel tasarruflarıyla onun dışına taşarak ötesine geçerek soluk alan özgün, devingen ve esnek bir sistemdir. İkinci Yeni şairlerinin temel tutumu, bu “sistemin enformasyon iletimini artırmak için sisteme düzenlenmiş düzensizlik modülleri kat[maktır]” (Eco, 2001: 82). “Bu durumda İkinci Yeni, ulusçu / hececi şiir ile Toplumcu Gerçekçi şiirin ve Garip hareketinin iletme ve düşünce aktarma amacı güden, alışılmış dil mantığına, algılama ve hayal etme biçimine, yalın ve düzgün ifadeye dayalı mimetik diline karşı çıkar ve bu dili çeşitli sapmalar yoluyla bozar.” (Karaca, 2013: 204).

İkinci Yeni’nin bilhassa toplumcu şiir çevresince, anlamsız, aşırı kapalı ve bir şey söylemeyen şiir, kullandığı dilin de kuş dili kabilinden bir dil olarak değerlendirilmesinin temelinde de bu yeni dil ve düşünme tutumu yatmaktadır. Aslı Uçar’ın bağlama ilişkin olarak söyledikleri oldukça dikkat çekicidir:

O dönemin edebiyat ortamına bakıldığında öykü ve romandaki değişimlerin neredeyse hiç gündeme gelmediği veya yadırganmadığı, şiirdeki modernist dönüşümün ise ciddi bir tepkiyle karşılandığı görülmektedir. İkinci Yeni, ortaya çıkışından bu yana oldukça sert eleştirilere maruz kalmıştır. Kuşkusuz, şiirdeki dönüşümün öyküye göre çok daha radikal olmasının ve özellikle de dil konusunda sınırları zorlamasının bunda payı büyüktür. 1950 kuşağı, gerçekçi öykü kalıplarını ve anlatım biçimini değiştirse de dil konusunda köklü bir başkaldırı gerçekleştirememiştir. İkinci Yeni ise özerk bir şiir dili inşa etme girişiminde bulunduğundan dolayı anlamsız olduğu yönünde saldırılara uğramıştır (Uçar, 2015: 480).

Söz konusu olan şey, klasik okuma biçimini tedavülden kaldıran, şiir okurunun rahat konumunu sarsan ve onda şok etkisi yaratan bir dildir. Şiiri katman katman açılması, çözümlenmesi gereken devingen bir “açık yapıt” a çeviren bu anlayış, şiir karşısında edilgin değil etkin bir okuru, Eco’nun kavramsallaştırmasıyla söylenirse, “oyunda kalmayı bilen” (2009: 19) örnek okuru gereksinir. Bu bilinçle kurulmaya çalışılan yönseme bağlamında değerlendirildiğinde “İkinci Yeni tamamiyle bir şey söylemeyen şiir olmuyordu. Yalnız, şiirin bütününden sezgi yoluyla yarı karanlık bir anlam, gizli bir güzellik çıkarmak, okuyucunun hazırlığına bakıyordu” (Necatigil, 2006:

174). Akıl ve mantık kurallarının dışında yerleşik düzeni değil düzensizliği, bilincin değil bilinçaltının belirsizliğini esas alan, dil bilgisi kurallarını hiçe sayan bu şiirin temelinde, gerçeküstücü akımların, non-figüratif resmin ve atonal müzikten gelen etkilerin olduğunu da belirtmek gerekir. “Lautremount, Apollinaire, Mallarme, Pierre Reverdy, Rimbaud, Artaud bu şiirin başlıca kurucularıdır ve alışılgen şiir dilinin yıkılmasında İkinci Yeniciler üzerinde bu şairlerin etkisi gözden irak tutulmamalıdır.” (Karaca, 2013: 299).

Her şeyden önce şunu belirtmek gerekir: Cemal Süreya’ya göre “Şiir bir dil işidir. Dilde yangınlar yaratmak sanattır.” (2013: 123). Süreya’nın şiir diline tanıdığı bu önceliğe ilişkin poetik görüşleri, temel olarak üç yazı etrafında yoğunlaşmış / kristalize olmuştur: Bunlar, Ekim 1956 tarihinde *A* dergisinde yayımlanan “Folklor Şiire Düşman”, 5 Aralık 1959 tarihinde *Vatan*’da yayımlanan “Şiirde Yeni Kelimeler” ve Mayıs 1979’da *Yusufçuk* dergisinde yayımlanan “Şiirin Birimi Sözcüklerdir” başlıklı yazılarıdır. Çeşitli tarihlerde gerçekleşen söyleşi ve röportajlarında da genel olarak şiir diline ve kendi şiirlerindeki dil tutumuna yönelik görüşlerin temel referanslarının da bu üç yazı olduğu söylenebilir.

1. 2. 1. “Çağdaş Şiir Geldi Kelimeye Dayandı”

“Folklor Şiire Düşman” yazısında Süreya, François Villon, Andre Breton ve Henri Michaux gibi Fransız şairlerinden yola çıkarak şiir dili konusundaki görüşlerini ifade eder. Gerçeklik kavramına ilişkin dolaylı çıkarımlara da imkân veren bu yazı, dilin anlamlı en küçük birimi olan sözcüğü temel alarak doğrudan şiir diline odaklanır. “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı” (2012: 192) ifadesiyle temel sorunsalını daha ilk cümlesinden duyuran yazıda Süreya, çağın sanat ve şiirinin isterlerine uygun bir dil yaratmanın başlıca yolunu, dilin temel birimi olan sözcüklerin semantik, morfolojik ve söz dizimsel olarak yerleşik kural ve uygulamalardan kurtarılmasına bağlar. Çünkü ona göre “[ç]ağdaş şairler kelimeleri bile sarsıyorlar, yerlerinden, anlamlarından uğratıyorlar.” (Süreya, 2012: 192).

Süreya, Türk şiirinde böyle bir yenilik hamlesinin önündeki başlıca engelin, dilin bütün bir kültür hayatındaki kullanım düzeylerini kuşatan folklor (halk kültürü) olduğunu düşünür. “Çünkü folklorlarda şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti yoktur. Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar

bir havadır.” (2012: 192). Âdetâ dilin “başlangıçtaki düzenine meydan okuyan” (Eco, 2002: 82) bu genel yargının ardından Süreya, folklorun bu kısıtlarının sözcük ve şiir dili düzeyinde nasıl bir etkide bulunduğunu şöyle açıklar:

Bir halk deyimi içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır. O kelimelerden o deyimlerdekinden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır. Tek yönlüdürler. İşlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracakları çağrışımlar bellidir. Ne olsa değişmeyecektir. (...) Çünkü ikisinde de şairin işi kelimelerle değil, kelime bloklarıyla oluyor (Süreya, 2012: 192).

Bu cümleleriyle Süreya, Türk şiirindeki bir örnek ve standart dil kullanımına, kelime ve söz dizimi uygulamalarına karşı çıkar. Onun “düşman” bellediği şey, halk kültürü ve şiiri değil, onu donmuş, ölü bir kurallar manzumesi olarak gören / alımlayan anlayıştır. Sözcüklerin alelâde biçimde, bloklar hâlinde kullanılması yeni duygu ve düşünce durumlarını karşılayacak yeni bir dilin oluşturulabilmesinin önündeki en temel engellerden biri olarak görülür. Eagleton’un “Dil, her zaman daha fazlası bulunandır.” (2011: 35) ifadesi Süreya için de geçerlidir. Süreya’nın dile yönelik bu tutumu, aynı zamanda, şairin kişiliğinden, öznel varlığından el alan bir dil ve şiir üretimine de işaret etmektedir. “Folklor Şiire Düşman”ın ilerleyen satırlarında Süreya, dilin bir açıdan işlenmesinin tekdüze ve kişisiz bir şiire yol açacağını, bunun da şiiri bir bunalıma / krize sürükleyeceğini belirtir.

Süreya’nın Garip şiirine yönelik itirazlarının yoğunlaştığı temel nokta da budur: “Orhan Veli kuşağı şairleri[nin] yenilikten sonra daha çok dilin görünür imkânlarını dene[meleri]” (Süreya, 2012: 193) ve bunun ötesine geçememeleri. Bu eleştirinin, “Folklor Şiire Düşman” yazısı dışında başka yazılarda da ısrarla ve daha etraflıca dile getirilmesi, Süreya’nın Garip karşıtlığının temelinde de dil konusunun yattığını göstermektedir. Hemen hemen bütünüyle Orhan Veli ve Oktay Rifat şiirlerinin yörüngesinde seyreden bu eleştirel tutumun, “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı” (1956), ve “Orhan Veli’nin Yanlışı” (1967) yazılarında enikonu belirginlik kazandığı görülür.

“Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı” yazısında Süreya, Oktay Rifat’ın, şiirlerini büyük ölçüde halk şiirinin hazır deyim ve kalıplarına yaslanarak yazmasını eleştirir. Hatta, bu faydalanmanın yoğunluğunun, Rifat şiirini niteleyen bir kural hâline geldiğini belirtir. Süreya’ya göre Oktay Rifat, şiirin temel birimi olan kelimeler üzerinde değil, “sadece büyük parçalar üzerinde iş görmektedir. Emeğinin yönü kelimeler arası değil deyimler arası ilgi ve bağlantılar kurmaya çevrilmiştir. (...) Uygun bir deyimle, belli

biçimlerin sınırları içinde deyimleri birbirine çakmaktadır.” (2012: 189). Ardından, Rifat’ın bu konuda ipin ucunu kaçırdığını, tavrının montaj tekniği çerçevesinde hoşgörülebilecek sınırları bile aştığını belirtir. Şiir dilinin, geleneğin hazır kalıplarına yaslanarak üretildiği bu tavrı Süreya, “işe ilk başlamak, ilk yerleşmek dolayısıyla elde edilmiş” (2012: 189) bir “fırsat rantı” olarak değerlendirir. Rifat’ın ancak kişilik ve sanat tadı taşıyan “Telefon”, “Meyhane”, “Kanarya” ve “Sandalda” gibi birkaç şiirinin geleceğe kalabilecek nitelikte olduğunu belirten Süreya, folklorik malzemeye aşırı şekilde yaslanan bu tutumunun Oktay Rifat’ın sanatçı kişiliği için hayırlı olmadığını söyler; ardından yazısını “Yazık oluyor Oktay Rifat’a.” (2012: 191) cümlesiyle bağlar.

Pazar Postası’nda 8 Ocak 1956 tarihinde yayımlanan bu yazı, içerdiği düşüncelerle, yaklaşık dokuz ay sonra yazılmış “Folklor Şiire Düşman” yazısının nüvelerini barındırır. Bu durum, Süreya’nın folklor karşıtlığı ve şiir dili konusundaki görüşlerinin aşama aşama, zaman içinde nasıl geliştiğini, bu konuda Oktay Rifat’ın bir ilk neden olduğunu düşündürür. Mehmet Can Doğan da farklı tarihlerde yayımlanan iki farklı yazısının²⁷ ilkinde “bir slogana dönüştü(rüldü)ğü için hâlâ yanlış anlaşılan ‘Folklor Şiire Düşman’ yazısının hedefi[nin] Oktay Rifat” (2011: 304) olduğunu; ikincisinde ise belirlemeyi tersine çevirerek “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı” yazısının, “aynı yıl içinde yayımlanacak olan ‘Folklor Şiire Düşman’ın da çıkış gerekçesi[ni]” (2011: 233) oluşturduğunu söyler. Bu noktada, şiir dili konusundaki görüşlerini Oktay Rifat şiirine ilişkin değerlendirmeleri üzerinden okumaya çalışmak, Cemal Süreya’nın poetikasıyla şiir pratiği arasındaki örtüşmenin düzeyini ve zaman içinde meydana gelen değişimi daha iyi anlamaya imkân verebilir.

Süreya’nın “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı” ve “Folklor Şiire Düşman” yazılarında Rifat’a yönelik bu olumsuz eleştirel tutumu, sonraki yıllarda giderek değişir. Eylül 1969 tarihli *Papirüs*’te yayımlanan “Oktay Rifat’ın Şiir Çizelgesi” adlı yazıda Süreya, on üç yıl önce yazmış olduğu bir yazıda (Bu yazı, “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı”dır.), Oktay Rifat’ın halk deyimlerini, folklor öğelerini bloklar hâlinde şiirine yerleştirmesi konusundaki kaygısının, bu tasarrufun yaygınlık kazanabileceği düşüncesinden kaynaklandığını; ama bugünden bakınca yönelttiği eleştirilerin biraz abartılı olduğunu söyler. Süreya, Rifat’ın şiir diline ilişkin görüşlerinin bu şekilde

²⁷Sonradan *Şiir Arkeolojisi* (2011) kitabına alınan iki yazının “‘Üvercinka’ 50 Yaşında” adlı ilki, *kitap-lık* dergisinin Şubat 2008 tarihli 113. sayısında; “‘İkinci Yeni’nin Vitesini Değiştiren Kitap: ‘Perçemli Sokak’” adlı ikincisi ise Eylül 2008 tarihli 119. sayısında yayımlanır.

değişmesini, onun şiir çizelgesindeki sürekli değişim ve yenilik arzusuna bağlar. Bir mazeret beyanı olarak yorumlanabilecek bu ifadeler, Rifat'taki değişimin bir birikim hâlinde gerçekleştiği yargısıyla bir arada değerlendirildiğinde, Süreya'nın Rifat'a yönelik olumsuz düşüncelerinin olumlu yönde değişmeye başladığını düşündürür. Yazının son bölümündeki şu ifadeler, “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı”ndaki sert ithamlardan oldukça uzaktır:

Oktay Rifat'ta şiirsel konjonktür büyük inip çıkmalar gösteriyor. Her değişiş bir öncekinin bazı yönlerden tam tersiymiş izlenimini uyandırıyor okurda. Yalnız bunların kimlik değiştirmeye ilgisi yok. İlhan Berk gibi her değiştirmede bir önceki dönemini yadsımıyor, inkâr etmiyor. Ve tuhaf bir şekilde (böyle diyebilirim), başta yadırgansa da, birbirinin tersi olarak belirmiş dönemler ve bu dönemlerin ürünleri birbirine bağlanıyor; eklem yerleri o ters çıkış noktaları olmak üzere (2012: 93).

Böyle bir yorumun dayanaklarına Süreya'nın Nisan 1974 tarihli “Oktay Rifat’ın İlk Şiirleri” yazısında da rastlanır. Yazıda Süreya, Ziya Osman Saba'nın Oktay Rifat şiiri hakkında *Varlık* dergisinde yayımlanan bir yazısı üzerinden, Rifat’ın şiirindeki sürekli değişimlere işaret eder:

Ziya Osman'a göre Oktay Rifat, gerek biçim, gerek ruh bakımından, apayrı, hatta birbirine karşıt adamlar haline gelmiş, başka başka biçimlerde konuşmuş, bir bakıma o biçimi beğenmedinizse ben böyle de laf etmesini bilirim, demiştir. Yatağını bulamamış, belki de beğenmemiş gür bir coşku vardır onda. Simgeci bir hava içinde işe girişmişken, bir gün birden gerçeküstücülüğe atlamış, daha sonra da âşık tarzına geçerek koşmalar düzmüş, başka bir gün Japon Haiku'larını bırakarak bu kez halk şiiri motiflerini çağdaşlaştırmayı denemiştir. Bütün bu şiirler arasında gerçek Oktay Rifat en çok hangileridir? (Süreya, 2012: 341-342).

Süreya bu satırlarla çelişkinin, kararsızlığın kendisinden değil, inceleme konusu olan şairden kaynaklandığını söylemeye çalışır gibidir. Paragrafı, “Bütün bu şiirler arasında gerçek Oktay Rifat en çok hangileridir? sorusuyla noktalaması ve bunun cevabını Ziya Osman'da araması da bir bakıma, kendi düşüncelerindeki salınımı, tereddüdü mazur gösterme çabasının sürdüğüne işaret eder. Eleştirmenlerin de Oktay Rifat şiirinde sürekli bir değişimden söz etmesi,²⁸ bu konuda Cemal Süreya'nın haklı olabileceğini düşündürür.

²⁸Ahmet Oktay (1993: 1129-1152), Oktay Rifat'ın şiir anlayışındaki değişimi Ferit Edgü, Mehmet H. Doğan, Sabahattin Kudret Aksal ve Hilmi Yavuz'un değerlendirmeleri üzerinden dile getirir. Memet Fuat, Rifat'ın şiirini birkaç kez değiştirdiğinden söz eder: “Oktay Rifat dersiniz şiiri birkaç kez değiştiren, siyasal düşünceleri hiç değişmemiş, toplumsal dünya görüşüne hep bağlı kalmış bir insandı.” (Fuat, 2000: 119). Orhan Koçak (2011: 70), Rifat'ın 1950'lerin sonlarından itibaren yüksek bir üslup şairi olarak “kendini yeniden icat ettiğinden” söz ederek onun şiir çizelgesindeki değişimi vurgular. Hilmi Yavuz da Oktay Rifat şiirinin üç evreden geçtiğini söyleyerek bu konudaki ortak kanaate katılır: “Oktay Rifat şiirinin sürekli yeniliklerle değişen bir şiir olduğu söylenir öteden beri. Doğrudur.” (Yavuz, 2013: 273).

Fakat Nisan 1974 tarihli “Oktay Rifat’ın İlk Şiirleri”nde, yazının adından da anlaşılacağı gibi, Süreya, ilk şiirlerinden itibaren Rifat’a yönelik bir değerlendirme içine girer. Bu değerlendirme, Ocak 1956 tarihli “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı” yazısındaki aksine fazlasıyla olumlu yorum ve tespitler içerir. Söz gelimi, Süreya’ya göre daha önce kolaycılığa ve bir tür hazırlapçuluğa kaçtığı için yerilen Oktay Rifat, Garip üçlüsünün “en seçken şairi” (2012: 344) olarak değerlendirilir. Gelenekle bağlarını koparmamış olması da onun bilinçle hareket ettiğine yorulur. Daha önce halk dilini ve deyimlerini sıkça kullandığı için bir tür “fırsatçı” olarak nitelendirilen Rifat, artık, Yahya Kemal’in ve Nâzım Hikmet’in Türkçeye kazandırdığı olanakları yoklayan ve geliştiren bir şair katına yükselmiştir. Rifat şiirine ilişkin yargıların enikonu tersine döndüğü bu yazıdan 11 yıl sonra, 16 Ağustos 1980 tarihinde, *Aydınlık* dergisinde yayımlanan “Sözcükleri Değiştirmek” yazısında ise Süreya, “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı”ndaki görüşlerini çürüten bir noktaya varmıştır. 24 yıl önce, halk şiirinin dilinden ve hazır deyişlerinden yararlandığı için kıyasıya eleştirilen Rifat, gelinen aşamada, “son kırk yıllık şiir[in] belkemiği olmuş, (...) [şiire] araştırma duygusu getirmiş bir şair” (2012: 366) olmuştur. Üstelik bu yargı, kişisel de değildir; edebiyat komuoyunca da onaylanmıştır. Süreya’ya göre Rifat, bu payeyi de “[k]onuşma dilinin yalınlığından, türkülerin tadından hiçbir zaman ayrılmayarak” (2012: 366) kazanmıştır. Daha önce bir yazıklanmanın (“Yazık oluyor Oktay Rifat’a.”) gerekçesi olarak ileri sürülen yönseme, gelinen noktada, etkiler dağıtan bir ustalığın kaynağı olarak görülmektedir:

Oktay Rifat son kırk yıllık şiirimizin belkemiği olmuş bir sanatçı. Bunu yalnız ben söylemiyorum, İlhan Berk de Ece Ayhan da aynı kanıda. Geçende Can Yücel’le konuşuyorduk, o da öyle söyledi. Bilmem şimdi düşüncesini değiştirdi mi, eskiden (on beş yıl kadar önce) Ahmet Arif de, Oktay Rifat’a özel bir yer tanırdı. Eleştirmenlerin çoğuna sorarsanız, aynı karşılığı alırsınız. Şiirimize araştırma duygusu getirmiş bir şair Oktay Rifat. Bu yönüyle 1946-1960 yılları arasında şiir yazan, şiirle ilgilenen hemen herkesin üzerinde bir ağırlığı olmuştur. Ayrıca Türkçenin bugünkü durumunu almasında, şiirleşmesinde, denebilirse ‘materyalize’ olmasında en büyük paylardan biri (birinci değilse) onundur. Bunu da nasıl yapmıştır biliyor musunuz? Konuşma dilinin yalınlığından, türkülerin tadından hiçbir zaman ayrılmayarak (2012: 366).

Şiir dili bağlamından daha fazla uzaklaşmadan, Süreya’nın Rifat şiirine yönelik değerlendirmelerindeki değişimin iki temel nedene dayandığı söylenebilir: Birinci neden, değerlendirmelerin farklı tarihlerde yapılmış olmasından kaynaklanır. “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı” yazısı 1956’da, “Oktay Rifat’ın Şiir Çizelgesi” 1969’da, “Oktay Rifat’ın ilk şiirleri” 1974’te, “Sözcükleri Değiştirmek” ise 1980 yılında

yayımlanır. Söz konusu yazıların ilkiyle sonuncusu arasında 24 yıllık bir zaman dilimi bulunur. Bu süre içinde Oktay Rifat şiirinin önce folklorik unsurlara çokça yaslanan Garip duyarlığından toplumsal eleştiriye; sonra da imge yoğunluklu metafizik karakterden dilin kendisinin ağırlık kazandığı hümanist bir söyleme doğru sürekli bir değişim geçirdiği söylenebilir (Oktay, 1993: 1129-1152). “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı” yazısının Rifat’ın folklorik malzemedan fazlasıyla yararlandığı Garip çizgisindeki ilk döneme, sonraki üç yazının ise Rifat’ın dilin ve imgenin ağırlık kazandığı, giderek hümanist ve toplumcu söylemin ön plana çıktığı olgunluk dönemine ilişkin olarak yazıldığı göz önüne alındığında, Süreya’nın düşüncelerinde görülen değişimin Rifat’ın şiir çizelgesindeki değişimden kaynaklandığı daha iyi anlaşılır.

Rifat şiirine ilişkin görüşlerindeki bu değişimin ikinci nedeninde ise Süreya’nın kendi şiir anlayışında zaman içinde meydana gelen değişimin payı vardır. Çünkü ilk yazının yayımlandığı tarihlerde (1956) deneysel bir dil ve biçim anlayışına ağırlık veren Süreya, ikinci yazının yayımlandığı tarihten (1969) başlayarak ilk dönemine nazaran özü ve toplumcu duyarlığı önceleyen bir tutum içinde olmuştur. Bu durum, 1973 yılındaki bir söyleşide “İlk sıralarda daha biçimciydim... Şimdilerde insani özün peşindeyim. Ama baştan beri toplumsal bir ağıntı vardır yapıtlarımda.” (Süreya, 2013: 46) sözleriyle de doğrulanır. İkinci yazıdan itibaren Süreya’nın Rifat şiirine yönelik kanaatleri de giderek olumlu bir karaktere bürünür. Ama bu değişimi, Süreya’nın dil ve folklor konularındaki görüşlerinin köklü bir şekilde değişmesinden ziyade, Rifat şiirinin kat ettiği mesafeye ve Süreya’nın giderek olgunlaşan şairlik tutumuna bağlamak daha doğru olur.

Süreya’nın Garip şiirine yönelik dil eksenli “poetik değilleme”sinin kristalize olduğu diğer yazı “Orhan Veli’nin Yanlışı”dır. Yazının ilk paragrafında, Orhan Veli’nin Türk şiirinde yarattığı yeni devinime işaret edilerek bir tür kadirşinaslık gösterilir:

Orhan Veli’nin kavgası edebiyatımızın en büyük kavgasıdır, buna inanıyorum. Bu kavganın yurdumuzdaki bütün şiir köklerini büyük büyük ırgalayan bir işlevi oldu. Irmağın yatağını daha doğal bir vadiye indirdi. Şiire kasket giydirdi, sivilleşirdi onu. Bugünkü şiir verimleri onun da verimleridir biraz (2012: 114).

Fakat hemen ardından, “Ama şiiri?” (2012: 114) sorusuyla, Orhan Veli’nin, Melih Cevdet ve Oktay Rifat’ın aksine sanatında aşama kaydedemediğini, ilginç bir benzetmeyle bir kelebek olarak kozasından çıkamadığını, başka bir deyişle, bir tırtıl gibi “krizalit döneminde” (2012: 114) kaldığını belirtir. Bu durumu, Orhan Veli’nin “eski

şiiir”i yıkmaya çalışırken ona takılıp kalmasına bağlar. Geleneğin çevresinde dolaşp durmasının, en başından onun özgürlüğünü sınırladığını, bu yüzden “yeni bir sanatın gizli, el değmedik olanaklarını” (2012: 115) yoklamaya fırsat bulamadığını düşünür. Süreya’ya göre “Orhan Veli, şiiirlerinde eski şiiirle o kadar uğraştı ki, kendi sanatının estetik yönüyle ilgilenmeye pek vakit bulamadı. (...) [G]irdiği serüvende en çok korktuğu şeye, eski şiiire takılıp kaldı; eski şiiirin geleneğinden negatif parodiler çıkarmaya çalıştı.” (2012: 115-116).

Söz konusu yazı dikkatle okunduğunda, Süreya’nın Orhan Veli’ye yönelik eleştirilerinin şiiir dili ekseninde geliştiği anlaşılır. Çünkü Süreya, Orhan Veli’nin eski şiiiri eleştirirken onun dilini ve ifade kalıplarını “ters yönden de olsa” (2012: 115) kullanmaya devam ettiğini, “yeni bir hava”, “yeni bir şiiirsel ağıntı” oluşturabilecek bir dil kuramadığını söyler. Süreya’nın, “eski şiiire takılıp kaldı; eski şiiirin geleneğinden negatif parodiler çıkarmaya çalıştı” (2012: 116) derken kastettiği de bu olmalıdır: Muhatabını yıkmayı şiiir edinen bir düşüncenin, bunu, yıkmayı düşündüğü dili yeniden üretmek yapmaya çalışması ama neticede kendini yıkması.²⁹ Başka bir deyişle Süreya, Orhan Veli’nin eski şiiir geleneğini, bu geleneğin dilini kullanarak yıkmaya çalışmasının onu daha çıkış noktasında başarısızlığa uğrattığını söylemektedir.

Garip şiiirinin halk deyimlerine ve folklorik konulara yönelmesinin onu dil açısından bir çıkmaza soktuğunu belirten Süreya, Türk şiiirinde Garip sonrası yaşanan yeni şiiir alanları ve açları bulma girişimlerini de bu bunalıma bağlar. Süreya’nın şu ifadeleri, şiiir dili bağlamında yaşanan tıkanmayı aşmak için girişilen yenilik arayışı ve uygulamalarının nasıl olması gerektiğine vurgu yapar: “Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor.”(2012: 194).

²⁹Yücel Kayıran bağlama ilişkin olarak değerlendirilebilecek şu saptamalarda bulunur: “Başkasının kurduğu şiiir dili ile yazmak, o şiiir dilinin oluşturduğu sözdizimi ile, o sözdiziminin tercih ettiği kelime türüyle yazmak anlamına gelir. Sözdizimi bir şifredir; şiiirin ontolojik probleminin şifresi... Bir insan olarak, her şiiirin ontolojik problemi birbirine içkin değil aşkındır. Evet, şiiir kelimelerle yazılır, ama şiiir söz konusu olduğunda kelime içi boş bir gösterge değildir. Kelime bir deneyimdir. Şu kelimeyi değil de bu kelimeyi tercih ederiz. Kelimeleri bir torbadan değil, belleğimizden çekip çıkarırız. Sözdizimi tercih edilen kelimelerle kurulur. Dolayısıyla şiiir, başkasının kurduğu şiiir dili model edinilerek yazıldığında, yapılan şey, söz konusu olan başkasının probleminin şifresi olan sözdizimi ile, bu sözdizimine ait kelime türleriyle yazmak demektir. Bu tarzda şiiir yazmanın olanaklılığından söz edilebilir mi? Garip ve İkinci Yeni etrafında yaşanan deneyim, bunun devam ettirilebilir bir olanağının olmadığını göstermiştir, denilebilir.” (Kayıran, 2013: 305).

Çağdaş ve yeni bir şiirin koşullarını, sözcüklerin alışlagelen kullanım yerlerinden koparılması, anlamlarından saptırılması yoluyla üretilcek yeni bir şiir dilinde arayan Süreya'nın bu görüşlerinin şiir pratiğinde sözcüksel ("Gözleri göz değil gözistan", "Bun", s. 37) ve söz dizimsel sapmalar ("Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin", "Süveyş", s. 30), alışılmamış bağdaştırmalar ("Dallarına konsun diye kelimelerin", "Kanto", s. 19), ters çevirmeler ("Bir yanda Sirkeci'nin tiren dolu kadınları", "Elma", s. 25) yoluyla karşılık bulduğu söylenebilir. "Ortadoğu I" şiirindeki şu dizeler ise, Süreya'nın şiir dili konusundaki poetik görüşlerinin doğrudan şiir pratiğine sızmış uzantıları olarak değerlendirilebilir:

"Her kelime yeniden söylenmektedir
Yeniden yeniden söylenmektedir
Ve her kelimenin anlamı
Başka olmaktadır bir öncekinden
Bütün gereksiz anıtları yıkmaktadır
Anıt sözü anıtları yıkmaktadır" (s. 105)

Kelimelerin yeni kullanım ve çağrışım değerleri kazanması, onların "yeniden" söylenmelerine bağlıdır. "Yeniden" sözcüğünün burada, bir tekrardan ziyade, her hamlede özgün ve "yeni" bir dilsel üretime göndermede bulunduğu söylenebilir. Her kelimenin anlamının bir öncekinden başka olduğunun söylenmesi bu yorumu olanaklı kılmaktadır. "Bir önceki" sözcük grubunu da bu bağlamda folklor / gelenek olarak okumak mümkündür. "Bütün gereksiz anıtlar" tamlaması ise folklorun yerleşmiş, donmuş dil uygulamalarına ve bu uygulamaların üretimi olan şiirlere işaret ederek Süreya'nın düzyazılarında ifade ettiği "folklor karşıtlığı"na uzanır. Takip eden "Anıt sözü anıtları yıkmaktadır" dizesi ise, bu donmuş dil uygulamalarından (anıtlar) kurtulabilmek için dilin en temel yapı birimi olan kelimenin (anıt) dinamik, üretken, kişisel ve çoğul bir anlam yüküyle kullanılması gerektiğine vurgu yaparak önceki dizelerde ifade edilenleri somutlar. Sözcüklerin yeni kullanımlarla farklı anlamlar ve çağrışım değerleri kazanabileceğine göndermede bulunan bu dizeler Süreya'nın "[ş]iirde 'masa' sözcüğünün, masadan daha çok bir işlevi de olabiliyor. Masadan başka bir işlevi de olabiliyor. Daha esnek oluyor sözcükler. Esneklikleri bakımından da birbirleriyle çağrışım zincirleri içinde olabiliyor." (2012: 353) şeklindeki kanaatleriyle paralellikler taşır. Umberto Eco'nun şiir dili konusundaki tespitini uyarlayarak

söylemek gerekirse, Süreya dil “sistemin[in] enformasyon iletimini artırmak için sisteme düzenlenmiş düzensizlik modülleri katm[ak]” (2001: 82) gerektiğini söyler.

“Şiirde Yeni Kelimeler” başlıklı yazı da Süreya’nın sözcük odaklı bir dil anlayışına dair kanaatlerini yansıtmaktadır. “Folklor Şiire Düşman”da olduğu gibi bu yazıda da sözcüklerin şiir dilinin temel yapı taşları, kurucu unsurları olduğu şu cümlelerle dile getirilir: “Şiirin birimi sözcüklerdir. Şair sözcüklere dayanarak yazar. Sözcük nedir? Sözcük aynı zamanda duygudur, düşüncedir, hayatın bütünüdür.” (2012: 352). Bir şairin ancak kendi benliğine, yaşamına sinmiş kelimeler yoluyla dış dünyayı sağlıklı bir şekilde şiirine taşıyabileceğini düşünen Süreya (2012: 269), son zamanlarda yazılan şiirlerin başarısız olmalarını da yaşamla bağı bulunmayan kelimelerin ölçsüzce kullanılmasına bağlar.

Şiir dilinin yaşamdan beslenmesi gerektiğine ilişkin bu düşünceler, “Şiirin Birimi Sözcüklerdir” yazısında “[b]ence şiir, konuşma dilinden çok uzaklaşmamalıdır. Konuşma dilinin çevresinde dönmeli, alacağı şeyleri oradan almalıdır.” (2012: 353) cümleleriyle daha açık bir şekilde dile getirilir. Süreya, yeni bir şiir dilinin, çağdaş bir şiir üretebilmek için zorunlu bir koşul olduğunu belirtse de bu dilin ancak yaşamda kullanılarak çeşitli çağrışım değerleri kazanan, kanlı canlı kelimelerle kurulabileceği düşüncesindedir. Bu yüzden yaşam döngüsü içerisinde yeterince kullanım değeri ve çağrışım potansiyeli kazanmamış sözcüklerle şiir yazmak birtakım sıkıntıları beraberinde getirecektir. Söz konusu üç yazının temel çıkış noktalarının “sözcük” olduğu göz önüne alındığında, Süreya’nın şiir dili konusundaki poetik görüşleri bir tutarlılık ve süreklilik arz eder. Tartışıldığı bağlam değişse de Süreya’nın sözcük odaklı bir dil anlayışı, yenilik ve özgünlük kaygısı çerçevesinde konuyu ele aldığı, tartıştığı görülür.

Cemal Süreya’nın şiir dili, onun gerçeklik anlayışından çok uzakta şekillenmemiştir. Süreya, şiirsel düzlemde üretilecek yeni bir gerçekliğin ancak yeni ve özgün bir dille kurulabileceğini düşünmektedir. Şiir dili, bu yeni gerçekliğin üretilebileceği hem araç hem de soluk alabileceği bir ortamdır. Bu gerçekliğin temel dilsel birimi de sözcüklerdir. Süreya bu tutumunu “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı” yazısında şu cümlelerle, bir kez daha, dile getirir: “Kim ne derse desin şiirde birim kelimedir. Ya da mutlaka bir birim aranır bu, kelime olacaktır.” (2012: 187). Bu çerçevede, “Aslan heykelleri” şiirindeki “Yeni sözler buldum bir nice seni görmeyeli /

Daha geniş bir gökyüzünde soluk aldırarak şiire” (s. 31) dizelerinin poetik söyleme bağlılığın pratikteki ifadeleri olarak değerlendirilmesi mümkündür. “Şiirin ilk ve vazgeçilmez mayasıdır konuşma dili.” (2015: 71) diyen Süreya’ya göre sözcükler şairin hayatından, benliğinden izler taşımalı, konuşma dilinden fazla uzaklaşmamalıdır. “Şiirin gizleri de, şansları da, bereketi de, yaşayan, daha doğrusu yaşanan dildedir. Özel dil, ancak ortak dilin içinde yaratılabilirse bir değer taşıyabilir; şiirsel duyarlılığı iletebilir; vurucu olabilir” (2012: 316). Çünkü “[ş]iir, çemberini oradan geçirirken nesnellikler edinir. Düzyazı, kendinden bir şey koparıp şiire verirken, oradan verir.” (2015: 71). Fakat bu, konuşma dilinden ibaret bir şiir dilini yeniden üretmek anlamına da gelmemelidir. Şair, ancak kullandığı dili iyice tanıdıktan, ona hâkim olduktan sonra bu dilde yeni imkânlar yaratabilmek için dili zorlamalıdır. Octavio Paz’ın da belirttiği gibi, “[ş]iirsel yaratış, dile saldırı ile başlar. Sözcükler önce tahrip edilir. Şair onları alışılmış bağlantılarından koparıp alır; konuşma dilinin şekilsiz dünyasından ayrılan sözcükler sanki yeni doğmuşçasına, biricik hale gelirler.” (İnce, 1993; aktaran Karaca, 2013: 203). Ancak bu zorlama, yapay ve kısır bir şiir diline de yol açmamalıdır. Süreya’ya göre “[ş]iir ayrı bir dildir ama kuş dili de değildir.” (2012: 294). Bu görüşleriyle Süreya, dile yönelik tasarrufu bakımından Ece Ayhan ve İlhan Berk denli deneysel ve uçlarda gezinen bir anlayışa sahip değildir. Süreya, deyiş yerindeyse, kendi lehçesiyle konuşmasına rağmen bu lehçeyi konuşmayan insanlar tarafından da anlaşılır (İnce, 2011a: 180). Bu paralelde, şiirlerindeki en ayrıksı sözcük ve imge kullanımlarının bile yaşamla bağlarının tamamen kopmuş olduğu söylenemez. O, bir kurallar sistemi olan dili, kendi şiir dilini oluşturmak için ihlal eder. Buradan da yeni ve kendine özgü bir sisteme ulaşmayı amaçlar. Tanpınar, şiir alanındaki böyle bir yönelimi, sanatçının hakikiliğinin ve ustalığının başlıca alameti sayar: “Bir şairin büyüklüğünü anlamak için yaptığı şeyler kadar bozduğu şeyleri de hesaplamak lâzımdır. Hâkiki sanatkâr bozarak yapar. Kendinden evvel mevcut olan his ve hayal tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü bir eserdir.” (2007: 27).

Süreya’nın ilk şiir kitabı *Üvercinka*, 1958 yılında yayımlandıktan hemen sonra, edebiyat ortamında büyük ilgi uyandırır. Bir ilk kitabın bu denli ilgi çekmesi, ilk elden onun özgünlüğü ve ayrıksı bir niteliğe sahip olmasıyla açıklanabilir. Mustafa Şerif Onaran’ın *Üvercinka* bağlamında Süreya için söylediği “Alışılmış kelimelerin alışılmış duyguların şairi değil.” ve Ahmet Oktay’ın “Asıl yeniliği eşyayı soyutlaştırışından ve

dilinden geliyor.” (Perinçek-Duruel, 2008: 148) cümleleri bu kitabın sahip olduğu özgünlüğün temelinde şiir dilinin bulunduğunu göstermektedir. Süreya’nın kitaba *Üvercinka* adını vermesini dili ve sözcükleri kullanma konusundaki tutumuna dikkat çekmek isteğiyle açıklaması da kitabın yeni bir şiir dili teklif etmek istediğine işaret eder. Süreya, bu kitapla ve adıyla ilgili olarak şunları söyler: “Günümüz şiiri ve bu arada benim şiirim kelimeyi zorlayan bir şiir. O adla şiirimi özetlemiş ya da bir parça belirtmiş oluyorum. Şiirimden ufak ama anlamlı bir kesit vermiş oluyorum galiba.” (2013: 19). Bu ifadelerde dikkati çeken ilk husus, kelimeyi zorlayan ve tek kelimeyle özetlenebilecek bir şiir anlayışından söz edilmesidir. *Üvercinka*’da “dile büyük bir yaslanışım var.” (Süreya, 2013: 20) diyen şair, şiirini doğrudan doğruya dilsel bir temele dayandırır. Kitabını tek “kelime”yle özetlemesi de Süreya’nın kelime merkezli dil anlayışını yansıtır: “*Üvercinka*’yı bir kelimeyle özetliyorum: şok. O kitaptaki çok şiirimde şok etkisi aradım.”(2013: 20). Ancak okuru şaşırtan ve onda şok etkisi yaratan bu dil ve söyleyiş özelliği, ilk kitaptan başlayarak bütün bir şiir verimine yayılır.

Üvercinka’daki “Gül” şiirinde, lirik ve sakin bir tonla başlayan şiir, iletildiği bu dil tutumunu son kıtaya kadar taşır. Son kıtada da,

“Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
Her nasılsa sokağa düşmüş
Kolumu kanadımı kırıyorum” (s. 12)

dizeleriyle korunan hâkim ton, birdenbire ani bir geçişle ritim ve atmosfer bakımından değişir:

“Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (s. 12)

Şiir, içerdiği kelime kadrosunun ve bundan menkul söyleyişin değişmesiyle “okuru en beklenmedik bir anda ve yerde dilsel bir şoka maruz bırakır.” (Soycan, 2011: 44).

Dil ve söylem düzeyindeki bu ani kırılmalar bazı şiirlerde, şiirsel özü de içerecek şekilde bir genişlemeye uğrar. Hâkim atmosferin ve temanın lirik / erotik bir dil tarafından üretildiği “İngiliz” şiirinde, dil ve söylemin aniden toplumsal bir düzleme kayması bu durumu örnekler:

“Çünkü ne zaman ağzından öpecek olsam
Hele bu ağız onun kendi ağzıysa
Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda
Zulma karşı” (s. 20)

Lirik ve bireysel dilin birdenbire mecra değiştirmesiyle Süreya, hem okurun aşk şiiri karşısındaki rahat tutumunu sarsmakta hem de şiirine toplumsal bir boyut kazandırmaktadır. Süreya’nın şiir dilini yazınsal düzleme taşıyan temel nitelik de bu tutumunda açığa çıkar. Jonathan Culler’in de belirttiği gibi “[y]azın, dilin kendisini ‘ön plana çıkaran’ dildir: Dili tuhaflaştırır, tuhaf biçimlerde şekillendirilmiş bir dille uğraştığımızı unutmadan için onu size fırlatır -‘Bak! Ben dilim!’ Özellikle şiir dilin ses düzlemini düzenleyerek onu üzerinde düşünülecek bir biçime sokar.” (2007: 47).

Farklı şiirlerden alınan aşağıdaki parçalar, söz konusu dil tutumunun Süreya’nın temel üslup özelliklerinden biri olduğunu yansıtır:

“En olmayacak günde geldin tazeledin ortalığı
Alıp kaldırdım bu kutsal ekmeği düştüğü yerden
Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda
Olsa yüreğim yanmayacak aslan heykelleri
Ama yok aslan heykelleri var köpek
Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
Bozulmuş burjuva ahlakına örnek” (Aslan Heykelleri, s. 31)

“Birlikte mısralar düşürüyoruz ama iyi ama kötü
Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse değerlendiremez
Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek
İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar
Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar
Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar
Bütün kara parçalarında

Afrika dahil” (Üvercinka, s. 38)

Süreya’nın şiirlerinde anlatım tarzını lirikten toplumsala kaydıran bu ani kırılmalar, sosyal eleştiri için bir olanağa dönüşür. Ama Süreya’nın “tavrı, diğer

toplumcu şairlerde ortaya çıktığı üzere umut ve gelecekle ilgili programlar içermez. Gözlemcilik ve eleştiri yapmakla yetinir.” (Ünal, 2011: 55). Lirik ve erotik bir dille karakterize olan bu söylem tarzının altında bir dip akıntı şeklinde yer alan toplumsal söylem, zaman zaman aniden yüzeye vurmaktadır. “Cemal Süreya’nın aşkında toplumsala açılan, açıldığı oranda da siyasallaşan bir siyasi katman bulunmaktadır. Şiirin ve aşkın bir ucu toplumsal olandadır.” (Koç, 2012: 96). Süreya şiirine zihinsel bir boyut da katan bu kolektif / toplumsal alt akıntıyı Adorno, lirik şiirin temeli ve “[d]ili öznenin sadece bir öznenen daha fazla bir şey olmasının aracı ve ortamı kılan şey” (2008: 125) olarak değerlendirir. Ancak bu zihinsel boyutun yaralı bir bilinçle karakterize olduğu, bu toplumsal katmanın derinliklerinde trajik bir ögenin bulunduğu da söylenmelidir. Küçük yaştaki sürgünlük, anne ve baba kaybı, üvey anne zulmü, yoksulluk ve yatılı okul yalnızlığı bu bilincin oluşumuna zemin hazırlamış olmalıdır. Kaynağını sözlü kültürle iç içe bir yaşantıdan, Türk ve Batı şiirlerinden alan bu bilincin, kelimelerin özgün kullanımı yoluyla dildeki ayrıksılığı yakaladığı ve buradan poetik bir yapıya yöneldiği söylenebilir. Süreya’nın şiirleri yoluyla yaratmak istediği şok etkisini, böylesi bir zihinsel yapının ifadesi olan dil tutumunda aramak yanlış olmayacaktır.

1. 2. 2. Lirik-Erotik Bir Dil ve Söylem

Cemal Süreya’nın şiir diline yönelik değerlendirmelerin odak noktalarından birini, şiirlerinin sahip olduğu lirik ve erotik bir dil ve düşünme tutumu oluşturmaktadır. Süreya’nın kendisi de “Erotik bir şiirdir benimki. Sanırım en belirgin özelliği budur.” (2013: 46) demek suretiyle bu durumu onaylamaktadır. Süreya’ya göre, “insan bilincinin yüce bir durumu” (2013a: 282) olan edebiyat, insan doğasına dair hiçbir şeye yabancı kalmamalıdır. Cinsellik de bu durumlardan biri olduğu için, sanatçının bunu anlatması ve bununla gelen insani özü deşmesi, sorunsallaştırması gerekir. Bu kaçınılmazdır; çünkü “hayatta müstehcen durumlar oldukça, müstehcen edebiyat da, müstehcen sinema da olacaktır.” (Süreya, 2013a: 282). İnsan doğasına ilişkin bu durumun temel aktarıcısı olan lirik ve cinsel dil, özellikle *Üvercinka* ve kısmen de olsa *Göçebe* kitaplarında hâkim dil ve söyleyiş tarzını oluşturur. *Üvercinka*’daki bazı şiirlerde dil bütünüyle lirik bir karakterdeyken bazı şiirlerde erotik bir karakter taşır. Birtakım şiirlerde ise bu iki söylem tarzının iç içe geçtiği görülür.

Üvercinka'nın ilk şiir olan "San", kullanılan sözcük dağarı ve gerçeküstü imgelerle baştan başa erotik bir dil ve söylemin ürünüdür. "Soluğum", "saçların", "kucağıma", "bacakların", "yüzümün yanması", "sevişmek" ve cinsel çağrışımlar içeren "kırmızı" sözcükleri, sekiz dizelik bu şiirin ağırlık merkezini oluşturan cinsel / erotik söylemin temel üreticileridir. Sadece "Yoksuluz gecelerimiz çok kısa" (s. 11) dizesi, bu erotik söyleyişin dışında kalır. Ancak bu dize, şiire yabancı bir madde gibi sokularak hâkim söylem ve atmosferi bozan, Süreya'ya özgü ani ve beklenmedik kırılmalardan biridir:

"Kırmızı bir kuştur soluğum
Kumral göklerinde saçlarının
Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların

Kırmızı bir at oluyor soluğum
Yüzümün yanmasından anlıyorum
Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dörtnala sevişmek lazım" (s. 11)

"Önceleyin" şiirinde ise egemen dil ve söylemi oluşturan lirizme uygun ritim ve kelime dağarının giderek erotik bir boyut kazandığı görülür. Fakat, "San" şiirindeki aksine erotizm görsel bir boyut kazanmaz. Sadece "Her şey işte böyle oldu önce" dizesiyle örtük bir gönderme düzeyinde kalır:

"Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda
Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar
Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların
Sonra her şey çıkıp geldi

Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde
Sen çıkardın utancını duvara astın
Ben masanın üstüne kodum kuralları
Her şey işte böyle oldu önce" (s. 13)

Erotik söylemin, Süreya şiirinde doğrudan doğruya ve sadece kavramın kendisini amaçladığı söylenemez. Tarıman'a göre "bu âşıklık ya da erotiklik hali, toplumsal

olanın içinde yaşanan bir âşıklık, erotiklik ya da çapkınlık halidir.” (2007: 43). Erotizm, aynı zamanda, Süreya’nın şiir dili ve söyleminde, toplum tarafından cinselliğe yüklenen anlam ve normları eleştirmenin bir yoludur.³⁰ “Önceleyin” şiirine hâkim lirik atmosferle uyuşmayan “Sen çıkardın utancını duvara astın / Ben masanın üstüne kodum kuralları” dizeleri, bu çerçevede, geleneksel ahlaka ve cinsellik algısına yönelik bir eleştiri olarak okunabilir. Süreya’nın konuya ilişkin olarak söyledikleri de böyle bir bakışa sahip olduğunu gösterir: “Erotizm, soylu anlamıyla, dünyayı değiştirme çabasındır. İsteğin güçlerini temel durumlarından adamakıllı saptırmış bir toplum içinde yaşıyoruz. Bir utanç cinselliği her şeye hâkim. Ve utanç cinselliğinin adı iffet.” (2013: 120).

Süreya, cinsellik algısına yönelik bu eleştirel tutumunu, “Normal ve Anormal Cinsellik” adlı yazısında Türkiye’deki cinsel hayatla Batı ülkelerindekini karşılaştırarak sürdürür:

Türkiye’de cinsel hayat Batı ülkelerindekine göre hep daha büyük bir gerilim içinde olmuştur. Daha önce bir yazımda belirttiğim gibi, sözgelimi, bir Alman için cinsel birleşme yemekten sonra yenecek büyücek bir çikolatadır; yeri, konumu bilinen belli bir edimdir; güzel bir şeydir. Bir Türk içinse cinsel birleşmede güzelliğin üstünde, hatta dışında bir şey vardır: Bir felaket tadı, bir varlık yokluk tartışması, bir mahvoluş... (Süreya, 2013a: 126).

Süreya’nın, toplum tarafından “[bi]r felaket tadı, bir varlık yokluk tartışması, bir mahvoluş” anlamları yüklendiğini öne sürdüğü bu “utanç cinselliği”ni *Üvercinka* kitabında bilinçli bir şekilde deştigi, sorunsal hâline getirdiği çok belirgindir. “Önceleyin” (s. 13), “Güzelleme” (s. 16), “Aşk” (s. 17), “İngiliz” (s. 20), “Cıgarayı Attım Denize” (s. 21), “Elma” (s. 25), “Şu da Var” (s. 29), “Süveyş” (s. 30), “Aslan Heykelleri” (s. 31), “Hür Hamamlar Denizi” (s. 32), “TK” (s. 36), “Üvercinka” (s. 38) gibi şiirlerde erotik söylemin ironik bir dille toplumsal eleştiriye yöneldiği söylenebilir. Hasan Bülent Kahraman’ın da belirttiği gibi “Süreya cinselliği bir mizah kılıfına sokarak öncelikle bu ilişkiyi kurgular. Bunda sonuna kadar ısrarlı kalır. Cinsellikle ve onun kapalılığıyla alay etmektedir aslında. Onu açmanın getirdiği alaycılığı vurgular. Alay ederek bir saklanmaya ışık tutmaktadır. Böylelikle cinsellikle değil saklanmayla alay etmektedir.” (2011: 89).

Üvercinka’daki kadar yoğun olmamakla beraber bu cinsel / erotik yönelimli dilin *Göçebe* kitabındaki bazı şiirlerde de sürdüğü görülür. “Ülke” şiirindeki “Bir kez daha

³⁰Özgür Özmeral, bu konuda şunları söyler: “Cemal Süreya, erotizmi yüzeysel bir biçim, salt beden yazınsallaşması olarak ya da işlevselleştirilmiş (ihtiyacı gidermeye, uyarıcı olmaya yönelik) cinsellik olarak ele almaz. Erotizm; toplumsal yaşamı biçimleyen sistemlerin, ahlaki normların, gelenek ve göreneklerin eleştirilmesinde kullanılan en önemli araçtır.” (Özmeral, 2007: 165).

sür hayvanlarını üstüme üstüme / Çık gel bir kez daha yıkıntılardan / Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat” (s. 49) dizeleriyle “İşte Tam bu Saatlerde” şiirindeki “Yine de yine de sevişirken / Kullandığımız her kelime / Hırsızın devirdiği eşya” (s. 68) dizeleri bu erotik ve cinsel dilin görünürlük kazandığı örneklerdir. Ne var ki *Üvercinka*’yla *Göçebe* kitapları arasında, erotik / cinsel dilin kullanım yoğunluğu bakımından bariz bir farklılığın olduğu da gözden kaçmaz. *Üvercinka*’da şiirsel atmosferi oluşturan hâkim söylem, erotik / cinsel bir dile dayanmaktaydı. Toplumsal ve ahlaki eleştiri bu hâkim dilin üretildiği bilincin çatlaklarından ara sıra ve birdenbire yüzeye vurup tekrar kaybolmaktaydı. *Göçebe*’de ise *Üvercinka*’daki dil ve söylem ters yüz olmuş gibidir. Bu kitaptaki şiirlerde dil, bilinç düzleminde seyreden toplumsal gerçeklik doğrultusunda şekillenir. Şiirsel söyleme egemen olan bu toplumsal gerçekliğin temel nesnesi Anadolu’dur. Geri plana çekilen ve zaman zaman bilincin kıyılarına vuran bu kez, cinsel / erotik söylemdir.

1. 2. 3. Humor ve İroniden Toplumsal Eleştiriye

Northrop Frye *Eleştirin Anatomisi* adlı eserinde, bir edebî eserde söylenen şeyle, kastedilen şey arasında “tür ve derece olarak hemen her zaman” (2014: 110) bir mesafe bulunduğunu, bu yüzden edebî yapının ironik bir temele dayandığını söyler. Frye’ın bu tespiti, bir anlatım tekniği olarak ironinin ince alay içeren doğasına yönelik bir belirlemeden ziyade, edebî eserin metaforik bir dilsel yapılanmaya sahip olduğuna göndermede bulunur. Bu çerçevede Frye’ın, ironinin göz ardı edilen anlamına ancak imada bulunduğu söylenebilir.

Diğer taraftan Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler* adlı çalışmasında, Quintilian, I. A. Richards, Monro Beardsley ve Wayne C. Booth gibi eleştirmenlerden hareketle, birer anlatım tekniği olarak ironi ve metafor arasında benzerlikler kurar. Cebeci (2008: 278), Sokrates’in çirkin görünümü ve bilge karakteri arasındaki tezaadın, temelini yüzeyle iç arasındaki ayırım ve gerilimin oluşturduğu ironi için bir çıkış noktası olduğunu belirtir. İroninin sahip olduğu bu özellikle metafor kavramı arasında paralellikler kuran Cebeci, iki anlatım tekniğinin de sözle anlam, yüzey yapıyla derin yapı arasında bir farklılık temelinde geliştiğini belirtir. Ancak bununla birlikte, metafor ve ironinin “ters yöndeki eğilimleri temsil ettiği[ni]” (2008: 319) de dikkatlere sunar. Cebeci’ye göre bu ters yöndeki eğilimlerin temel farkı şudur: Metafor “görünenden

daha çoğunu” bulmayı, ironi ise “görünenden azını” ortaya çıkarmayı amaçlar (2008: 319). Başka bir deyişle, ironide “olumsuzlama”; metafora ise “keşfetme ve genişleme” eğilimi söz konusudur. Dolayısıyla “[m]etaforlar açıklamaya, açılmaya ve aydınlatmaya yönelirken ve bu açıdan bir tür tanım oluştururken, ironi eleştirel bir yorum ve değerlendirme olarak görülebilir.” (2008: 320).

Frye’in, edebî dilin sadece metaforik karakterine işaret etmek için kullandığı ironi, söz konusu Cemal Süreya olunca, Cebeci’nin işaret ettiği iki boyutu da yüklenir. Yani Cemal Süreya’nın şiir dili, aynı anda hem metaforik hem de ironik bir açılım sergiler. Süreya’nın imge merkezli bir şiir diline sahip olduğu, bu merkezin bir kanadını lirik ve erotik söylem tarzı oluşturuyorsa, diğer kanadını da ironi ve humordan kökenlenen bir dil ve söylem tarzının oluşturduğu, bu dil ve söylem tarzlarının farklı düzey ve kombinasyonlarla bir arada işlediği söylenebilir. Yazılarında ve söyleşi / röportajlarının genelinde sıkça değinilen bu kavramların, “Can Yücel’in Şiirinde İroni” ve “Dinamit” adlı yazılar bağlamında doğrudan ve daha etraflıca ele alındığı görülür.

“Can Yücel’in Şiirinde İroni” yazısının girişinde ironi kavramını Türk şiir tarihi bağlamında ele alan Süreya, ironinin varlığını sanat ortamındaki düşünce düzeyinin olgunlaşmasına ve “her türlü çağrışım örgüsünü kurmuş” (2012: 139) olmasına bağlar. Bu varsayımdan yola çıkarak Türk şiirinin muhtelif dönemlerini ve şairlerini ironi bağlamında değerlendirir. Ona göre belli bir gelişme düzeyine ulaşmış divan şiirinde ironi vardır; fakat Tanzimat ve Servet-i Fünûn edebiyatları ironinin gelişebileceği bir düşünce iklimine sahip değildir. Bu doğrultuda, Namık Kemal, Abdülhak Hâmid, Recaizade Mahmud Ekrem ve Servet-i Fünûncuların şiirlerinin ironik bir tavırdan ziyade ciddi bir tavrın ürünleri olduğunu belirtir. Servet-i Fünûn’dan sonraki şiirlerde görülen ironik davranışları ise “[t]aşlama düzeyinden çıkmamış, yerginin kanadı altından ayrılmamış, (...) daha çok ‘güldürü’ ögesinin çevresinde dön[en], [b]ir çeşit mizah için mizah çabası” (Süreya, 2012: 140) olarak değerlendirir. Sonuç olarak Süreya, ironinin şiirimizde yüzyıllarca rastlansal bir tavır olarak kaldığını; gerçek anlamda yürürlüğe girmesinin ise ancak 1940’lardan sonra mümkün olduğunu düşünür.

“Dinamit” adlı yazı ise, metaforik başlığından itibaren humor kavramını açıklamaya ve tanımlamaya çalışır. Humoru dinamite benzeten Süreya, çağdaş şiirin ayırıcı bir özelliği olarak belirttiği “dilde büyük zekâ yangınları çıkarma[yı]” (2012: 195) humorun varlığına bağlar. Ona göre humor, “sanat yapıtındaki ince, seçkin

esprî[dir]”; “kaba güldürü ya da kara eğleni” değildir. Yani “hep beklenmedik bir yaratış içinde, bir sürpriz içinde gelen şey[dir]” (2012: 195); başka bir deyişle, zekanın sanatta belirme şekillerinden biridir.

Özetle, Süreya, ironiyi şiirdeki düşünce düzeyi ve çağrışım zenginliğinin sağladığı ince bir alay; humoru da zekanın şiir düzleminde ani ve şaşırtıcı bir şekilde ortaya çıktığı incelikle düşünülmüş bir esprî olarak tanımlar. İroni ve humor kavramlarına ilişkin açıklamaları, Süreya’nın, şiirlerinde ironi ve humoru ne amaçla kullanmış olduğu sorusunu akla getirir. Soru, Cebeci’nin ironinin temel kullanım amaçlarına ilişkin söylediklerine başvurarak yanıtlanabilir.

Cebeci, ironinin genel olarak kabul gören üç kullanım amacından söz eder: “Buna göre, ironi öncelikle retoriğe ait bir araç olarak konuşmacının sözlerini kuvvetlendirmeye yarar. Bunun dışında, satire ait bir araç olarak bireysel ve toplumsal zaafı teşhir etmekte kullanılır. Üçüncü amaçsa, okuyucuya bazı konularla ilgili bir ‘farkındalık’ kazandırmaktır.” (2008: 307).

Cebeci’nin açıklamalarına göre ironi kavramı, biri dil ve söylemin etkinliğini artırmak, diğeri eleştiri yapmak, sonuncusu da okurda farkındalık geliştirmek şeklinde üç amaca yönelik olarak kullanılmaktadır. “Can Yücel’in Şiirinde İroni”, “Dinamit” yazılarına ve muhtelif söyleşi / röportajlarına göre, Cemal Süreya’nın ironi ve humor kavramlarını daha çok ilk iki amacı gerçekleştirmek için kullandığı söylenebilir. İroniyi, düşünce ve çağrışım imkânlarını zenginleştiren; humoru da “dilde büyük zekâ yangınları çıkar[an] (2012: 195) bir anlatım tekniği olarak değerlendirmesi, Süreya’nın bu iki kavramı temel olarak özgün, çarpıcı ve yoğun bir şiir dili yaratabilmek amacıyla kullandığını gösterir. Onun, ironi kavramını imge üretmek için uygun bir araç olarak görmesi de bu alımlama tarzına işaret eder: “İroni bende imge arayıcısı da galiba.” (Oral, 1990: 179). Süreya’nın ironi ve humor’u kullanmasındaki ikinci amaç ise, şiirleri üzerinden de örnekleneyeceği üzere, yerleşik cinsel ahlakın ve toplumsal değerlerin eleştirilmesidir. Şiirlerinin hem dili hem de içeriği üzerinde önemli bir belirleyiciliğe sahip olan ironi ve humor, Süreya’nın şiirlerine kendi mizacının ve yaşantısının doğal bir sonucu olarak girmiştir. Enver Ercan’la yapılan söyleşide “Humor ve erotizm, yapıtımın ben hiç farkına varmadan sinmiş iki nitelik. Hayatımın ve okuduklarımın yansısı demek bunlar.” (Süreya, 2013: 120) sözleri bu yorumu yapmayı olanaklı kılmaktadır. Cebeci’nin işaret ettiği üçüncü amacın, yani okurda herhangi bir konuyla

ilgili olarak farkındalık yaratmanın ise Süreya'nın poetik görüşleri ve şiirleri nezdinde bir karşılığı olduğu söylenemez. Süreya'nın gerek poetik metinlerinde şiire doğrudan veya dolaylı şekilde didaktik amaç yükleyen bir beyanına rastlanmaması gerekse şiirlerinin sahip olduğu dil ve anlatım özellikleri bu yargıyı destekler. Bununla birlikte, Süreya'da ironi ve humor kullanımı konusunda Cebeci'nin işaret ettiği amaçların dışında bir amaçtan daha söz etmek gerekir. Süreya için humor ve ironi, aynı zamanda, özel yaşamında ve sanatsal çabasında yaşadığı bunalım ve tıkanma durumlarını aşmak için yöneldiği bir çıkış yolu da olur. Süreya'nın ironi ve humorla ilgili düşünce ve tanımlamalarına, bunları şiirlerinde hangi saiklerle kullanmış olduğuna işaret ettikten sonra, bu anlatım tekniklerinin şiir pratiğine nasıl ve ne derece yansdığına bakılabilir.

Üvercinka'daki ilk şiirlerde ağırlığını hissettiren lirik ve erotik dil, kitabın sekizinci şiiri olan "Dalga"da ironi ve humora yaslanan bir dil tutumuna evrilmeye başlar. Dil ve söylem boyutunda bir değişim söz konusu olsa bile, bu durum lirik ve erotik söylemi ortadan kaldırmaz. Aksine, ironik ve alaycı dilin devreye sokulduğu toplumsal ve ahlaki eleştirinin odak nesnesi konumunda bulunmaya devam eder.

"Dalga", adından başlayarak humor ve ironinin temel anlatım tavrını belirlediği bir şiirdir. İlhamını Van Gogh'un *Gemiciler* tablosundan ve şairin lirik duyarlılığından alan bu şiir, muhtemelen, anımsamaların ve yaşanmakta olan anların bir aradalığıyla oluşturulmuştur. Dış gerçekliğe yönelik gözlemlerin ve hatırlamaların her dördünlüğün sonunda "ha ha ha" ünlemleriyle sonlanması şairin hayat karşısındaki ironik tavrını vurgulamaya dönüktür. Şiirin son dördünlüğünde ironik söylem doruğa ulaşır:

"İki gemiciyken Van Gogh'dan aşırılmış
Bir kadının yüzü kaçıyordu yetişemedim
Ben ömrümde aşk nedir bilmedim
Süheyla'yı saymazsak ha ha ha." (s. 18)

"Kanto" şiiri ise lirik söyleyişin humorla iç içe geçerek toplumsal duyarlılığa ve şairin bireysel tarihine ulandığı bir şiirdir. Şiir, karşı cinse yönelik sevgi ve adanmışlık duygularının ifadesi olan şu dizelerle başlar:

"Ben nerde bir çift göz gördümse
Tuttum onu güzelce sana tamamladım
Sen binlerce yaşayasın diye yaptım bunu

Bir bunun için yaptım” (s. 19)

Bu kaygan lirizm, şiirin ikinci kıtasında aniden toplumsal düzene yönelik bir eleştiriyi yürürlüğe sokar:

“Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm
Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun” (s. 19)

Ancak çok geçmeden şiirin yüklendiği bu toplumsal tavır, üçüncü kıtanın girişinde “Sen belki de bir resimsin ne haber” dizesiyle bu kez ironik bir düzleme kayar. Bu dil ve söylem kaymaları, Süreya’nın şiirlerinin temel karakteristiklerinden biridir ve onun şiir dilindeki humorun da bariz bir yansımasıdır. Bu tavrın, şairin ruhsal durumuna ve bölünmüş zihinsel yapısına ışık tuttuğunu da söylemek mümkündür. Şiirlerindeki lirik ve ironik tutumun bu değişken ağırlığını doğrudan bireysel yaşantısındaki duygusal ve ruhsal değişimlere bağlaması bu yargıya gerekçe oluşturur: “Tuhaf şey, özgürlük ve kendine güven hep lirizme, sıkıntı ve bunalım ise hep humora atmış beni. Oysa tersi olmalı gibi geliyor değil mi? Belki de humor zayıf yanımın yansıması.” (Süreya, 2013: 118-119).

Bu satırlardan anlaşıldığı kadarıyla, humor ve bağlam içinde adını telafuz etmese de ironi, Süreya için yaşama katlanmanın, yaşam içinde beliren kişisel ve şiirsel bunalımla baş etmenin bir aracı olarak görülmektedir. Süreya, humor ve ironi kavramlarına sıkıntı ve bunalım anlarında başvurmasını tuhaf karşılansa da Soren Kierkegaard bu yönelimi, insanın bunalımdan çıkmak ve görece bir güvenlik duygusuna kavuşabilmek için başvurduğu temel bir arınma stratejisi olarak değerlendirir. Kierkegaard’a göre insan, “çok bunaldığı zaman kendisini kaldırıp ironi okyanusunun derinliklerine at[ar]”, ruhsal bir sağalma yaşadıktan sonra da “orada kalmayıp sağlıkla, mutlulukla ve hafiflikle tekrar dışarı çık[ar]” (2009: 363); bu durum ona kuvvet ve dayanıklılık kazandırır. Özel yaşamında meydana gelen gelişmelerin şiirlerine çok yoğun bir şekilde yansıdığı göz önüne alındığında, Süreya’da humor ve ironiden liriğe doğru meydana gelen söylem kaymalarının temelinde Kierkegaard’ın işaret ettiği bu arınma tavrının yattığı yorumu yapılabilir.

Cebeci de Kierkegaard'ın sözlerine paralel şekilde, ironinin “insanoğlunun içinde yaşadığı evrenin çelişkilerine, açmazlarına ve kendi güçsüzlüğüne yönelik tepkisinden kaynaklandığını” (2008: 286) söyler ve bu yargısını şöyle destekler: “Yalnız ve çaresiz insan, içinde bulunduğu koşulların farkındadır; ancak dünyayı ironik bir perspektiften görerek, kendisini bu durumun yarattığı kederden bir ölçüde uzaklaştırabildiği zaman, ne tam katıldığı, ne de tam uzaklaştığı bu hayata sakin bir gözle bakabilir.” (2008: 286).

Bu bağlamda gerçeküstücülüğün de bir anlatım tekniği olarak humora, benzer bir işlev yüklediği söylenebilir. Gerçeküstücüler için de humorun insanı acılarla harcanmaktan koruyan yüksek bir değeri vardır. Humor, aynı zamanda “başkaldırma düşüncesinin, toplumsal ön-yargılara boyun eğmeyi reddetmenin değişik bir yolla anlatılmasıdır. (...) Humour umutsuzluğun maskesidir.” (Hilav vd., 1962: 32).

Süreya da içinde bulunduğu toplumsal veya bireysel koşulların kendisi üzerinde yarattığı ruhsal ve düşünsel basınçtan kurtulabilmek için birçok şiirinde ironi ve humoru sınıfsal bir eleştiri yapmanın temel yordamı olarak kullanır. Söz gelimi “İngiliz” şiirinde anlatıcı özne, adından da anlaşılabilceği gibi, zengin sınıfa mensup insanların rağbet ettiği bir eğlence mekânına dair gözlemlerden yola çıkarak bu sınıf insanının yaşam tarzına yönelik eleştiriyi, ironik bir anlatıma başvurarak şöyle aktarır:

“İngilizde bol gelirli bir bay şarkı söylüyor
Elbet söyleyecek yok bir de söylemesin mi
Gözleri yüzünün تنها bir köşesine çekilmiş
Üstelik şarkının hakkını iyi veriyor” (s. 20)

Anlatıcı özne, bu sınıf insanının “bol gelirinden” kaynaklı bayağılığını bir sahne tasarımı üzerinden aktarır. Bir restoran ya da meyhane olduğu tahmin edilebilecek bu mekânda, rahatlığın ve teklifsizce hareket etmenin temel ölçütü “bol gelirli” olmaktır. Anlatıcı özne, eğer zenginseniz, “elbet” şarkı söylemek de sarhoş olmak da eğlenmeyi bilmek de sizin hakkınızdır, demek ister gibidir. Bunu en iyi şekilde yapabilmek de ancak bu sınıf insanına vergidir: “Üstelik şarkının hakkını iyi veriyor”. Tüm bu manzara ironik bir dille anlatılır. Bayağılık zaten iyi bir şeymiş ve bir hakmış gibi yansıtılır. Böylece çok ince bir ironi için kapı aralanır. “Bol gelirli bayın” şarkının hakkını iyi verdiğinden söz edilir; ama kastedilenin çok kötü ve bayağı bir ses ve yorumlama tarzı olduğu anlaşılır. Başka bir deyişle şiire hâkim dil ve söylem tarzı, “görünenden azını” ortaya çıkarmak, bir “olumsuzlama” yapmak (Cebeci, 2008: 319), dolayısıyla ironik

söylemi devreye sokmak için kullanılır. Dörtlükte, deyim yerindeyse, düz anlamın belini kıran, onu ters istikamete çeviren, şiire ironiyi davet eden kilit ifade, “Elbet söyleyecek yok bir de söylemesin mi” dizesidir. Bu dizeyle beraber, öncesinde ve sonrasında dile getirilenlerin işaret ettiği anlam tamamen değişir. Sözle anlam arasındaki mesafe, bu dizeyle birlikte artar; ironi, hâkim söylem tarzı hâline gelir. Takip eden dörtlükte ifade edilenler, anlatıcı öznenin, bu sınıf insanının yaşam tarzından ve bayağılığından kurtulmak için erotik etkinliğe sığındığına işaret eder. Ortam değişikliğiyle beraber, şiire hâkim anlatım tarzı da değişir; ironik dil, erotik etkinliğin doğasına birden uyum sağlar: Gürültüsü diner, sakinleşir ve karanlığı örtünür:

“Ben soluğu Meryem’in sokağında alıyorum
Meryem’in diyorsam, Kolay Meryem’in, usullacık Meryem’in
Karanlık bastırmış üstümüzü külliyetli miktarda
Alçak sesle konuşuyoruz korkudan değil” (s. 20)

Sınıf farkının ironik bir dille odağa alındığı şiirlerden biri de “Hamza Süiti”dir. Daha adıyla bile ironik bir durumu yansıtacağını duyuran bu şiirde, “Sıfırıncı katta Cihangir’deki / Şehrin altında, şarkıların altında, ayranların” (s. 28) dizelerinden, Cihangir’de bir apartmanın kapıcı dairesinde oturduğu anlaşılan “küçük insanlar”ın - Hamza ve eşi Leyla’nın- “yarım somun sahibi” olabilmek için verdiği yaşama uğraşısıyla, üst kattakilerin zevk ve eğlenceye ayarlı yaşamları arasındaki tezat ironik bir anlatımla dile getirilir. Hamza ve karısının yaşadığı sefalet ve sınıf farkı, mekân üzerinden ironiyle dile getirilir; kapıcı dairesi bir süite benzetilir. Hamza ve karısı Leyla’nın yoksulluğu, masanın üzerinde duran yamru yumru ve “basbayağı” bir sürahi kadar gerçek olsa da onların, bu durumu “Afrikası uzun gecelerde” sevişerek aşmaya çalıştığı sezdirilir:

“Sürahinin en yamru yumru yerinde
Hamza’nın karısı bir Hamza iki.
Sürahi, basbayağı sürahi, masanın üstünde
Sıfırıncı katta Cihangir’deki
Şehrin altında, şarkıların altında, ayranların.
Yarım kafiyenin hatırı için
Akşam akşam yarım somun sahibi

Hamza'nın karısı bir Hamza iki.

Leyla'nın kaşları geldi oturdu karşıma
Hamza'nın karısı Leylâ, Hamza Leylâ.
Başladı Afrikası uzun bir gece
-Afrika dediğin bir garip kıta-
Geceler yukarda telcek-bulutcak
Böyle gecelerde yatan yatana
Sıfırinci katta Cihangir'deki
Hamza'nın karısı Leylâ, Hamza Leylâ” (s. 28)

Beni Öp Sonra Doğur Beni (BÖSDB) kitabında yer alan “Onlar İçin Minibüs Şarkısı” şiiri de burjuva yaşam tarzına yönelik incelikli bir eleştiridir. Bütünüyle humora ve ironik bir dile yaslanan bu şiirde Süreya, yine, kentli orta sınıfın yaşama tarzını ve ahlakını hedef tahtasına oturtur. Şiirde ironik tutumu oluşturan temel yaklaşım, anlatıcı öznenin kendisine dayatılan “kültürel değerlere yabancılaşma[sı] ve bu kültürel değerlere eleştirel bakma[sıdır]” (Derviş, 2013: 22). Süreya'nın birçok şiirinde takındığı bu ironik tutum, “Onlar İçin Minibüs Şarkısı”nın ilk dizelerinden itibaren eleştirel bakışı üretir:

“Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır
Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları
Pat pat pat diye gülerler bir motosiklet neşesiyle
Ama zariftirler de bir bisiklet kazasında ölmeyi akıl edecek
kadar” (s. 130)

İnsanın nesneleştiği, duyguların ve jestlerin mekanikleştiği iğreti bir topluluğun eleştirisi keskin bir mizah anlayışı ve dille yapılır. Şiirin her biriminde bu dil ve söylem tarzı hâkimdir. Metin Celâl, bu şiirin ironik bir yaklaşımla Türkiye'nin röntgenini çektiğini ifade eder:

Üvercinka'dan sonra geriye çekilmeye başlayan ince alay bu şiirlerde doruk noktasına ulaşır. Toplumsal eleştirisini günlük konuşma diliyle, neşeyle, espriyle yapar. Sözün ve dilin belini kırar. Türkiye'nin sosyal yapısı üzerine savlar ileri sürer. Göndermelerin kimlere yapıldığı ayırdedilirse şiir daha da farklı bir boyuta ulaşır. Ama o günlerin moda eğilimlerine kapılmaz, slogan atmaz, imgeden kaçmaz, yazdığının şiir olmasına önem verir. Toplumsal görev için şiiri feda etmez (2008: 274).

Oğuz Demiralp de şiirin “alafranga burjuvaziyi hedef alan eşsiz bir toplumsal taşlama parçası” (2014: 282) olduğunu belirtir. Şiirin her biriminde burjuva düşünüş ve ahlakının bir yönünden söz edilir. Şiirde eleştiri konusu olanlar, anlatıcı öznenin nezdinde şöyle bir topluluk olarak belirir: Her şeyden önce, “Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kâseyle içerler / Ama batılıdırlar da lahmacuna havyar sürece kadar” (s. 130). Bu insanlar, ölülerinin aile albümlerinden toplumbilim kuralları çıkaracak kadar düşünürdüler. İçlerindeki engin sevgi insanları atlayarak hayvanlara yönelmiştir. Eleştiri bu sınıfın diline de yönelir: “Sorulardan korkarlar; / yine de yanıtları hazırdır her şeye: / ...dığı gibi, ...mekle birlikte, ...na karşın (s. 131) dizeleriyle bu sınıf insanının kaynağını yaşamdan almayan kitabı / yapay dilini, ironik bir dille eleştirir. Bu tavır, konuşma dilini şiiri için çıkış noktası yapan Süreya’nın poetik ve pratik tutumuyla da örtüşmektedir.

“Üvercinka” şiirinin şu dizelerinde ise ironik söylem, hem burjuva yaşam tarzını hem de geleneksel ahlak kurallarını eleştirmek için kullanılır:

“Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler” (s. 38)

Üç birimden oluşan “Üçgenler” şiirinde, anlatıcı, yaşama uğraşı içindeki muhtelif insanların yoksulluğunu, çaresizliğini ve düşkünlüğünü ironiye yaslanarak dile getirmeye devam eder. Geometrik bir şekil olan ve ideali, dirlik-düzen gibi anlamları ihtiva ettiği söylenebilecek üçgen, adaletsiz ve acımasız bir düzen içinde yoğrulan insanın gerçeğine izafe edilir. Bu gerçeğin, haksızlık, adaletsizlik ve yoksunluk neticesinde idealden ne kadar uzak olduğu, çeşitli durumlar üzerinden üçgen istiaresiyle verilmeye çalışılır. Bu durumları çarpıcı bir şekilde anlatmak için ironiye yaslanır. Söz gelimi, ilk birimde Ali isimli birinden söz edilir. Onun yaşadığı yoksulluk, mağduriyet ve ihanet üzerinden beliren durum, Öklid’in muntazam ve ideali temsil eden üçgenleriyle kıyaslanır; aradaki uçurum ironik bir dille ifade edilir:

“Ali’nin üçgenidir bu çizdiğim
Nerde Öklid’in üçgenleri bu nerde
Na şunlar üç açısı üçü de yoksul
Biri sıfırın altında sekiz derece

Birine atan atmış tekmeyi işi yaş
Biri sizden bir sigara istiyor
Sadece bir sigara ne sandınız
Ne şu
Ne bu
Sadece bir sigara istiyor tüttürsün
Nerde Öklid'in üçgenleri bu nerde” (s. 22)

Kıyaslamamanın nesnelereinden biri olarak Öklid'in üçgenlerinin seçilmesi, aslında, zaten başlı başına bir “durum ironisi” yaratır. Ama anlatıcı, bununla yetinmez; çeşitli ifadeler yoluyla, ironiyi söylem düzleminde de hâkim kılmaya çalışır. Başka bir deyişle, bu şiirde dil, sadece ironik durumu aktarmak için değil ironi yaratmak için de kullanılır. Söz konusu olan kendisi de ironik bir dildir (Bergson, 2011: 63). Bu paralelde, Ali'nin yaşamını şekillendiren durumlar, idealle kıyaslanır, aradaki uçurum ironiyle ifade edilir. “Nerde Öklid'in üçgenleri bu nerde / Na şunlar üç açısı üçü de yoksul” (s. 22) dizelerinde kullanılan “Nerde ... bu nerde” ve “Na şunlar” gibi ifadeler, ironik anlatımı söylem boyutuyla da devreye sokan kilit sözcüklerdir. Dolayısıyla bu sözcükleri, buldukları bağlam içinden çekip çıkarmak, ironik anlatımı büyük ölçüde ortadan kaldıracaktır. Şiirde amaçlanan anlatım tarzının oluşturulmasında sözcüklerin sahip olduğu bu temel işlev, Süreya'nın poetik metinlerinde sıkça vurguladığı “Şiirin birimi sözcüklerdir. Şair sözcüklere dayanarak yazar.” (2012: 352) belirlemesinin pratikte ziyadesiyle karşılık bulduğunu gösterir.

Şiirin ikinci ve üçüncü birimlerinde de aynı üslubun ve anlatım yönteminin yürürlükte olduğu görülür. Yoksulluk içindeki bir kadının -Süheyla'nın- durumu yamuk bir üçgene benzetilir: “Bir kenarını yamuk çizmişler Üsküdar'a gidiyor” (s. 22). Süheyla'nın, yoksulluktan ileri gelen düşkünlüğü ve insanlarla düşüp kalkması, üçgenin istendiği takdirde her akşam rastlanabilecek bir kenarı olarak alabildiğine ironik bir benzeşim üzerinden anlatılır. Süheyla'nın “Kendi kendine yetmeyen zavallı bir üçgen” (s. 22) oluşu ironiyle dile getirilir. Şiirin son biriminde ise, içinde bulunduğu sefaletin farkında olmayan, üstelik kurumlanıp kibirlenen insanların durumu, bu sefer dik üçgen üzerinden dile getirilir. İroniyi kuran temel ifade de bunun dile getirilmesi olur:

“Bir de dik açısı var ama ne dik aç
En ufak tepeleri o yaratmış sanırsınız” (s. 22)

Göçebe kitabında ağırlığı *Üvercinka*'dakine nazaran enikonu azalan humor ve ironi, "Cellat Havası" şiirinin temel anlatım tekniğini oluşturur. Şiirde, tarihî, dinî ve edebî şahsiyetlerden hareketle insanın insana kıydığı durumların bir dökümü yapılır. Beş birimden oluşan şiirin her biriminde bir ölüm aracından ve onunla ilişkili figürden bahsedilir. Ancak bu anlatım; giyotin, kurşun, elektrik sandalyesi, balta ve darağacı gibi ölüm araçlarına "Mösyö", "Sinyor", "Mister", "Herr" "Efendi" gibi saygın ünvanların atfedilmesiyle ironik bir dile yaslandığını işaret eder. Anlatıcı, insanın insana bile isteye yaptığı bu kötülüğün tuhaflığına işaret etmek için ölüm araçlarını ünvanlar yoluyla özneleştirirken bu araçların kurbanı olan insanları ise nesneleştirir. Özneye nesnenin yer değiştirdiği bu durum üzerinden, insanın Hâbil ile Kâbil olayından bugüne kadar süregelen öldürme, can alma isteği ve pratiği evrensel bir şüursuzluk alâmeti olarak değerlendirilir. Şiirde adı geçen ölüm araçlarına, farklı dil ve kültürlerle ait ünvanların atfedilmesi, öldürme eyleminin bu genelliğine / evrenselliğine işaret etmek için olmalıdır. Metinler arası göndermeler ve farklı şahıslara telmihlerle gelişen şiirin şu biriminde ironik söylem, öldürme eylemindeki gayriinsaniliğe olduğu kadar sürekliliğe ve ortaklığa da vurgu yapar:

"Sıçrayan kan selamlarıdır
Kaabil'e Ezra Paund'a
Parantez içinde Raskolnikov'a
Kelle bir şey anlamadan
Emirler veredursun ayaklara
İşini bitirmiştir Herr Balta" (s. 56)

Bu örnekler, Cemal Süreya'nın şiirlerinde ironi ve humorun toplumsal ve ahlaki eleştiri yapmak için yoğun şekilde kullanılan bir anlatım tekniği olduğunu gösterir. Ama bu kullanımın kimi şiirlerde meslekî, siyasal ve bürokratik alanlara kadar uzandığını da söylemek gerekir.

İki dizeden oluşan "Teknokratlar" şiirinde Süreya, çeşitli meslek adlarının taşıdığı gösterişe karşın, özündeki bozulmayı, niteliksizliği kendi döneminin mimar ve mühendisleriyle Mimar Sinan'ı bir arada anarak eleştirir. Eleştiriye ironik bir düzleme taşıyan unsur, kullanılan sözcükler kadar, bunların kullanılma biçimidir de. Bu iki meslek adının önünde kullanılan "yüksek" sıfatına karşın, yapılan işin niteliksizliğini, bayağılığını anlatmak için Mimar Sinan gibi bir dehaya telmihte bulunur. "Bir sen

kaldın alçak mimar ey Sinan Usta!” dizesiyle Mimar Sinan’a atfedilen “alçak” sıfatıyla zamane mühendis ve mimarlarının kullandığı “yüksek” sıfatının anlamlarını ironik bir biçimde ters yüz eder. Sözcükleri anlam kaymasına uğratan ve ironiyi devreye sokan durum, söyleyiş tarzı olduğu kadar sözcüklerin birlikte kullanıldığı diğer sözcüklerdir. Anlatıcı, “alçak” sözcüğünü Mimar Sinan’ın sıfatı olarak kullanıp sözcüğün olumsuz anlamını, bir bakıma, Mimar Sinan adının ağırlığıyla dönüşüme uğratar. Buna bağlı olarak zıt anlamlı sözcüğün (yüksek) de içeriği dönüşür. İroni meydana getiren durum da tam olarak budur: Söylenenle kastedilen arasında zıtlık yaratmak. Bu yolla, “görünenden azını” ortaya çıkarıp anlatılan durumun içeriğini “olumsuzlamak” (Cebeci, 2008: 320) ve eleştiriye zemin hazırlamak. Ama anlatıcı, Mimar Sinan’a yönelik kullanılan “ey” seslenmesi ile, ironik anlatım potansiyelini bir nebze de olsa zedeler. Çünkü böylesi bir hitap yoluyla, Mimar Sinan’ın büyüklüğü imlenmiş olur. Şiirde birbiriyle zıtlık arz eden “bütün-bir”, “yüksek-alçak” gibi sözcükler arasındaki gerilim de ironinin oluşumuna katkıda bulunur:

“Bütün mimarlar yüksek, mühendisler de
Bir sen kaldın alçak mimar ey Sinan Usta!” (s. 134)

“Yüksek” Mimar ve mühendislere yönelik bu ironik eleştiri, “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”de mimari yapılara yönelir. Ankara’nın düzensiz, çirkin ve aşırı yapılaşma sonucu aldığı tekdüze görünüm ve bir ticarethânedden ibaret bir kente dönüşmesi,

“Ankara Ankara
Bir kent değil burası, bir acenta dizisi,
Bir işhanı, bir umumi mümessillik belki,
Büyük mağazalar, bahçeliğe özenen süpermarketler
Tutulmamak üzere verilmiş bir söz gibi.” (s. 163)

dizeleriyle ironik bir biçimde eleştirilir. Mimari yapıların çirkinliği ve iğretliliği sıra dışı bağdaştırmalara benzetilir. Söz gelimi çağdaş caminin minareleri, birer ön yargı gibi uzar. Opera binası, içine dikiş gereçleri doldurulmuş, ağırlıksız bir keman kutusu gibidir. Sayıları giderek artan bankalar, camdan metalden bir melodika ordusuna benzetilerek yol açtıkları gürültü patırtının rahatsızlığına işaret edilir. Tüm bu rastgele ve dengesiz yapılaşmanın seyri, Eyüboğlu’nun şiirine telmihle ifade edilir: “Dol

(An)kara bakır dol!” (s. 163). Şiirdeki resmî ve özel yapılar üzerinden siyaset ve sermaye arasındaki çıkar temelli ilişki de eleştirilir:

“Büyük Millet Meclisini hiç gözden kaçırmamakta
O nereye giderse peşini bırakmayan Ankara Oteli.” (s. 163)

Şiirin içerdiği humor, şiirin kendisince doğrudan ima edilir: “İş Bankası (...) kendine özgü bir humour’la süz[er] / Şimdi biraz daha aşağıda kalmış Anıt-Kabir’i.” (s. 164). Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında devlet güdümündeki sermayenin, 1980’lere gelindiğinde tersine bir seyir izlemesi humorla dile getirilir. Şiir, anlatıcı öznenin Ankara’nın otoriter, bürokratik yapısına ve ticaret hayatına yönelik eleştirel gözlemlerine dayanır. Bu gözlemlerin aktarımında kullanılan temel anlatım tarzı ironi ve humordur. Bununla birlikte şiirde, anlatıcı öznenin bir sıkıntıyı yüklenerek bu gözlemleri yaptığı görülür. İroni ve humorla yüklü bu dil ve anlatımın ara ara lirik bir tona kaydığı ve sevilen kadından ayrı oluşun yarattığı sıkıntıya ulandığı söylenebilir. “Cemal Süreya, bu bürokrasi kentini hem bozulan mimarisi[ni] hem de özlediği / hayalini kurduğu kadını hatırlayarak duyumsar.” (Kanter, 2013: 218). Bu noktada, Cemal Süreya’nın ironi ve humora başvurma amaçlarından biri tekrar, açığa çıkmış olur. Süreya için humor ve ironi yaşanan sıkıntı ve bunalım durumlarını aşmak için kullanılan bir araçtır. Bu durumu şöyle ifade eder: “Tuhaf şey, özgürlük ve kendine güven hep lizime, sıkıntı ve bunalım ise hep humora atmış beni” (2013: 118). Bu şiirde de humor ve ironiye bu ölçüde başvurulmasını, bu sıkıntı ve bunalımda aramak yanlış olmayacaktır. Çünkü şiirin muhtelif birimlerinde, anlatıcı, içindeki sıkıntıyı açığa çıkaran ifadeler kullanır. “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”in III. bölümünde anlatıcı, şehre içini dökerek sıkıntısını açığa çıkarır:

“Biliyor musun başkentim nedense
Birbirimizden çekiniyoruz ikimiz de,
Sen yaslarına hiç yaslanmaz oldun
Ben acılarıma yeterince.” (s. 166)

Şiirin IV. bölümünde ise, yine ironik bir tonla ama bu sefer kendisine seslenerek Ankara’ya ilişkin gözlem ve eleştirilerin, kullanılan ironi ve humor’un asıl nedenine doğrudan işaret eder:

“-Şair arkadaş,
Bir derdin mi var
Bir şeyler mi çıkarmak istiyorsun derdinden
Ankara’ya gelmelisin.” (s. 168)

Sahip olduğu bu dil ve anlatım özelliği, “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” dizi şiirine, Süreya’nın ironi ve humor’u kullanma amaçlarının üçünü de yansıtan bir nitelik kazandırır.

Humor ve ironi, Süreya’nın şiirlerinde kullandığı en temel dil ve anlatım tarzıdır. Bu başlık altında incelenen şiirlerin yanı sıra “Ğ Vitamini” şiirinde ulusalcılığa, “Adı İlhan Berk Olan Şiir”de Türkiye’deki eleştiri anlayışına, “Kısa Türkiye Tarihi” dizi şiirlerinde Türkiye toplumunda meydana gelen siyasal, sosyal ve kültürel durumlara ve hatta “Üstü Kalsın”da ölüme yönelik alaycı ve esprili eleştirelilik, humor ve ironiden beslenen bu anlatım tutumunun Süreya’nın hayatının ve şiirinin bütün katmanlarına sızdığını gösterir. Hilmi Yavuz’un bir söyleşi kapsamında Süreya’ya ilişkin söyledikleri, anlatılmak istenen durumu özetler niteliktedir: “Cemal Süreya’da şiir ironidir. Başat düzeyi, ironidir. Cemal’in şiirinde, tipik olduğu için Cemal Süreya’yı örnek gösteriyorum. Bak, Cemal’in şiirinde bütün düzeyler ve katmanlar ironinin içinden verilir.” (Ercan, 1994: 115). Şiirlerinin dil, anlatım ve içerik katmanlarına hâkim olan ironi ve humorun Süreya’nın mizacından ve yaşantısından önemli ölçüde beslendiği hem poetikası hem de şiirleri üzerinden izlenebilmektedir. Hayatını şiirine bu denli katmış bir şairle karşı karşıya olduğu gerçeği, şiir dili bağlamında doğru bir teorik ve pratik okuma yapabilmek için otobiyografik unsurlara bakmayı da gerektirir.

1. 2. 4. Otobiyografik Unsurlardan Dile Yansımalar

Cemal Süreya’nın dil duyarlılığının gelişiminde otobiyografik unsurlar önemli bir etkiye sahiptir. Küçükken annesinden dinlediği Kerem ile Aslı hikâyesi, aile çevresinde anlatılabilen Hz. Ali cenkleri gibi sözlü edebiyat ürünleri, Süreya’nın şair kişiliğini beslemiştir. Ama onun şiir duyarlılığını ve Türkçeye ilişkisini etkileyen asıl olay, ailesinin 1938 “Dersim Harekâtı” sonrası çıkarılan kanunla Erzincan’dan Bilecik’e sürgün edilmesidir (Perinçek ve Duruel, 2008: 23). Henüz altı yaşındaki şairin bu “tenkil” esnasında yaşadıklarına dair gözlem ve duyguları, dil ve şiirle kurduğu ilişkiye

yön verecektir. Cemal Süreya, Eşi Zuhal Tekkanat'a yazdığı 23 Temmuz 1972 tarihli mektupta bu yolculuğun üzerinde bıraktığı etkileri şu cümlelerle ifade eder:

Bizi bir kamyonu doldurdular. Tüfekli bir erin nezaretinde. Sonra o iki erle yük vagonuna doldurdular. Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar. Tarih öncesi köpekler havlıyordu. Aklımdan hiç çıkmaz o yolculuk, o havlamalar, o polisler. Duyarlığım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki. Anam sürgünde öldü, babam sürgünde öldü (Süreya, 2013b: 85).

Çocuk yaştaki sürgünlüğün duygu ve düşünce dünyasında yarattığı izler, anne ve babasının bu sürgün yıllarında ölüşü, Süreya'nın bireysel tarihinde ve şiirinde derin izler bırakır. Bu etki, "Kışne Kirazımı ve Göç, Mevsim" şiirine "Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi" (s. 81) dizesiyle doğrudan sızar. Humorla ve ironik bir dille yazılan şiirlerde ortaya çıkan ani dil ve söylem kırılmalarının da bu bireysel tarihten izler taşıdığı düşünülebilir. Enver Ercan'a verdiği röportajda söyledikleri, bu sürgünlüğün Türkçeyle kurduğu ilişkiyi nasıl etkilediğini ortaya koyar: "Benim dil serüvenim şu: Küçük çocuk bakıcıya veriliyor; daha doğrusu, o çocuk kendini bakıcının elinde buluyor; seviyor bakıcısını; onu ana belliyor. Türkçeyle ilişkim böyle. Bir noktada gurbetin aşka dönüşmesi." (2013: 123). Sürgünlüğün gurbete, gurbetin aşka dönüşmesi Süreya'nın şair kişiliğinin de dönüşümü için yol açıcı olur. Çocukluk ve sürgün yıllarında yaşananlarla şekillenen, kaynağı sözlü kültüre ve konuşma diline dayanan bu dil duyarlığı, sonradan, "Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin..." şiirinde, Türkçenin gelişim serüveniyle birlikte şiirsel düzleme taşınır. Bu şiirde, Yunus Emre'den Âşık Paşa'ya, Köroğlu'ndan Pir Sultan'a, Kadı Burhanettin'den Gedayi'ye, Karacaoğlan'dan Bayburtlu Zihni'ye, Dadaloğlu'ndan Kayıkçı Kul Mustafa'ya, oradan da Gülşehri'ye değin Türkçenin yaşadığı gelişim serüveni bu dile duyulan sevgiyle birlikte anlatılır. Dilin gelişimine katkıda bulunan şairler ve ozanlar üzerinden Süreya, aslında, Türkçenin bireysel, toplumsal ve tarihsel planda yaşananlardan nasıl etkilendiğini ve bu yaşamın içinden nasıl yeşerdiğini vurgulamaya çalışır. Anadolu'da tarih boyunca yaşanan savaşların, acıların, kırımların ve coğrafi koşulların bir dilin oluşumuna nasıl zemin hazırladığını anlatır. Fakat bu anlatımın yer yer, dil duyarlığını da içerecek şekilde şairin kendi bireysel tarihine bağlandığı görülür. Söz gelimi, Kadı Burhanettin'in idamına telmihte bulunan "Bir tuyuğ gibi elemsiz bir fiskeye gibi / Baş omzundan kaydığı zaman" (s. 96) dizeleri, uyandırdığı çağrışımlarla şaire babasının ölümünü hatırlatır:

“Uzakta kavaklar kuşku sorulu
Bir tambur dehşeti sazında
Hazırlar kaderini Kadı Burhanettin’in
Olsa da bir gün Sivas’a sultan
Fıskıracaktır kanı bir tuyuğ gibi
Azeri ağzıyla koçlara devran
Bir tuyuğ gibi elemsiz bir fiskiye gibi
Başı omzundan kaydığı zaman;
Sen ki gözlerinle görmüştün 57’de
Babanın parçalanmış beynini
Kâğıt bir paketle koydular mezara
İstesen belki elleylebilirdin de
Ama ağlamak haramdı sana
O günler istesen de istemesen de
Boğazında buruldu kaldı Türkçe” (s. 96)

Şiirin başka bir yerinde ise, kendi sürgünlüğüne ve maliye müfettişliği görevine yine şairler üzerinden göndermede bulunur:

“Maliyeci şairlerin ilki Bayburtlu Zihni
Ve sürgün şairlerin ne ilki ne de sonuncusu
Yiğit ve açık Türkmen: Dadaloğlu” (s. 97)

Şiirin son üç dizesi, şairin Türkçeyle kurduğu sevgi temelli ilişkinin mülhem kaynaklarının şiir boyunca söz edilen şairler ve ozanlar olduğuna vurgu yapar:

“İşte sen bunlarla bildin Türkçeyi
Bunlarla
Gelen giden obayı sevdi” (s. 97)

Cemal Süreya’nın bireysel yaşamı ve sözlü halk kültürü ekseninde şekillenen dil tutumunu, başka şiirleri üzerinden de izleyebilmek mümkündür. Bu dil duyarlılığı, “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” şiirinde “Kızılırmak parça parça olasin”, “Büyük bir gökyüzü git allahım git” (s. 33) gibi halk dili ve söyleyiş tarzını yansıtan mısralarla kendisini gösterir. “Türkü” (s. 24) ve “Gazel” (s. 42) şiirlerinde, geleneksel şiirin form özelliklerini, kendine özgü bir dil ve imge örüntüsü çerçevesinde yeniden yorumlar.

“Kalın Abdal” şiiri ise, gerek dili gerekse biçim özellikleriyle halk şiiri dilinin etkisinde kalınarak yazılmıştır:

“ağıtı önce söylenen
sen nereye uçuyorsun,
ağıtı önce söylenen
ölüm korkusunu atar,
sen nereye uçuyorsun
boynu uslu telli turnam” (s. 122)

Şiirden alınan bu kıta, gerek biçim özellikleriyle gerekse sahip olduğu duyarlıkla halk şiirinin dil özelliklerini ve Süreya’nın kişisel tarihini yansıtmaktadır. Şiirin içerdiği “ağıt”, “Pir Sultan”, “uzar gideriz”, “kana kana”, “zindanlarda”, “müşköl”, “çatuben”, “Kerem-Aslı”, “Kalın Abdal”, “uçan kuş”, “selam salmak”, “cemi cümle”, “sofra”, “muhanetlik” gibi sözcük, sözcük grupları ve isimler de Süreya’nın halk şiirinin dilinden ve sözlü anlatım geleneğinden önemli ölçüde etkilendiğini göstermektedir. Fakat halk şiirine ait bu unsurlar, şairin bireysel tarihi ve duyarlığıyla yoğrularak yeni bir dil ve anlatım ekseninde yeniden estetize edilmiştir. Süreya, “Folklor Şiire Düşman” yazısındaki görüşleri paralelinde halk şiirine ait deyiş ve kelimelere “ayrı işlemler”, “ayrı güçler” ve “yeni çağrışım olanakları” kazandırmaya çalışmıştır (2012: 192). Süreya’nın şiir diline çokkatmanlılık ve imgesellik nitelikleri kazandıran da bu tasarruflardır.

1. 3. Şiir ve İmge

Şiir dilini gündelik / göndergesel dilden ayıran başlıca unsurlardan biri olan imge (image), Batı sanatında alegori, simge gibi metaforik kullanımları da kapsayan geniş içeriğe sahip bir kavramdır. Türk Dil Kurumu’nun *Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü*’nde kavramla ilgili olarak “Bir şeyi daha canlı ve daha duygulu bir halde anlatmak için onu başka şeylerin çizgileri ve şekilleri içinde tasarlayış. Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası. Var olan ya da varmış gibi tasarlanan nesnelerin zihinde canlandırılışı.” (tdk.gov.tr-23.12.2015) karşılıkları verilir.

Turan Karataş'ın *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde ise imgeye ilişkin olarak şu açıklama yapılır:

Bir kelimenin ya da kelimeler topluluğunun, sözlük anlamının dışında ve / veya ötesinde, sözcüğün ya da sözcük öbeğinin *belirtme, gösterme ve adlandırma* özelliğine / yeteneğine / gücüne “çağrışım”ı da ekleyerek kullanma marifetidir. Başka bir deyişle, edebî dilin uyandırdığı duygusal her türlü etki, her türlü çarpıcı hayal, çağrıştırdığı her türlü yeni anlam imge olarak adlandırılmaktadır (2011: 279).

Tanımlamalardan da anlaşılabilceği gibi İmge, dış gerçeklikten duyu organları yoluyla alınan malzemenin insan zihninde amaçlı bir biçimde işlendikten sonra yeni ve farklı bir boyut kazandığı öznel bir süreçtir. Dolayısıyla, imgenin temel hareket noktası dış gerçekliktir ve somutu soyutlaştırmak için somuttan yararlanır. Batı dillerinde resim / görüntü (image) anlamlarını içeren kavram, Türkçede işaret demek olan ve görsellik içeren “im” sözcüğünden türetilmiştir. “Gerçekten de imge, sözcüklerle oluşturulmuş bir resimdir; malzemesi sözcük olmayan, bu nedenle de anlamı / gerçeği sözel düzlemde birebir aktarması olası olmayan, daha çok duyguya / sezgiye / imgeleme seslenen bir başka sanat dalından, resimden ödünç alınmıştır.” (Ecevit, 2002: 49-50). Şiirde imge kullanımının temel amacı, dış gerçekle kurgusal gerçeği birbirine yaklaştırmak, onları birbiri içinde eriterek yeni bir gerçeklik kurmaktır. İmge “başka türünün büyüsünü oluşturmak isteyen şairin” (2002: 50) dili yeni bir biçimde kullanma tarzıdır.

İmge etrafında yapılan tanım ve açıklamalar, kavramın çok boyutlu bir yapıya sahip olduğuna işaret etmektedir. “Teknik Olarak Sanat” adlı makalesinde imgenin bir türevi olarak yorumlanabilecek “farklılaştırma tekniği” çerçevesinde kavrama değinen Viktor Şklovski, imgeyi şiir üretiminin en temel aracı olarak değerlendirir. Dönemin dikkate değer dilbilimcilerinden Alexander Potebnia'nın “İmgesiz sanat, özellikle de imgesiz şiir olmaz” cümlesini kendi düşünceleri için hareket noktası kabul eden Şklovski, şiir bağlamında imgeye ve temel işlevine dair şöyle bir belirlemede bulunur:

Şiir özel bir düşünme biçimidir, yani imgelerle düşünmedir. Böyle bir biçim, zihinsel güçlere, belli bir tutumluluk, bir “görece kolaylık duygusu” getirir; estetik duygu da bu tutumluluğun yansımından başka bir şey değildir. Potebnia ve birçok tilmizi, şiirde, düşünmenin özel bir biçimini, imgeler yardımıyla düşünme biçimini görür. Onlara göre, imgelerin birbirinden farklı nesnelere ile eylemleri bir araya getirmeyi sağlamak ve bilinmeyen bilinenle açıklamaktan başka bir işlevi yoktur. (Todorov, 2010: 71-72).

Şklovski'ye göre imge; şiire, özgün bir düşünme biçimi, söylem tarzına ekonomiklik, derinlik ve estetik değer kazandıran temel bir kavramdır. Söz konusu yazıda Şklovski, Tolstoy'un metinleri üzerinden açıklamaya çalıştığı “farklılaştırma

tekniki”nin imgenin en temel işlevlerinden biri olan alışlagelen gerçekliği, farklı ve çarpıcı bir biçime dönüştürmekten başka bir şey olmadığını “Ben kişisel olarak, imgenin bulunduğu hemen her yerde farklılaştırmanın bulunduğunu düşünüyorum.” (2010: 84) cümlesiyle dile getirir.

Potebnia, Şklovski, Knobloch, Perrine, Reverdy ve Emin Özdemir gibi Batılı ve Türk kuramcıların imge tanımlarının³¹ izinden ilerleyen Doğan Aksan ise imgenin öznel bir yorumlama süreci olduğunu söyler: “İmge, sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dile aktarılışdır; bir betimleme değil, öznel bir yorumlama sayılabilir.” (1993: 32).

“İmge ve Serüvenleri” yazısında kavramı ayrıntılı bir şekilde ele alan Özdemir İnce, varlığını sadece şiir alanıyla sınırlamadığı imgenin düzyazı ve konuşma dilinde de düşünceye kıvraklık ve yoğunluk kazandıran bir unsur olduğunu belirtir. İnce’ye göre “imge, en azından birisi somut olması gereken iki sözcük (terim) arasında yapılan örneksime (analoji) yoluyla üretilir. Ya tam ve açık bir karşılaştırma (kıyas) ya eğretileme ya da basit bir yan yana gelişle oluşur. İster somut-somut, ister somut-soyut nesnelerin karşılaşmasından oluşsun, bütün yaklaştırma ve çağrışımları, kaba çizgileriyle imge adı altında toplayabiliriz.” (2011: 27). İmgenin sadece duyumsal / betimsel bir görüntü olarak kalmaması için zengin bir duygusal ve düşünsel çağrışım ağına sahip olması gerekir. “İyi bir imge, okurun zihninde çağrışım zincirleri kuran imgedir. Yapılan bütün çağrışımlar birbiriyle ilişkilidir, bir coşku bütünlüğü yaratacak şekilde birbirine bağlanmıştır.” (İnce, 2011: 35).

İmgenin salt bir görüntü olmaktan çıkarak şiirde potansiyel bir anlam üretici durumuna gelmesi, okurda çok çeşitli, özel duygu ve düşünceler uyandırabilmesine bağlıdır. Çağrışım zinciri, aynı zamanda, imgenin simgesel bir değer kazanabilmesinin de ön koşuludur. Bir imge, okurla ilk karşılaşmada hemen bütün barutunu tüketmese bile mısra içindeki konumu, etrafındaki sözcüklerle ilişkisi bakımından okurda bir tuhafılık, çarpıcı bir ilgi uyandırabilmelidir. Şklovski’nin imge tanımındaki ekonomiklik ve ayrıklık vurgusuna İnce, somutluğu ve okurun katkısını da ekleyerek kavrama ilişkin belirlemelerde bulunmaya devam eder: “İyi bir imgenin en belirgin özelliği somutluk ve ekonomik oluşudur. Etkili bir imge, canlı, somut bir ayrıntı halinde okurun imgelemine harekete geçirir, ama bu ayrıntının uyandırdığı çağrışımsal düşünceleri

³¹Bu tanımlar için bk. Aksan (1993: 29-30).

yeniden üretmek okurun imgelem gücüne bağlıdır” (2011: 34). İnce’nin düşünceleri, imgenin, şiirsel gerçekliği üreten, şiiri düzyazının düz anlamlı ve sınırlı yapısından kurtaran, okuru pasif bir izleyici konumundan çıkararak şiire ilişkin çok sayıda olası yorumun etkin bir üreticisi hâline getiren temel bir unsur olduğuna işaret etmektedir. İnce, “Dil ve Anlam” başlıklı yazısında imgenin temel karakteristiğine ve şiirin en önemli ögesi olduğuna şu sözlerle işaret eder: “Şiir, imge ister kurallı, ister kuralsız üretilmiş olsun, ister klasik özellikler (eğretileme vb.), ister daha çağdaş özellikler (çağrışım vb.) taşıyın, imgelerle yazılır. İmgenin en belirgin özelliği, çağrışımlara yol açmasından, anlamı çoğaltmasından kaynaklanır.” (2011: 110).

Kavramın adına ve içeriğine ilişkin belirlemelerde bulunan eleştirmenlerden biri de Hüseyin Cöntürk’tür. Cöntürk, “Tasartı (İmage) Üzerine” başlıklı yazıda, konuyu etraflıca ele alır. Kavramın Türkçe karşılığı olarak türetip kullandığı tasartının³² (Cöntürk, orijinal karşılığına “image” der.) ruhbilim ve edebiyat gibi farklı disiplinlerde kullanılan bir terim olduğunu belirtir. Cöntürk’e göre, farklı disiplinlerce ortak olarak kullanılan tasartı, “geçmiş bir yaşantıyı temsil eden ruhsal (içsel, zihinsel) bir yapıntı veya zihnimizin tasarımılaştığı bir resim anlamına gelir” (2006: 420). Bu tanımın ardından bir dizi başlık altında imge / tasartının türlerine, kaynaklarına ve değerine değinen Cöntürk, kavramın şiirdeki yeri ve işleviyle ilgili olarak şu saptamaları yapar:

Tasartı hem üslubu yapan öğelerden biri hem de özün bir parçası olarak kabul edilebilir. Denilebilir ki bir şair kelimeleri bir araya getirmede gösterdiği ustalık, tasartılarını yaratmada ve ritimlerini seçmede gösterdiği ustalık nispetinde temlerinde başarılı olur, temlerine şiirsel bir nitelik verebilir. Düşündürme, duygu ve heyecan verme gibi şiirde her zaman aradığımız nitelikleri sağladıklarından, şiirin gücü, birçok hallerde, tasartıların ustaca seçilmiş olmalarından ileri gelir. Bununla beraber başarısız olan tasartılar sırtan bir süs olmaktan ileriye geçemezler. Bu açıklamaların ışığı altında tasartıya biçimle özü, dışla içi kaynaştıran öğelerden biri olarak bakmanın yerinde olacağı sonucuna varılabilir sanırız (Cöntürk, 2006: 430).

Cöntürk’ün görece uzun yazısı, şairin dış gerçeklikten yararlanarak zihinsel bir süreç sonunda oluşturduğu özgün bir resim olan imgenin, şiirin biçim ve içerik özelliklerini kaynaştıran bir unsur olduğuna vurgu yapar. Cöntürk, imgeye bu çerçevede bakmak gerektiğini düşünür. 1956 yılında *Pazar Postası*’nda tefrika hâlinde yayımlanan bu yazıda İkinci Yeni şiirine ilişkin açık veya örtük bir değini olmasa da söz konusu

³²Cöntürk (2006: 419-434), uzunluğundan ötürü *Pazar Postası*’nın beş sayısına yayılarak yayımlanan bu yazıda, kavramın kullanımındaki karışıklık ve keyfiliğe değindikten sonra, bunun giderilmesi ve eleştiri alanında her şeyden önce bir terim birliği sağlayabilmek için kendi türetimi olan tasartı sözcüğüne dair ayrıntılı açıklamalarda bulunur.

yazıyla İkinci Yeni'nin edebiyat ortamında görünmeye başladığı tarihin örtüşmesi, bir tesadüften çok daha fazlasına işaret etmektedir.

Türk şiir ortamında özgün ilk örnekleriyle zuhur ettiğinde İkinci Yeni'nin anlamsız, bir şey söylemeyen bir şiir olarak karşılanmasında, hareket içinde değerlendirilen şairlerin imgeci tutumlarının önemli bir paya sahip olduğu söylenebilir. Ne var ki imge etrafında yapılan tartışma ve eleştirilerde, kavram, kendi özgül ağırlığı içinde değerlendirilmekten çok, anlamsızlığın karşılığı olarak kullanılmıştır.³³ Orhan Koçak'ın yerinde tespitiyle, imge “yeni şiirin yeniliğini ve zorluğunu açıklamak için, ilk başvurulan kavram” (1995: 115) olmuştur. İkinci Yeni'ye ilişkin anlamsız / aşırı imgeci tenkidinin temelinde uzlaşım dilinden uzak bir dil anlayışının esas alınması yatar. Yalçın Armağan, İkinci Yeni şairlerinin bu tutumuna ilişkin olarak şunları söyler: “İkinci Yeni şiirinde metaforların ve dilsel sapmaların bunca geniş yer tutması, dünyayı algılamının bireysel kavrayış açısından dile getirilmesi arzusunun sonucudur. (...) Bu şiirin “anlamsız” bulunmasının nedeni de, şiirden bir anlam çıkarılmamasından öte, okurun beklenti ufğunun dışında kalmasıdır.” (2012: 149).

İkinci Yeni şairlerinin imge ağırlıklı bir şiire yönelmelerinde, dönemin hâkim şiir anlayışında görülen tıkanma kadar etkili olan diğer etkenler çağdaş şiir ve gerçeküstücülüktür. Nitekim Aragon ve Andre Breton gibi gerçeküstücülerin imge konusundaki görüşlerinin İkinci Yeni şairlerinin görüşleriyle paralellik arz ettiği görülür. Söz gelimi, Andre Breton'un “Gerçeküstücülüğün Birinci Bildirisi'nde” “İmge zihnin saf bir yaratisıdır” şeklinde yaptığı tanımlamanın esin kaynağı olan Pierre Reverdy, İkinci Yeni şairlerinin de yazılarında sıkça değindikleri bir isimdir (Karaca, 2013: 399). Bu paralelde Cemal Süreya (2012: 413) de “Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı” başlıklı yazısının bir yerinde, imgenin gerçeküstüne her zaman olanak tanıdığını söyleyerek bu bağa işaret eder. Sonuç itibarıyla Garip hareketinin dışladığı imge, İkinci Yeni'yle beraber Türk şiirinde tekrar önem kazanır.

³³ Asım Bezirci'nin *İkinci Yeni Olayı* (2005), daha girişteki epigrafiyle İkinci Yeni karşıtlığı üzerine yazılmış bir kitap olduğunu okura duyurur. Mercimek Ahmet'in *Kabusname*'sinden yapılan alıntı, âdeta, şairlerin sade, açık ve anlaşılır bir dille ve halk için yazması gerektiğine dair bir ihtar. Bu epigraf aslında, kapalı, çağrışıma açık, dili deforme eden bir yaklaşımla şiir yazmamak gerektiğine dair örtük bir anlamı da ihtar ediyordu. Bezirci (2005)'in İkinci Yeni'ye atfettiği özelliklerin (gelenekten kopma, biçimciliğe kayma, değiştirim, karıştırım, özgür çağrışım, soyutlama, anlamsızlık, imgeleme, us dışına çıkma, güç anlaşılma, okurdan uzaklaşma) birçoğu doğrudan ya da dolaylı, hareketin imgeci tutumunu olumsuzlamak, anlamsızlıkla eş tutmak için sıralanmış gibidir ve *Kabusname*'den alıntılanan epigrafla bakışımıdır.

1. 3. 1. Görüntünün “Değişik ve Yabancı Niteliği”

İkinci Yeni şairleri, şiirlerindeki yoğun kullanıma paralel şekilde, kuramsal / poetik metinlerinde de imge konusunu ele almış, kavrama ilişkin düşüncelerini dile getirmişlerdir. İlhan Berk'ten sonra kavrama en fazla değinen şairin Cemal Süreya olduğu söylenebilir. 15 Eylül 1988'de, TRT'de Ahmet Oktay'ın hazırlayıp sunduğu “Okurken Yazarken” programına konuk olan Süreya, Oktay'ın, Ece Ayhan'ın “Fayton” şiiri bağlamında yönelttiği “Sen bu imge konusunda ne düşünüyorsun?” (Süreya, 2013: 192) sorusuna kapsamlı bir cevap vermeye çalışır.

Türk şiirinin klasik şiirdeki mazmun geleneğinden Tanzimat sonrasına kadar kurtulamadığını düşünen Süreya, imgenin Cenap Şahabettin ve Ahmet Hâşim'le birlikte gerçek anlamda kullanılmaya başlandığını belirtir. Ancak kendi kuşağının şiire başladığı sıralarda Türk şiirinde imgenin yerini yitirdiğini, öykü ögesinin egemen olduğu imgesiz bir us şiirinin dolaşımında olduğunu da ekler. Konuşmasının devamında İkinci Yeni'yle beraber imgenin güçlü bir biçimde şiire girdiğini ifade eden Süreya, Tahir Olgun'un *Edebiyat Lügati*'ne başvurarak imgeyi, “yan yana gelmesi çok güç olan iki durumun iki nesnenin bir arada adını etme sanatı. Yani yan yana bulunma sanatı.” (2013: 192) olarak tarif eder. Olgun'a başvurarak yaptığı imge tarifini açıklamaya devam eden Süreya, yan yana gelmesi çok zor olan bu iki durum veya nesnenin bütünüyle birbirinden ve dış gerçeklikten kopuk olmaması, dipte dış gerçeklikten beslenen bir çağrışım zincirini de devreye sokması gerektiğini belirtir. Buradan hareketle de “Aslında şiir, dil içinde bir dildir ama kuş dili değildir. İmge mutlaka bir şeyin karşılığı olmalıdır. Kökte bir şeye bağlanmalıdır.” (2013: 193) çıkarımına ulaşır. İmgenin, şiiri dış gerçekliğin bir kopyası olmaktan kurtarılan ondan tamamen kopmaması gerektiğini ise şu cümlelerle dile getirir: “İmge ne acaba? İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağır, daha... nasıl söyleyeyim, daha kendisi... Yani daha kendisini bulmaktır imge. Yoksa bir yere bağlanmadan yapılan şey imge değil, söz oyunudur, bence.” (Süreya, 2013: 193).

Süreya, imgenin, kaynağını dış gerçeklikten alarak üretilen yeni bir gerçeklik durumu olduğunu savunmaktadır. Ancak bu yeni durum veya nesne, kaynağından büsbütün kopmamalı, onu daha çarpıcı, daha iyi ve daha yoğun bir biçimde temsil ederek şiirsel düzleme taşınmalıdır. İmge konusunda ileri sürülen bu düşüncelerle T.S.

Eliot tarafından geliştirilmiş bir teknik olan “Objektif karşılık (Objective Corelative)” arasında bir paralellik olduğu açıktır. “Bir kelimenin, bir imajın, bir durumun okuyucuda da aynı duyguları uyandıracak şekilde kullanılması” (Eliot, 2007: XVI) olarak özetlenebilecek objektif karşılık, Edip Cansever gibi Süreya’nın da üzerinde sıkça durduğu bir konu olmuştur. “İmgenin Kökleri” adlı yazısında Süreya, imge konusunu bu teknik çerçevesinde ele alır. Söz konusu yazıda, bir şiirde geliştirilen özün okurca alımlanabilmesi için ortak bir semantik düzlemin / temelini olması gerektiğini Eliot’ın nesnel karşılık tekniği üzerinden açıklamaya çalışan Süreya şunları söyler:

Şairin, şiirinde geliştirdiği özün, okurda bir ruh hali yaratabilmesi için, bu özün duyulabilir bir nitelikte olması şarttır. Yani okurla bağlantı kurmaya hazır bir yönü olacak yapıtın. Eliot buna nesnel karşılık diyor. Şair tek insandaki dünyayı okura ulaştırmak için olay dizileriyle, öykülerle, konularla kendi açısının nesnel karşılığını yaratmak zorundadır. Bir kelime mi kullanıyoruz, bir görüntü mü kuruyoruz, dışa vurduğumuz bir coşkumuz mu var; o kelime, o görüntü, o coşku daha önce yazdığımız şiirlerin, başka şairlerin şiirlerinin, suya giden genç kızların, bir gazete manşetinin kelimelerinde; ortaokul tarih kitabının resim altlarında, bir siyasa adamının davranışlarında yankılanmalı, sonra da onlardan koparak ya da onların yanında bir ayrımcılığı yüklenerek son konumunu almalıdır. Şiirsel süreçte yapıtın, değişik niteliğini kazanmadan önce, dille ve dış gerçeğin görünüşleriyle bir uyumu var ki çok önemli. Çünkü nesnel karşılık da, duyulabilir oluş niteliği de ancak böyle bir uyumla gerçekleşiyor. Görüntü ya da coşku, eşya ya da konular karşısında değişik ve yabancı niteliğini elde etmeden önce onlarla akrabalık bağını kuracak ki, sözü edilen yabancılaşma ve değişiklik okurla bir alış verişi fonunu yaratabilsin (Süreya, 2012: 311-312).

İmgenin yaratım koşullarını açıklayan bu pasaj, bir “görüntü ya da coşku”nun “değişik ve yabancı niteliğini elde etme[k]” yani imge niteliği kazanabilmek için uzlaşım dille ve dış gerçeklikle başlangıçta bir akrabalık bağı kurabilmesi gerektiğine işaret eder. Bu yüzden şiirsel özün okurda karşılık bulabilmesi de ancak nesnel karşılık denen “aşinalıkla” imge denen “yabancılaşma” ilişkisine geçebileceği, söyleşebileceği ortak bir düzlemin oluşturulabilmesiyle mümkündür.³⁴ “Şiirin, belli bir bütünsellik içinden temsilcisi olduğu dünyayı okurda canlandırma yetisi diyelim biz buna. İmgenin işlevi tamı tamına böyle bir şeydir. Özerk bir dünya yaratır imge. Aşına olduğumuz,

³⁴Umberto Eco, bu konuda şunları söyler: “Bir sanat yapıtı izleyicinin gözünde anlamlı olabiliyorsa, bu onun daha önceki deneyimlerine dayanan ve sanat yapıtının doğrudan doğruya sunduğu niteliklerle kaynaşabilen değerlerin ve anlamların varlığı sayesinde. Başka bir deyişle, bizim deneyimimizin bileşenleri, şiirin ya da resmin nitelikleriyle kaynaşmalıdır, yoksa yabancı, dışarıdaki nesnelere olarak kalırlar. Yani, ‘sanat nesnesinin anlatım değeri edilgen evreyle etkin evrenin gereçlerinin tamamıyla ve mutlak biçimde birbirinin içine nüfuz etmesine bağlıdır, ayrıca etkin evre, daha önceki deneyimlerimizden gelen gereçlerle yeniden düzenlenmeyi de içerir... Nesnenin anlatımsallığı, bizi duygulandıran, etkisi altında olduğumuz şeyle, dikkatli algılama edimimizin duyularımız aracılığıyla bize ilettiği şeyin bütünsel olarak kaynaşmasının belirtisi ve dışavurumdur’. Bunun doğal sonucu olarak, ‘bir formu olmak... kullanılan maddeyi inceleme, duyma ve sunma tarzıdır. Böylece madde, hızlı ve etkili bir biçimde, ilk yaratıcıdan daha az donanımlı ve yetenekli kimselerin de yeterli bir deneyim geliştirip kotarmalarına araç olur.” (Eco, 2001: 42).

bize yabancı gelmeyen bir dünya çıkarır karşımıza. Yabancı olanı bu bildik dünya içinden kavrarız” (Cengiz, 2012: 65-66).

Günler'de, kavramın şiirde üretebileceği anlam potansiyeline ve yoğunluğa işaret eder. Resim-şiir kıyaslaması üzerinden şiirsel imgenin bir durumu, sayısız görüntüden daha iyi anlatabileceğini ve kendisinin bu imgeci tutumu benimsediğini şu cümlelerle ifade eder:

Yineliyorum: Aynı konuda yazılmış bin kitabın anlatamadığı şeyi, tek bir görüntü ortaya serebilir. Ne kadar güzel! Ama tek bir dizenin, tek bir cümlenin, bir şeyi on bin görüntüden daha iyi belirtebileceği de bir gerçek. Ben işte bu ikinci yolun gönüllüsüyüm. Bundan şiirin kapması gereken bir hisse var (Süreya, 2002: 281).

Süreya'ya göre şiire kazandırdığı anlam yoğunluğu ve ekonomikliğin yanı sıra imgenin çağdaş şiirde önem ve işlev kazanmasının bir başka nedeni de ölçü ve uyak gibi geleneksel ahenk unsurlarının kullanımdan düşmesiyle birlikte şiirde ritim ve ahengi sağlayan başlıca unsurlardan biri hâline gelmiş olmasıdır: “İmge niçin şiirimizde uzun süre bu denli baş köşeye kurulmuştur? Ölçülü uyaklı şiir yazmak kesenkes yasaklandığı için değil mi? Biraz da bunun için değil mi? İğretileme (mecaz) kafiyenin bir seçeneği olarak daha bir ağırlık kazanmamış mıdır acaba?” (2013a: 193).

Cemal Süreya'nın imge kavramına ilişkin değerlendirmeleri ışığında şu tespitlere ulaşılabilir: Süreya için imge, çağdaş şiirin en önemli yapısal unsurlarından biridir. O, imgeyi Türk şiirinin ulaştığı yeniliğin en önemli gösterenlerinden biri olarak kabul eder. Ona göre imge, dış gerçeklikten ve anlamdan bütün bütüne kopuk olmamalı, çıkışını buradan yapmalıdır. “Yarattığım her imgenin hem çağdaş duyarlılığı kavramasını hem de şiirimizin en eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını özlerim.” (2013: 46) sözleri bu yönelimi ifade eder. “Sözcük Kabuğu” adlı yazısında bu yönelimin temel gerekçesini ise şöyle açıklar: “Çünkü, çok geri planda da olsa, şiirsel her yaratış, daha önceki dil değerlerinin, daha önceki şiirin yeni ve özel bir paradisinden başka bir şey değildir. Sanatta alışılmışın ötesine sıçrayabilmek için, o alışılmışın oldukça kıvamlı bir durumda olması gerekir.” (Süreya, 2013a: 217). Ancak, bu, yaşamın birebir taklit edilmesi ya da kopyalanması anlamına gelmemelidir. Süreya'ya göre dış gerçeklik, şiirsel düzlemde imgeler aracılığıyla üretilen yeni gerçekliğin okur tarafından anlaşılabilmesini sağlayan bir araçtır. Okur, imgelerin işaret ettiği aşına gerçekliğe ait çağrışımlardan hareketle şiirsel düzlemdeki ayrıksı anlamlara ulaşabilecektir. Bu yüzden dış gerçeklik, imgelerle üretilen şiirsel gerçeğin içinde soluk alabildiği bir fon / arka plandır. Şiirin kendi

isterleri çerçevesinde kendi kendisini icra etmesine olanak veren bir sahnedir. Süreya için imge, aynı zamanda, anlam yoğunluğu ve sözcük ekonomisi sağlayan, ritim ve ahengin oluşumuna katkıda bulunan bir imkândır. Dolayısıyla, Süreya'nın imge konusundaki poetik görüşleri, onun dile, gerçekliğe, biçim ve öz konularına ilişkin görüşlerinden çok uzakta şekillenmemiştir. Birbiriyle bakışımıdır. Söz konusu olan, dilin bir araç değil bir ortam olarak algılandığı bir şiir anlayışı ekseninde uç verip gelişen bir imge kavrayışıdır. Süreya'nın imge konusundaki poetik görüşleri tespit edildikten sonra, bu görüşlerin şiirlerinde ne ölçüde karşılık bulup bulmadığına bakılacaktır.

1. 3. 2. Devingen ve Kurucu Bir İmge: Kadın

İmge, Süreya şiirinin en temel dil ve üslup özelliğidir. Süreya'nın altı kitaplık şiir serüveni göz önüne alındığında, *Üvercinka*'dan *Güz Bitiği*'ne, işlenen temalarda ve biçim özelliklerinde önemli değişimler meydana gelse de imge kullanımının her kitapta yürürlükte olduğu söylenebilir. Bu bakımdan Süreya, imge kavramıyla ilgili olarak teorik planda dile getirilen görüşlere bağlı kalmıştır, denebilir.

Üvercinka, sözcük ve dize deformasyonları, özgün ve alışılmamış bağdaştırmalar, istiareler, teşbihler ve mecazlar yoluyla üretilen zengin ve ayrıksı bir imge ağına sahip olmasıyla diğer şiir kitaplarından ayrılır. Enis Batur "Cemal Süreya'nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım" başlıklı yazısında, yenilik şiiri üzerine yapılan tartışmaların odak noktasına bu kitabın yerleşmiş olmasını, değişen bir imge düzeni teklif etmesine bağlar:

Pazar Postası koleksiyonunu tararken farketmişim: Yenilikçi şiirin üzerine tartışılırken, odak noktasına 'Üvercinka' yerleşmişti. Başkaları da ön cephedeydi şüphesiz: Ece Ayhan, Turgut Uyar, Karakoç ya da Cansever. Ama 'II. Yeni' gelip o kitapta dört dörtlük ifadesini bulmuş gibiydi. Orhan Veli'den beri ilk kez paradigmatik bir değişiklik olmuştu ve Cemal Süreya'nın şiirleri bu atipik, çünkü farklı poetikanın tipik, çünkü bütün bileşkenleri barındıran elçileriydi. Neydi tamıtamına, bu değişimin belirleyici özelliği? Otuz yıl içinde epey yazıldı bu konuda; kendi payıma, geçen zamanın ve alınan mesafenin verdiği rahatlıkla, indirgemeye kalkışmadan indirgiyorum: Değişen, bir imge düzeni'ydi. Ve Cemal Süreya, şiirimizin uğradığı kipsel altüst oluşu *Üvercinka*'da billûr halde toplamıştı (Batur, 1990: 4).

Kitaptaki şiirlerin en dikkat çeken özelliklerinden biri, ortak bir kelime dağarı ve dolayısıyla imge ağına sahip olmasıdır. "Kadın", "saçlar", "göz", "ağız", "boyun", "meme", "el", "bacak", "çıplaklık", "öpmek", "sevişmek", "güvercin", "çiçek", "Gül", "beyaz" sözcükleri kitaptaki şiirlerin sahip olduğu cinsel / erotik ve lirik dokuyu oluşturan başlıca imgelerdir. *Üvercinka*'nın, imge değeri kazandırılan bu sözcüklerin yürüncesinde döndüğü başat bir imge ve izlek üzerine kurulduğu söylenebilir. Bu

merkezî unsurlar, kadın imgesi ve erotizm izleğidir. Bu çerçevede, kitabın adının (Üvercinka) bir kadına gönderide bulunması da bir rastlantı veya anlık bir buluş olmaktan öte, bilinçli bir tercihi yansıtmaktadır.³⁵ Anlatıcı öznenin şiirlerde sürekli olarak bir seslenme tarzıyla kadına / sevgiliye yönelmesi, onun çeşitli uzuvlarını (saç, boyun, göz, el, ağız, bacak) görselleştirmesi de bu kitaptaki şiirlerin odak imgesinin ne / kim olduğunu açığa çıkarmaktadır. Hayriye Ünal'ın da belirttiği gibi “imgenin en belirgin vasfı olan görsellik, İkinci Yeni şairleri içinde Cemal Süreya'da daha belirgindir. Bunu şairin kadın bedenini algılayışında izleyebiliriz” (2011: 46). Bu beden algısı, imge bakımından parçalı ve aşamalı bir görünüme sahip olmasıyla dikkat çeker.

Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması adlı çalışmasında bu duruma işaret eden Mehmet Selim Ergül (2003: 45-46), Süreya'nın şiirlerindeki kadın bedeninin bu parçalı imgeselliğinin erotik etkinliğin doğasından ileri geldiğini öne sürer. Süreya şiirindeki sevişmenin bazı organlar yoluyla vurgulanmasının, kadına ilişkin beden imgesinin parçalanmasından değil uzuvların algılanmasının dokunma duyusuyla gerçekleşmesinden ileri geldiğini belirtir. Sevişme eyleminin genel karakteri itibariyle karanlıkta gerçekleşmesini ve böylesi bir ortamda görme duyusunun geri çekilerek yerini dokunma duyusuna bırakmasını buna gerekçe olarak gösterir. Ancak Süreya'da kadın bedenine ilişkin bu parçalı algı, sadece, erotik bir etkinliğin anlatımı için kullanılmaz. Şiirlerde tek tek ele alınan çeşitli uzuvlar, yakın veya uzak çeşitli çağrışımları yüklenerek birer imge değeri de kazanır. Söz gelimi “Gül” şiirinde kadın imgesi, doğrudan cinsel çağrışımlara nispeten daha uzak iki uzuvla, eller ve gözlerle, belirir. Gözler, anlatıcının içinde bulunduğu ve ölümlle eşdeğer tutulan çaresizliği ve hüznü aşabilmek için sığınmak istediği bir liman gibidir. Karanlık imgesiyle temsil

³⁵Üvercinka, Haziran 1954'te Mülkiye'den mezun olan Cemal Süreya'nın Kasım 1954'te ilk görev yeri olan Eskişehir Vergi Dairesi'nde tanışıp bir süre beraber olduğu ve varlığı Süreya'nın yakın çevresi tarafından bir giz olarak kalan üniversiteli genç bir kadındır. O tarihlerde kendisi de evli ve bir kız çocuğu sahibi olan Süreya'nın aşkı bir saplantı derecesine ulaşmış olmalı ki, “Üvercinka evlenip eşiyile birlikte Anadolu'ya gittikten çok sonra bile, onun izini sürmekten, nerede olduğunu öğrenmeye çalışmaktan vazgeçmeyecek[tir].” (Perinçek ve Duruel, 2008: 114-117). Üvercinka'nın anlamını merak edenlerden biri de Halis Acarı müstearıyla Cemal Süreya'yla röportaj yapan Asım Bezirci'dir. Bezirci'nin “Ne demek Üvercinka, açıklar mısınız?” sorusuna Cemal Süreya, “güvercin kanadından” kısaltarak elde ettiği bu sözcükle ilgili olarak şiir anlayışına ve örtük de olsa kitaba adını veren şiirin esin kaynağı sevgilisine işaret ederek cevap verir: “Üvercinka anılması güvercinle karışık bir ad. Bir kadın adı. Barışa, aşka, dayatmaya dönük bir kavram: Kitaba ad olarak seçmeme gelince bunun iki nedeni var: Birisi belli: günümüz şiiri ve bu arada benim şiirim kelimeyi zorlayan bir şiir. O adla şiirimi özetlemiş ya da bir parça belirtmiş oluyorum galiba. İşin ikinci nedeni son derece özel, salt günlük yaşamama ilişkin bir şey.” (Süreya, 2013: 19).

edilen bu olumsuz duygular karşısında şairi “ayakta tutan” bir yaşam tutamağıdır. Şiirin ilk kıtası şöyledir:

“Gülün tam ortasında ağlıyorum
Her akşam sokak ortasında öldükçe
Önümü arkamı bilmiyorum
Azaldığını duyup duyup karanlıkta
Beni ayakta tutan gözlerinin” (s. 12)

Sıradışılığı ve anlam yoğunluğuyla bu şiirin üzerine temellendiğı “Gülün tam ortasında ağlıyorum” dizesi, Süreya’nın imge tanımını örnekleyen bir kullanımdır. “Gül” sözcüğü, gündelik dildeki kullanımının dışında, dize içindeki diğer sözcüklerle alışılmadık bir şekilde bağdaştırılarak bir mekânın / ortamın ifadesi olur. “Şair, burada, bilinçli biçimde, ona uzamsal bir boyut ekleyerek, bu geleneksel imgeyi modernist bir tavır ile okura sunar.” (Lüleci, 2015: 16). İçerdiği çağrışımlarla gül sözcüğü, istenen, mutluluk veren bir ortama işaret eder. Ancak, takip eden dizelerde birer imge olarak kullanılan akşam, karanlık, ölüm gibi sözcüklerin yoğunluğuyla ve art arda sıralanmasıyla birleşince giderek yerini korku ve umutsuzluğun hâkimiyetindeki bir atmosfere bırakır. Kadın bu ortamın merkezinde gözleri ve elleriyle, yani bütün safiyeti ve hayat vericiliğıyle yer alır. Şiirin takip eden bölümünde, kadın, yine sadece bir uzvuyla, elleriyle söz konusu edilir. Ama ellerin sadece olumlu çağrışımlar yüklenmediğı, çeşitli çağrışımlara imkân verecek şekilde bir açılım sergilediğı görülür. İlk dizede sağaltmanın ve sevginin bir ifadesi olarak yorumlanabilecek eller, takip eden dizelerde önce beyaz sonra da tren ve istasyon imgeleriyle bağdaştırılarak giderek bir ayrılık anına, kopuşa ve bundan duyulan korkuya işaret eder:

“Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum
Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz
Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum
İstasyonda tiren oluyor biraz
Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım” (s. 12)

Şiirleri okumaya devam edince, kadın imgesine ait diğer uzuvlar, erotik ve cinsel çağrışımlar yüklenerek belirmeye başlar. “Önceleyin” şiiri söz konusu cinsel / erotik açılımın örtük / metaforik olarak belirmeye başladığına işaret eder:

“Önceleysin bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda
Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar
Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların
Sonra her şey çıkıp geldi (s. 13)

“Güzelleme” şiirinde, kadın bedenine ait unsurlar, halk şiirindeki güzelleme örneklerine nazire yaparcasına teker teker ele alınarak olumlanır. Ellerin, gözlerin, saçların, kolların ve dudakların sırayla ele alındığı her bölümde bu uzuvlar, cinsel birlikteliğe işaret eden ifadelerin de katkısıyla cinsel / erotik çağrışımlar uyandırır. Ama şiirde, söz konusu kadınla yaşandığı anlaşılan erotik etkinlik, sonrasına işaret edilerek örtük bir şekilde ifade edilir. Bu yaklaşım, aynı zamanda, “[k]adının cinsel haz merkezleri olan parçalar[ın] bütünden koparak şiirde poetik bir malzeme halini al[masını]” (Özmeral, 2007: 146) sağlar. Tek tek sıralanan bütün bu uzuvların, temelde kadın imgesi etrafında birleştiği söylenebilir:

“Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlar da saçların işte akşamdan çözülü
Bak bu sensin çocuğum enine boyuna
Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki
Sabahlara kadar koynumda yatmışsın
Bak bende yalan yok vallahi billahi
Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur

İşe bak sen gözlerin de burda
Gözlerinin ucu da burda yaşamaya alışık
İyi ki burda yoksa ben ne yapardım
Bak çocuğum kolların işte çıplak işte
Bak gizlisi saklısı kalmadı günümüzün
Gözlerin sabahın sekizinde bana açık
Ne günah işlediysek yarı yarıya

Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların
Bunların konuşması olur öpülmesi olur
Seni usulca öpmüştüm ilk öptüğümde

Vapurdaydık vapur kıyıda gidiyordu
Üç kulaç öteden İstanbul gidiyordu
Uzanmış seni usulca öpmüştüm
Hemen yanımızdan balıklar gidiyordu” (s. 16)

Karşı cinsle yaşanan erotik anların / durumların başka şiirlerde de örtük olarak dile getirildiği görülür. “Önceleyin” ve “Aşk” şiirlerinde bu etkinliğin öncesindeki lirizm, yoğun duygu durumları ve ayrıntılarla dile getirildikten sonra şiir âdeta bir sinema filmindeki sahnenin karartılması / kesintiye uğratılması gibi noktalanır. Ama bu, sonrasında neler olacağına / yaşanacağına dair imalarda bulunarak yapılır. Bu imaların lirizmle kurulması, içerdiği belirsizlik ve olasılık imkânlarıyla birer imge değeri taşıması, erotik etkinliğin doğasını yazınsallaştıran başlıca uygulamalar olur. Söz konusu şiirlerden yapılacak alıntılar bu durumu daha iyi açıklayacaktır:

“Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde
Sen çıkardın utancını duvara astın
Ben masanın üstüne kodum kuralları
Her şey işte böyle oldu önce” (“Önceleyin”, s. 13)

“Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya
Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başınaydı doymamız
Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu
İki kere öpeyim desem üçün boynu bükük
Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde
Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra
Sonrası iyilik güzellik” (“Aşk”, s. 17)

Ergül’ün de belirttiği gibi, “‘Sonrası iyilik güzellik’ dizesiyle biten şiir, ‘sonrası’ndan duyulan hoşnutluğu anlattığı kadar, ‘sonrası’nı örter de. (...) Şiirin bu sözlerle bitirilmesi, anlatıcı ile öteki beden mahremiyet alanını da belirler.” (2003: 77). Söz konusu şiirlerde kısmen beliren bu örtük erotizm, “TK” şiirinde ise bütüne yayılır. Şiirde kullanılan “doğal ya da yapay” (Ergül, 2003: 77) pek çok imgenin erotik etkinliğe gönderide bulunduğu söylenebilir:

“Atlarla. Uzun bacaklı evrensel atlar
Bunlarla geliyor sevdamız anlatılmaz

Çocuklarla, kuşlarla, ağaçlarla.
Büyüyen, uçan, dal budak salan.
Yalnız askta rastlanan o seçkin nokta.

Sen kadınsın ya büsbütün soyunuyorsun
Sana vergi, atılacak her şeyi kolayca çekip atmak
Öptüğün gibi dünyanın bütün adamlarını bu arada beni
Uzanıp öpüyorsun ya atları çırılçıplak
Ne oluyorsa işte o zaman oluyor

Sen ağzımı ilave edince atlara
Birden bire oluyor bu, şaşırıyoruz
Korkunç bir güzellik halkların havasında
Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin
Ayrır ayrabilirsen, hangimiz kadın hangimiz erkek (s. 36)

Süreya'da erotik etkinliğin kaba sözcükler ve bayağı düşüncelerden uzakta, imge ve metaforlar yoluyla örtülü bir şekilde dile getirilmesi gerçeküstücülükten izler taşır. Çünkü bedenın erotik bağlam içinde yazınsallaşması gerçeküstücülüğün de temel kabullerinden biridir (Alexandrian, 1993: 454).

Kadın imgesine ait çeşitli uzuvlar üzerinden örtük şekilde beliren erotizm, bazı şiirlerde ise metaforik kullanımlar yoluyla priapelere³⁶ özgü öğeler içerir. *BÖSDB* kitabında yer alan "Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli" şiiri Süreya'nın şiirlerindeki söylem ve ton kaymalarının tipik bir örneğidir. Hüzün ve ayrılık duyguları ekseninde gelişen şiir, son bölümde priapik öğeler içeren bir söylem tarzı ve ton kazanır. Kadın cinsel organı (vulva) benzetme, istiare gibi sanatların imkânları kullanılarak birtakım imgelerle betimlenmeye çalışılır. Şiirin adı da uyandırdığı çağrışımlar ve yüklendiği imgesellikle vulvaya / kadın cinsel organına işaret etmektedir:

"Bacaklarının daraçısında
Bir yumak
Bir kırlangıç yuvası
Bir söğüt yaprağı susuz ve erkenci

³⁶Priape, cinsel organlar onuruna yazılmış, onların serüveninden çok, imkânlarını vurgulayan bir şiir türüdür (Alexandrian, 1993: 144-145).

Bir mermi yatağı derin ve pusuda
Bir saat kapağı tık diye açılır
Bir tünek dalgın güvercinler için
Yabancım diyorum ona
Geriye kalan bütün kelimeleri de
Kamulaştırıyorum böylece

Hadi sevgilim
Bir yudum süt koy yuvaya

Ve iç içe iki hilâl
Sımsıcak, çok yakın, kirli” (s. 86-87)

Şiir, yabancılaştırma / farklılaştırma tekniği çerçevesinde bütünüyle imgesel bir anlatım üzerine kurulmuştur. Örtük bir erotizmle, alabildiğine tuhaf ve özgün bağdaştırmalarla karakterize olan şiir, Süreya'nın imge kullanımındaki yoğunluğu sergiler. Ama Karaca'nın da belirttiği gibi, “cinselliğin bu ölçüde ve oldukça değişik imgelerle şiire girmesi Türk edebiyatında yenidir.” (2013: 227).

Bununla beraber, kadın imgesinin Süreya'da sadece cinsel / erotik bir çağrışım zinciriyle karakterize olduğu söylenemez. Yakup Altıyaprak'ın da belirttiği gibi, Süreya'da “kadın çok defa cinsel yönüyle ön plana çıkarılıyor gibi gözükse de daha dipte yaşamın acılarına karşı insanın kendisinde dinginlik bulmuş olduğu varlıktır.” (2008: 36). Bu imge, bazı şiirlerde toplumsal ve kültürel bir sorunun gövdesi olarak bazen de karşı cins veya sevgili çemberinin sınırlarından çıkarak anne ve kız kardeşe uzanan otobiyografik bir yönelim gösterir. Süreya her ne kadar “Erotik bir şiirdir benimki. Sanırım en belirgin özelliği budur.” (2013: 46) dese de hemen ardından, şiirlerinin tarihsel arka planında uygarlık ve varoluş sorunlarının tartışıldığını, şiirlerinde “baştan beri toplumsal bir ağıntı” (2013: 46) olduğunu da belirtme ihtiyacı duyar. Süreya'nın kendi şiirine yönelik bu poetik saptamasının, pratikte ziyadesiyle karşılık bulabildiği söylenebilir. Mehmet Kaplan da Süreya'nın şiirlerinin “cinsî cephesi fazla kuvvetli aşk duygusu ve sosyal temler” (2007: 241) üzerinden geliştiğini söyler.

Bu bağlamda “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” şiiri, kadın imgesine yaklaşımı itibariyle *Üvercinka* kitabındaki birçok şiirden belirgin bir farklılık gösterir. Kitaptaki şiirlerin neredeyse tamamında görülebilecek dört nala sevişen (“San”, s. 11),

utancını duvara asan (“Önceleyin”, s. 13), başkalarının koynunda yatıp günah işleyen (“Güzelleme”, s. 16), türlü duruşları olan (“İngiliz”, s. 20), çırılçıplak elma yiyen (“Elma”, s. 24), kadınlar hamamında bacaklarını öptüren (“Hür Hamamlar Denizi”, s. 32), karşı cins tarafından arandığından haberli (“Balzamin”, s. 40), “[k]uşlar bakımından uçar / [ç]ocuk tutumuyla beklenmedik” (“Yazmam Daha Aşk Şiiri”, s. 43), “[u]zun saçlı, iri memeli kadın” (“Cıgarayı Attım Denize”, s. 21) imgesinin yerini Anadolu’nun muhtelif yerlerinde (Porsuk, Kızılırmak ve Dicle nehirleriyle coğrafi bir çeşitliliğe ama sosyo-kültürel bir birlikteliğe işaret edilir.) sefalet içinde ama alın teriyle çalışan, özverili ama umutsuz sevdalara tutulan, yarı üryan, susmakla ağlamak arasında kalan, ürkmüş kadın imgesi alır. Her ne kadar “Verdi mi adama her şeylerini verirler / Ben gördüm ne gördümse kadınlarda” (s. 33) dizeleriyle şiirin erotik bir mecraya yöneleceği zannı oluşsa da hâkim imge örüntüsünün, cinsel / erotik bir söyleme kapalı olduğu anlaşılır. “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm’ şiirinde mekâna zorunluluğun doğurduğu kısır döngüyü, Anadolu kadınlarını merkeze alarak dile getiren şair, salt ideolojik bir yaklaşımdan ziyade mekân ve insan arasında derinlikli bir ilişki kurarak lirik ve içten bir söyleyiş tarzı geliştirir.” (Kanter, 2013: 249). Şiirin son bölümü, söylem ve içerik olarak toplumsal bir duyarlılığı da sırtlanarak her daim ezilen, yenilen ama özverili Anadolu kadını imgesine bağlanır:

“Porsuk nehrinin geçtiği kadınlar
Hepsine yüzer kere rastladım en azdan
Umutsuz sevdalara tutulmak onlarda
Bozkıra doğru seyrele seyrele azalmak onlarda
Verdi mi adama her şeylerini verirler
Ben gördüm ne gördümse kadınlarda
Porsuk nehrinin geçtiği

Kızılırmak parça parça olasın
Bir parça ekmek siyah, on kuruşluk kına kırmızı
Taş toprak arasında türküler arasında
Karanlıkta bir yanları örtük bir yanları üryan
Kocaman gözleriyle oy anam bu kadar dokunaklı
Kimler ürkütmüş acaba bu kadar kadını

Dicle kıyılarına tiren varınca
Büyük bir gökyüzü git allahım git
Genel olarak önce kaşları görünür
Sonra bütünsüz uykuları kaşla göz arasında
Yanaklarında çıban izi taşıyan kadınlar
Gül kurusu

Bir gün sizin de yolunuz düşer memlekete
Siz de görürsünüz bunları kadınlarda
Ödevleri yenilmek olan hep
Bıçakla kemik arasında
Susmakla ağlamak arasında
Yenilmek
Kadınlar” (s. 33)

Bazı şiirlerde ise kadın imgesi, bütünüyle lirik bir duyarlığa evrilerek şairin bireysel tarihine ulanır; kayıp ve yas duygularından beslenen sıkıntılı bir anımsamalar zinciri “sevgili kadın” ile “anne kadın” imgelerini birleştirir. Tarık Özcan’ın belirttiği gibi, “Cemal Süreya’nın şiiri kadın merkezli bir şiirdir. Birçok şairde olduğu gibi Cemal Süreya’da da kadın imajı, çok genç yaşta kaybedilen anne kadın motifi şeklindedir.” (2003: 120). “Beni Öp Sonra Doğur Beni”, kadın imgesinin bu yönüyle belirginlik kazandığı şiirlerden biridir. Bilecik’e sürgünlerinin altıncı ayında ölen annesi, Süreya’nın yatılı okullarda yalnızlık ve yoksullukla geçen çocukluğunda derin izler bırakmıştır. Henüz yedi yaşındayken deneyimlediği bu acı, derinleşerek içinde kök salar, hayatına ve şiirlerine siner. “Sevdiği her kadında annesini arar. Sevdiği her kadın öbür yarısıyla annesi olur.” (Perinçek ve Duruel, 2008: 27). Kadın, bu şiirde anne kaybının şairde yarattığı boşluk duygusu ve sevgi / şefkat özleminin bir imgesi olarak değer kazanır. Şiirin adı da anlatıcının ruhsal / duygusal varoluş talebinin (beni öp), doğumla birlikte başlayan salt biyolojik varoluştan (doğur) daha öncelikli ve gerekli olduğuna işaret eder. Anlatıcı özne, “Önce öpüp okşayarak sıcaklığını duyurarak beni sev. İnsan olarak tamamlanayım. Ruhumdaki sevgi ihtiyacını gider; ruhumu, kalbimi doyur, ondan sonra beni doğur.” demek ister gibidir. Okura, böyle bir yorum yapabilme imkânı veren şey, şiirdeki imgelerin doğrudan anlam ileten bir örüntüye sahip olmaları değildir; merkezî bir imge etrafında toplanarak birbirlerine işaret etmeleri ve bu yolla

şiiirin derin yapısında bulunan anlamı / duyguyu sezgi ve çağrışım yoluyla dile getirmeleridir. Şiiirdeki “utanç”, “gözü bağılı leylak kokusu”, “küçücük güneş”, “baldıran”, “fildişi”, “dağ”, “taş”, “kan”, “karabasan” gibi imgeler, doğrudan bir anlam iletmez. Ama bir arada değerlendirildiklerinde, yarattıkları atmosfer ve çağrışım ağıyla, şiiirin “gizli merkez”indeki³⁷ kaybın yol açtığı eksiklik duygusuna ve bunun giderilme isteğine / arzusuna imada bulunur. Bu bakımdan “[ş]iirsel imgeler ne bir şey bildirir, ne de bir şeye işaret eder; ancak birbirlerine işaret ederek, şiiiri canlandıran duygudurumunu sezdirir veya çağırırlar. Bu şu anlama gelir: Onlar duygudurumunu dışavurur ve dile getirirler. Duygu kaotik ya da dilsiz değildir.” (Frye, 2015: 109).

Süreya bu şiiirde, aynı zamanda, bireysel dünyasını okura ulaştırmak için merkezî bir imge (kadın) etrafında seyreden çeşitli imgelerle “kendi bakış açısının nesnel karşılığını yarat[arak]” poetikasında dile getirdiği “görüntü ya da coşku[nun] eşya ya da konular karşısında değişik ve yabancı niteliğini elde et[mesini]” (2012: 312) de sağlar:

“Şimdi
utançtır tanelenen
sarışın çocukların başaklarında.

Ovadan
gözü bağılı bir leylak kokusu ovadan
çeviriyor o küçücük güneşimizi.

³⁷Kavramı Orhan Pamuk, roman türünün çokkatmanlı bir yapıya ve derin bir anlam potansiyeline sahip olduğunu ifade etmek için kullanır. Bu bağlamda Pamuk, şunları söylüyor: “Romanlarda ‘her şey’, ‘her şey’le ilgilidir ve bütün bu ilişkiler ağı, kitabın hem atmosferini oluşturur hem de okurken bütün dikkatimizle aradığımız, aramız gereken romanın gizli merkezini işaret eder. Romanın gizli merkezini ararız. Roman okurken kafamızın saflıkla (bilmeden) ya da düşünüp niyet ederek en çok yaptığı işlem işte budur. (...) Daha dikkatle söyleyeyim: Romanların onları okurken varlığına inandığımız ve aradığımız gizli bir merkezleri vardır. (...) Ama bu merkez, romanın kelime kelime izlediğimiz yüzeyinden uzakta, gerilerde bir yerde, görünmez, kolay bulunmaz, neredeyse hareketli ve ele geçmeyen bir şeydir. Belirtileri her yerde olan bu merkez sayesinde, bir romanın bütün ayrıntıları, büyük manzaranın yüzeyinde karşılaştığımız her şey birbirine bağlanır. Romanların merkezleri olduğunu bildiğimiz için, onları okurken tıpkı ormanda ilerlerken her yaprağa, her kırık dala bir işaret gibi şüpheyle bakan avcı gibi davranırız. Karşımıza çıkan her yeni kelimenin, eşyanın, kişinin, kahramanın, konuşmanın, tasvirin, ayrıntının, romanın dil ve üslup özelliklerinin ve hikâyesinin kıvrımlarının, bir başka şeyi daha ima ve işaret ettiğini hissederek ilerleriz. Romanın bir merkezi olduğunu bilmek, önemsiz sandığımız ayrıntının önemli olabileceğini, romanın yüzeyindeki şeylerin anlamının başka olabileceğini hissettirir bize. Romanlar suçluluk duygusuna, paranoya ve endişeye açık anlatılardır. Roman okurken hissettiğimiz derinlik duygusu ya da üç boyutlu bir âlemde olduğumuz yanılması da bu gizli merkezin varlığından kaynaklanır.” (Pamuk: 2011: 25-26). Pamuk’un roman türüyle münhasır tuttuğu bu “gizli merkez”e ilişkin açıklamaları, kavramın şiiir türüne de rahatlıkla teşmil edilebilecek bir karaktere sahip olduğunu göstermektedir. Kavramın şiiir bağlamında da kullanılabilceğini düşündüren ve teşvik eden temel saik, bu açıklamalardır.

Taşarak evlerden taraçalardan
gelip sesime yerleşiyor.

Sesimin esnek baldıranı
sesimin alaca baldıranı.

Ve kuşlara doğru
fildişi: rüzgârın tavrı
Dağ: güneş iskeleti

Tahta heykeller arasında
denizin yavrusu kocaman.

Kan görüyorum taş görüyorum
bütün heykeller arasında
karabasan ılık acemi
-uykusuzluğun sütlü inciri-
kovanlara sızılmıyor.

Annem çok küçükken öldü
beni öp sonra doğur beni” (s. 84)

Anne kaybının doğurduğu acının ve sevgisizliğin göstereni olan kadın imgesi başka bir şiirde, üvey anne zulmüne maruz kalan kız kardeşe ilişkin bir acının taşıyıcısı olur:

“Kuyuya sarkıtan kadın
Saçından kavrayıp kızkardeşimi” (“11 Beyit”, s. 267)

Süreya'nın imge kullanımının temel karakteristiği, tek boyutlu ve dar kapsamlı olmayıp yayılğan / gelegen bir açılım göstermesidir. Korkmaz'a göre, bir şairin özgünlüğünün ve yaratıcılığının başlıca miyarı olan yayılğan / gelegen imgelerde “anlamdan çok, sözcüklerin metnin bütünselliği içinde kazandıkları / oluşturdukları değer unsuru öne çıkar. Bu değer, durağan ve tamamlanmış bir olgudan değil, kendini sürekli derinliğe açan bitegen, üretken nitelikli bir yaratıcı özden oluşur. Yayılğan imge, gerçek anlamda bu yaratıcı özün derin ve örtük bir düzlemde açılmanmasıdır.” (2002: 277). Cemal Süreya'nın şiirlerindeki imgeler de bu açıklamalara paralel bir şekilde,

kullanıldığı bağlama göre yeni anlamlar kazanan bir niteliğe, derin ve örtük bir anlam potansiyeline, dolayısıyla zengin bir çağrışım ağına sahiptir.

Kadın imgesi, Süreya'da, sadece dar ve yalıtık bir erotik / cinsel söylem kurmak için kullanılmamıştır. İmgelerin iletmediği çağrışımların yönlendiriciliğindeki söylem kaymalarıyla şaşırtıcılığın sürekli yürürlükte olduğu bu şiirlerde, cinsel ve toplumsal olanın aynı anda deneyimlendiği söylenebilir. Atmosferin ve şiirsel söylemin tamamen kadın imgesi etrafında şekillendiği “San” ve “Cıgarayı Attım Denize” şiirlerinden alınma aşağıdaki bölümler, cinsel / erotik çağrışımları içeren bir imge örüntüsünün, birdenbire toplumsal bir plana kayarak hayat kavgası, çalışma, emek, yoksulluk gibi yeni çağrışımlar yüklendiğini ve bunların nasıl iç içe geçtiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir:

“Kırmızı bir at oluyor soluğum
Yüzümün yanmasından anlıyorum
Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dörtnala sevişmek lazım” (s.11)

“Şimdi sen tam çağındasın yanına varılacak
Önünde durulacak tam elinden tutulacak
Hangi bir elinden güzelim hangi bir
Bir elinde kızlığın duruyor garip huysuz
Öbür elinde yetişkin bir günüşiği
Daha öbür elinde de kilometrelerce hürlük
Çalışan insanlar için akşamlara kadar
Toz duman içinde
Bir elinle de boyuna ekmek kesiyorsun” (s. 21)

Bu geçişimlilik ve kaymanın imge planında da birçok şiir üzerinden deneyimlenebileceği ve Cemal Süreya'nın temel üslup özelliklerinden biri olduğu daha önce de ifade edildi. *Üvercinka*'daki şiirlerde, sahnedeki erotik devinimin arka planında yer alan toplumsal bir ağıntı kendisini sürekli hissettirir. Fakat bu “merkez-çevre” ilişkisi takip eden şiir kitaplarında toplumsal, tarihsel ve coğrafi boyutun merkeze yerleşmesi şeklinde bir dönüşüme uğrar. Bu dönüşüm tematik düzlemde, hüznün, ayrılık, yalnızlık, çaresizlik gibi duygularla belirginlik kazanır. Bu tematik farklılaşma

çerçevesinde kadın imgesi, *Göçebe* kitabındaki şiirlerle birlikte yeni çağrışım ve anlam imkânları yüklenir. “Ülke” şiiri tematik ve imgesel olarak bu dönüşümün belirgin olarak görülebileceği şiirlerden biridir. Kadının bütün bedensel uzuvlarıyla bir coğrafya gibi tasarlandığı bu şiir³⁸, imge yoğunluğuyla dikkat çektiği kadar Süreya şiirinde tarihsel, coğrafi bir genişlemeye / açılmaya da işaret eder:

“Kibrit çak masmavi yanardı sesin
Ormanlara ormanlara yüzünün sesi
En gizli kelimeleri akıttırdı ağızıma
Şu karangu şu aşayip şu asyalı aşkın
Soluğu kesen ağulayan ormanlarında
Yaşadım o kısa ve korkunç hükümdarlığı
Ve çarpıntılı yüreğim saçlarının akıntısında
Karadeniz’e karıştırdı ordan Akdeniz’e
Ordan da daha büyük sulara” (s. 48)

Şiirde, açık-kapalı istiareler ve mecazlar yoluyla coğrafyaya ilişkin varlıklar üzerinden örtük bir şekilde görselleştirilmeye çalışılan bir cinsel birleşme anı söz konusudur. Erotik etkinlik, çarpıcı, yoğun ve uzak imgeler yoluyla ifade edilir. Ormanlar, soluğu kesmesi, ağulamasıyla kadının erotojen bölgelerine³⁹ işaret eder. “kısa ve korkunç hükümdarlık” bağdaştırması da bu erotik etkinlik çerçevesinde, kısılalığı ve yoğun bir hazzı yaşatmasıyla cinsel birleşme anına işaret eder. Bu süre içinde, erkeğin erekte durumda kalma hâlinin de iktidar sözcüğünün çift yönlü çağrışımları ekseninde hükümdar olmaya benzetildiği düşünülebilir. Bir nehir ya da ırmak gibi düşünülen saçlar ise, anlatıcılığı hazzın doruklarına ulaştıran bir aracı gibi tasarlanır. Saçların âşışın çarpıntılı yüreğini önce Karadeniz’e sonra da Akdeniz’e taşıması, suyun cinsel çağrışımları düşünüldüğünde, kademeli artan bir cinsel zevk sürecini ima eder. (Akdeniz’in Karadeniz’den daha yoğun bir deniz olduğu bilimsel gerçeği de bu yoruma katkıda bulunur.) “Ordan da daha büyük sulara” dizesiyle bu yorum, şiirin kendisi tarafından da desteklenmiş olur. Denizden “daha büyük su” kütlesi okyanustur.

³⁸“Kadın bedeni bir coğrafyadır Cemal Süreya’nın şiirinde. Kimi zaman bir kıta kimi zaman yarım ada olan beden, karayla denizi kucaklayan bir ayırıcı noktadır. Bölgelerin iklimlerin özelliklerini barındırır içinde. Bazen ‘Afrika’dır bazen de ‘Akdeniz’ (...) Mekânın ve coğrafyanın nitelikleriyle kadını anlatma ve bu nitelikleri bütünleyici kılma özelliği Cemal Süreya’nın şiirinin kaynaklarını gösterir bize. Anlatıcı kadını coğrafya üzerinde gezdirir.” (Özmeral, 2007: 84-85).

³⁹“Erotik hislerin ortaya çıkabildiği herhangi bir beden bölgesi.” (Rycroft, 1989: 48).

Okyanus, içerdiği cinsel çağrışımlarla hem şiirin imge örüntüsü içindeki aşamalılıkla hem de çağrışım zinciriyle uyumludur. Okyanus, bu bağlamda, cinsel [t]aşkınlığın son noktası olarak yorumlanabilir.

“Ülke” aynı zamanda, Süreya’nın bir “göçebe” olarak şiirine “arayış” imgesini de dâhil ettiği bir şiirdir:

“Bir başak ufak ufak bildirir Konya’yı
O başakta o Konya’da seni ararım
Ben şimdilerde her şeyi sana bağlıyorum iyi mi
Altın ölçü çift ölçü ve altın karşılıksız
Para basma yetkisini Fırat’ın suyunu Palandöken’i
Erzincan’ın düzünü asma bahçelerini Babil’in
Antalya’nın denizini o denizin dibini” (s. 49)

Bir başaktan başlayarak geniş bir coğrafi menzile ulaşan bu arayışın nesnesi / muhatabı “sen” zamiriyle işaret edilen kadındır. Ancak bu kadın, sadece cinsel bir haz nesnesi olmaktan ibaret değildir. Aksine hayata dair her şeyin gerçek değerini, anlamını bulduğu bir “altın ölçü”dür. Kentlerden nehirlerle, oradan tarihin kadim mekânlarına (Babil’in asma bahçeleri) kadar her şeyin anlam kazandığı bir imgedir. “Kadın, âdeta bütün dünyaya açılmanın merkezi ol[ur]” (Kaplan, 2007: 236). Şiirin son bölümünde coğrafyayla, denizle, tarihle bütünleşen kadın, birden ve yine, erotik / cinsel çağrışımlar yüklenir. Ama bu çağrışımlar hüznün, ayrılık, yalnızlık gibi temaların idaresindedir. Ergül’ün de belirttiği gibi “Göçebe’deki şiirlerde, aşkın cinsel yönünün *Üvercinka*’daki kadar vurgulanmadığı, bunun yerine hüznün, yalnızlık ve keder gibi temalara ağırlık verildiği görülmektedir” (2003: 62). *Üvercinka*’da erotizm dozu yüksek şiirlerin aksine buradaki erotizm -şiddet içeren çeşitli çağrışımlara karşın- lirizmden kökenlenen bir şefkat ve kavuşma arzusunun temel yordamı olarak dile getirilir:

“Bilinir ne usta olduğum içlenmek zanaatında
Canımla besliyorum şu hüznün kuşlarını
Sen kalabalıkta bulup bulup kaybettiğim kimya
Yokluğun gayri şuradan şuraya geldi
Bir günler şölenlerle egemen ülkende
Şimdi iri gagalı yalnızlıklar dönüyor

N'olur ağzından başlayarak soyunmaya
Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme
Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat" (s. 49)

"Üvercinka, Kadın!" başlıklı yazısında *Üvercinka* bağlamında kadın imgesinin izlerini süren Atilla Birkiye (2011: 174), Süreya'nın şiirlerindeki kadın imgesinin "nesne kadın", "cinsel kadın" ve "aşk kadın" olarak üç farklı boyuta sahip olduğunu; fakat bu boyutların, genelde, şiirsel düzlemde iç içe geçerek görünürlük kazandığını belirtir.

İmge kullanımını bakımından tikelle tümelin, bireyselle toplumsal olanın yan yana, iç içe olması Cemal Süreya şiirinin temel karakteristiğidir. Erkeğin aslan imgesiyle belirlediği "Yırtılan İpek Sesiyle" şiirinde anlatıcının "sevgili yabancı" olarak seslendiği kadına cinsel sevi bağlamında söyledikleri, Süreya şiirinin bu özelliğine denk düşer. Şiir-düzyazı karışımı bir forma sahip bu uzun şiirde, sevişme eylemi de bir erginlik olarak nitelendirildiği için imge değeri kazanır:

"Sevgili yabancı, aslanları düşünerek bir şeyin yeni farkına varmalısın; insan sevişirken bütün çağlarda birden oluyor, geçmiş çağların hepsini birden yaşıyor bugünle birlikte. Ve bu gerçekten böyle oluyor. Bu bakımdan bir erginliktir sevişmek" (s. 88)

Bu durum, bireyselle toplumsal olanın bir arada, iç içe bulunduğunu söyleyen Süreya'nın poetik görüşlerinin şiir pratiğindeki izdüşümü olarak nitelendirilebilir (2013: 121). Bu şiirin, kaynağını şairin yaşamından ve sanatçı kişiliğinden alan imge merkezli bir şiir olduğu söylenebilir. Şiirin merkezinde yer alan ve kurucu bir niteliğe sahip olan başlıca imge de kadın olmuştur. Çünkü Süreya'nın şiirlerinin başat motifleri olarak nitelendirilebilecek âşık ve sevgili ile bu ikilinin çeşitli insani hâllerinden menkul lirizm, erotizm, cinsellik, aşk, sevgi, özgürlük ve yaşam mücadelesi gibi temaların hemen her zaman bu imge etrafında uç verip yeşerdiği görülür. Octavio Paz'ın âşığın ortaya çıkışı bağlamındaki şu sözleri de kadının bu kurucu vasfına işaret etmektedir: "Âşığın ortaya çıkışı, kadının ortaya çıkışından ayrılamaz. Kadın özgürlüğü olmadan aşk söz konusu değildir." (2002: 71).

1984 yılındaki bir söyleşide, Süreya'nın kendisi de kadının insanca yaşayabilmesi için özgürleşmesi gerektiğine değindikten sonra, şiir düzleminde de bu eşitliği sağlayabilmek için yerleşik yönelimin aksine, kadının da erkeğe söyleyebileceği şeyler yazmak istediğini belirtir:

Kadın-erkek ilişkilerinde -kentleşmeden ötürü- olumlu diyebileceğimiz bir gelişme var. Bu ilişkiler on beş yirmi yıl öncesine göre çok daha sağlıklı. Belki de daha çok büyük kentlerde böyle. Bir aşamadır. Gençlerin rahatlığı yaşlıları da etkiledi. Eskiden gidip duraklarda beklerdik. Sanki orada duran kadın... Şimdi bakıyorum vapura binerken kimse kimseyi sıkıştırıyor. Erkek anlamaya başladı ki kadın istemezse yanına yaklaşamaz. Kentleşme yanında kadın çalışmasından doğdu bu. Biraz da yoksulluğun artmasından olabilir. Çünkü çok yoksulluk eşitlik getirir. Ben eskiden şiirlerimde erkeğin kadına söylediği sözleri yazıyordum. Şimdi istiyorum ki aynı zamanda kadının da erkeğe söyleyebileceği şeyler yazayım (Süreya, 2013: 90).

Bu isteğin şiir pratiğinde karşılık bulamadığını, Süreya'da kadın imgesinin özne niteliğine sahip ol(a)madığını, bir nesne-kadın olarak belirginlik kazandığını söylemek gerekir. Ancak Süreya, şiirsel düzlemde yaratmak istediği bu söylem eşitliği özleminin şiirin kendi varlığı için de yaşamsal olduğunu "11 Beyit"teki şu beyit üzerinden dile getirmekten de geri kalmamıştır:

"Baktım aşk dizesi ayakta duramıyor
Kadın adına da söylenmemişse" (s. 267)

Sonuç itibarıyla, "Kadın", ortak bir kelime kadrosu ve imge örüntüsüne sahip Cemal Süreya şiirinin merkezî imgelerinden biridir. Birçok şiirinde imge niteliğine sahip sözcükler, kadın imgesi etrafında işlev kazanarak hâkim lirik ve erotik söyleyişi oluşturur. Süreya'da kadın imgesine ilişkin algılamanın en temel özelliği, parçalı bir görünüm sergilemesidir. Kadın imgesinin özellikle sevgili / karşı cins bağlamında işlendiği şiirlerde, bu parçalı algılama tarzı daha yoğun ve belirgindir. Bu durumun, lirik ve erotik etkinliğin Süreya'nın şiirlerinde daha çok dokunma ve görme duyularına bağlı olarak gelişmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Muhtelif şiirlerde kadın bedenine ait unsurların kaba ve argo söyleyişten uzakta, örtük ve metaforik şekilde anlatımı, Süreya'nın şiirlerindeki erotik-lirik etkinliğin doğasına yazınsal bir boyut katmıştır. Erotik etkinliğin yazınsal şekilde aktarılması, aynı zamanda, Süreya'nın şiirlerini gerçeküstücü şiire yaklaştırır.

Bu parçalı imge algısı, sadece cinsel / erotik bir çağrışım zinciriyle sınırlanmamış, bazen toplumsal-kültürel bir eleştirinin bazen de anne ve kız kardeşlere uzanan otobiyografik durumların bir taşıyıcısı olmuştur. Söylem ve izlek kaymalarının söz

konusu olduğu şiirlerde ise, kadın imgesi, cinsel ve siyasal-toplumsal konuların aynı anda işlenmesine / yansıtılmasına imkân verecek bir tarzda kullanılmıştır. Ancak şiirlerde sahip olduğu bu ağırlığa ve poetik düzlemde dile getirilmesine rağmen, kadın, Cemal Süreya'nın şiir estetiğinde özne vasfıyla belirebilen bir imge olamamıştır.

1. 3. 3. Şiirsel Dönüşümün Bir Göstereni Olarak Kuş İmgesi

"İmgeyi gözünden haklayan bu nişancı şair"ın ("Dikkat Okul Var!", s. 321) şiirlerindeki imge yoğunluğunu ve bir imgenin kitaptan kitaba veya şiirden şiire nasıl bir değişim / dönüşüm geçirdiğini izleyebilmek için izi sürülebilecek imgelerden biri de kuş imgesidir. "Kadın" ve onunla ilişkili unsurlardan sonra Süreya'nın şiirlerinde en sık başvurduğu imgenin "kuş" imgesi olduğu söylenebilir. Çiçek, ölüm, mavi, beyaz, at, gökyüzü, tren gibi imgeler de sıkça tekrar eder; ama söz konusu iki imgeyle kıyaslandığında bunların sayıca daha az olduğu ve tali bir ağırlığa sahip olduğu izlenebilmektedir.

"Yineleyen ya da sıkça tekrar eden imgeler, deyim yerindeyse, [bir şiirdeki] genel tonu oluşturur ve ton değiştiren, süreksiz ve tekil imgelerse kendilerini bununla hiyerarşik bir yapı içinde ilişkilendirir. (...) Her şiir, kendi türünün gereklerinin, kendi yazarının tercihlerinin ve sayısız başka faktörün belirlediği kendi hususi spektroskopik [izgeölçümsel] imge dizgesine sahiptir." (Frye, 2015: 113). Frye'in bu açıklamaları ışığında ele alındığında, kuş imgesinin, tekrar sıklığı ve içerdiği anlamlarla Süreya'nın şiir çizgisindeki değişim / dönüşümü ve genel tonu izlemeye imkân veren bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir.

Bu imge, şiirlerde; 33'ü doğrudan kuş, 13'ü güvercin, 3'ü kırlangıç, ikişer kez kartal ve turna, birer kez de serçe, papağan ve simurg olmak üzere toplam 56 kez geçer. Bu toplamın şiir kitaplarına dağılımı, Süreya şiirinin biçim ve öz bakımından gösterdiği değişimle de paralellikler arz eder. İlk üç kitapta biçim ve öz bakımından izlenebilen coşkulu açılım ve genişleme, genelde olumlu anlamlar içeren kuş imgesinin yoğun kullanımı üzerinden de izlenebilmektedir. Bu çalışmanın "Biçim ve Öz İlişkisi" başlığı altında "açılma evresi" olarak değerlendirilen *Üvercinka*'da 13 kez görünen kuşların sayısı, takip eden iki kitapta kademeli şekilde artar. "Yayılma evresi" olarak değerlendirilen *Göçebe*'de 15'e, "genişleme evresi" olan *BÖSDB* kitabında ise 18'e yükselir. Süreya şiirinde durgunluğun ve giderek bir daralmanın ve "söz yitimi"nin

meydana geldiği son üç kitapta ise, bu imgenin sayısı da dikkat çekici bir şekilde azalır. Şiir çizelgesindeki durgunluk ve tıkanmaya paralel şekilde, deyim yerindeyse, kuşlar da gözden yiter. *Uçurumda Açan* ve *Sıcak Nal*'da 2, *Güz Bitiği* kitabında ise sadece 1 kez görünür; ilk üç kitapta içerdiği olumlu anlamlardan da enikonu uzaklaşır. Bu toplamın dışında kalan kuşlar ise, kitaplarına girmeyen şiirlerde yer alır.

Süreya şiirindeki en sık tekrar eden iki imgenin, kadın ve güvercinin tek bir imgede buluşturulduğu *Üvercinka* kitabı, *daha* adıyla bu imgenin kitaptaki merkezî konumuna işaret eder. *Üvercinka*'nın ilk şiiri olan “San”, “Kırmızı bir kuştur soluğum” (s. 11) dizesiyle başlar. Söylendiği gibi, bu imge, özellikle ilk üç kitaptaki birçok şiirde geçer. Oğuz Demiralp de Süreya şiirindeki kuş imgesinin bu yoğunluğuna dikkat çeker: “Kuş Süreya'nın imge dünyasının özeğinde (merkezinde) yer alan bir imgedir. Güvercine düşkünlüğünü Süreya okurlarının hepsi bilir. İlk üç kitapta kullanılan kuş imgelerinin “iri gagalı yalnızlıklar” [“hüznün kuşları” (s. 49) tamlaması da buna eklenmelidir.] sözünün dışında hepsi olumlu anlamlar taşırlar.” (2014: 286). Demiralp'in de belirttiği gibi Süreya'nın şiirlerinde sıkça görünen bu imge aşk, sevgi, paylaşım, barış, özgürlük ve cinsellik gibi olumlu çağrışımlar içeren temalar etrafında döner. “San” şiirinde, söz gelimi, kuş dirimselliğın, cinsel arzunun bir tezahürü olarak kullanılır:

“Kırmızı bir **kuştur** soluğum
Kumral göklerinde saçlarının
Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların” (s. 11)

“Aşk” şiirinde, aşkın ve sevginin eşlikçisidir:

“Sevgiyeydi ilk açılışı gözlerimizin sırf onaydı
Bir **kuş** konmuş parmaklarıma uzun uzun ötmüştü” (s. 17)

“Cıgarayı Attım Denize” şiirinde aşkın, paylaşımın, barışın ve özgürlüğün sembolü olan güvercin imgesi, “gökyüzü”, “mavi” ve “kadın” gibi imgelerle bir arada kullanılarak Süreya şiirindeki lirik-erotik atmosferin oluşumuna zemin hazırlar:

“Şimdi bir **güvercinin** uçuşunu bölüşüyoruz
Gökyüzünün o meşhur maviliğinde
Uzun saçlı iri memeli kadınlarıyla

Bir Akdeniz şehri çıkabilir içinden
Alıp yaracak olsak yüreğini
Şimdi bir **güvercinin**” (s. 21)

Mehmet Can Doğan, “‘Üvercinka’ kim/in?” adlı yazısında Süreya’nın şiirlerindeki güvercin imgesinin barış ve özgürlük gibi anlamları içermenin yanı sıra kadın imgesiyle de bütünleştiğini söyler:

Güvercini, hep mavi gökyüzüyle sunan anlatıcı, hem sözcüğün barışın simgesi olarak kullanılmasını gözetir hem de onu özgürlüğün sembolüne dönüştürür. Ayrıca güvercin, her iki durumda da kadının göstereni olur. Mavi gözleriyle sunulan kadın da, şiirlerde özgürlüğün, rahatlığın ve barışın sembolüne dönüşür (Doğan, 2011: 311).

“Türkü” şiirinde ise güvercinlerin topluluk hâlinde havalanmalarıyla karşı cinsle yaşanan erotik etkinlik anındaki devinimler arasında ritim açısından bir benzeşim kurulur. Kadınla güvercin arasında kurulan paralellik bu şiirde de belirgindir:

“Bir sürü **güvercin** havalan. Saçların
Bunlar tıpkı senin sevilmedeki saçların
Kanatlarımdan bellidir yeni açılmış sokaklarda
Gülüm-mera gülüm-mera
Bir **güvercin** akıntısında kesin **güvercinler**
Uçsuz bucaksız bana bakıyorsun” (s. 24)

Çağrışımlarıyla Hıristiyanlıktaki “ilk günah” fikrine de göndermede bulunan “Elma” şiirinde kuşlar; kırmızı, çıplaklık, gökyüzü ve kilise gibi tali imgelerle beraber şiirin merkezî imgesi olan elmanın etrafında konumlandırılarak cinsel arzunun yoğunluğuna işaret etmek için kullanılır:

“Şimdi sen çırılçıplak elma yiyorsun
Elma da elma ha allahlık
Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı
Kuşlar uçuyor üstünde
Hatırlanacak olursa tam üç gün önce soyunmuştun
Bir duvarın üstünde
Bir yandan elma yiyorsun kırmızı
Bir yandan sevgilerini sebil ediyorsun sıcak
İstanbul’da bir duvar

(...)

Kuşlar uçuyor üstümde bunlar senin elmanın **kuşları**
Gökyüzü var üstümde bu senin elmandaki gökyüzü
Hatırlanacak olursa seninle beraber soyunmuştum
Bir kilisenin üstünde” (s. 25)

Üvercinka'nın son şiiri olan “Yazmam Daha Aşk Şiiri”nde “**Kuşlar** bakımından uçarı / çocuk tutumuyla beklenmedik” (s. 43) dizesiyle sevilen kadına izafe edilen gençlik, güzellik ve canlılık gibi durumların imgesi olarak kullanılan kuşlar, içerdiği olumlu anlamları *Göçebe* kitabına devreder. Her ne kadar “Ülke” şiirinde “Bilinir ne usta olduğum içlenmek zanaatında / Canımla besliyorum şu hüznün **kuşlarını** / (..) Bir günler şöenlerle egemen ülkende / Şimdi **iri gagalı** yalnızlıklar dönüyor” (s. 49) dizelerinde hüznün ve yalnızlık gibi duyguların somutlayıcısı olarak kullanılsa da bu eğilimin sürekli olmadığı ve iyimser bir duygu durumundan beslendiği takip eden şiirlerde açığa çıkar. Dörtlük, kuş seslerinin umudu muştuladığı “Kars” şiirinin son bölümünden:

“Nasıl olsa yine bir gün
Döneriz bu yollardan geri
Senin bir elinde mendil
Öbüründe **kuş** sesleri” (s. 51)

“Yağmurun Yağması İyidir”de kuşlar tekrar, sevinç, yaşama arzusu gibi olumlu anlamlarıyla belirir:

“Bir çerkez mızıkası gibi rengarenk
İki adet **kuş** çantasında” (s. 59)

“Az Yaşadıkça da” şiirinde ölüm ve bundan menkul hüznün duygusu, güvercin imgesi yoluyla huzurlu ve iyimser bir son duygusuna bağlanır:

“Bir **güvercin** ben öldüğüm zaman
Nice hüznlerden yaprak yaprak
Bir **güvercin** ben öldüğüm zaman” (s. 60)

“Göçebe” şiirinde ise, ataerkil bir aile düzeni içinde ezilen kızların masumiyeti ve örselenmişlikleri, bir süre uçtuktan sonra vurularak yere düşen kuş imgesiyle dile getirilir:

“Ya suya giden küçük kızlar
Onlar
Tıpkı o **kuşlar** gibi
Uçan daha bir süre
Sonra da vurulduktan” (s. 63)

Göçebe'nin kuş imgeli son şiirinde ise, geçen zamandan duyulan kaygı, bir nakarat gibi üç kez tekrarlanan “**Kuşlar** dal değiştirdikçe” (“Arka Güneş”, s. 66) dizeleri üzerinden dile getirilerek âdeta takip eden kitaptaki salınımlı duygu durumunu haber verir.

BÖSDB kitabında bu imge, değişken duygu durumlarının bir taşıyıcısı olarak kullanılır. Sayısal olarak bu imgenin en fazla kullanıldığı (18 kez) kitabın *BÖSDB* olması da bu duygu çeşitliğine bağlanabilir. Olumlu ve olumsuz duygu durumlarının yer aldığı bu şiirlerde kuş imgesi kimi zaman yalnızlığın, hüznün, çaresizliğin kimi zaman da aşkın, umudun, cinselliğin, ana ve geçmişe dair iyimserliğin bir göstereni olarak kullanılır. Bu imgenin yüklendiği olumsuz çağrışımları, şiir çizelgesindeki niteliksel bir kırılmaya değil, Süreya'nın *Üvercinka*'yla başlayan çabasının ulaştığı ustalığa, ruhsal ve düşünsel olgunluğa bağlamak daha doğru olur. Süreya'nın kitaba dair açıklamaları da bu duruma işaret etmektedir.⁴⁰ Bu kitap, şairin bir bakıma şiirinde ulaştığı sentezin bir ürünüdür. Çünkü kitaptaki şiirler bir yandan tarihsel-toplumsal bir açılım sergilerken diğer yandan ilk iki kitaptaki lirik / erotik ve ironik karakterdeki bireysel tavrı sürdürür. Ama daha önemlisi, bu iki boyutun birçok şiirde kaynaşıp şairin daha önce pek de cesaret edemediği kişisel tarihine ilişkin bir muhasebeyi de yürürlüğe koymasındır. Kitabın sahip olduğu bu yoğun içeriksel yük, kuş imgesine yüklenen anlamların da çeşitlenmesine zemin hazırlamış olmalıdır.

⁴⁰“Bösodobeni’de (Beni Öp Sonra Doğur Beni) elbette daha ustayım. Ayrıca şiirimi daha bir yayıyorum. Tarihsel bir çizgi yakalıyorum. Anadolu’yu divanece dolanıyorum. *Göçebe*’deki soyut yalınlıktan, daha “gayrisafi”, ama daha ağırlıklı bir aşamaya geçiyorum Bir yerde Şeyh Galib’i, bir yerde Yunus Emre ve Pir Sultan’ı yoklayışım da bu kitaptadır. Her kitabımda çok sevdiğim şiirler vardır. Ama en çoğu *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’de. En çok öykünölmüş şiirler de ordadır. Başka ne diyeyim kitabımın üstüne?” (Süreya, 2013: 65).

“Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim” şiirinde Süreya, henüz altı yaşındayken ailesiyle birlikte yaşadığı sürgünü, Hz Yusuf’un yaşadıkları üzerinden anımsar. Kendisinin ve Hz. Yusuf’un yaşadığı çaresizliği ve çıkışsızlığı kanatları dökülmüş kuş imgesi üzerinden somutlar:

“Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi
Firavun’un ekinlerini yöneten Yusuf da
Arkadan yırtılmış gömleğiyle
Kanatları dökülmüş **kuşa** benzerdi” (s. 81)

“Burkulmuş Altın Hali Güneşin” şiirinde “[a]rada sırada **güvercin** kanadı bir aydınlıkla tara[nan] bakışlar” (s. 90), “Yüreğin Yaban Argosu”nda “birdenbire iki **kuş**” (s. 93) imgesinin çağrışımlarıyla geçmişe dönerek çocukluğa ilişkin sevinç ve iyimserlikle dolu anlara bağlanır:

“Birdenbire iki **kuş** senin kardeşinin sandığındaki
kokunun renginde
Biri ilkokul öğretmenin köşeye atılmış geceliğinden
Birbirine yapışık iki **kuş** çılgın bir sevinçle
Birdenbire bir çığlık,
Yakından, en yakından” (s. 93)

“Kan Var Bütün Kelimelerin Altında” şiirinde, çiçekçi kızların göğüslerinin anlatıcı özneye uyandırdığı masumiyet, kırlangıç yumurtasıyla kıyaslanarak ortaya konur:

“Ve çiçekçi kızların göğüsleri
Daha suçsuzdur **kırlangıç** yumurtasından” (s. 98)

“Ortadoğu” dizi şiirlerinde bu imge üzerinden dillendirilen farklı duygu durumları, kitaptaki duygu ve düşünce salınımını bir arada örnekleyebilmek bakımından dikkate değerdir. “Ortadoğu II” şiirinde, Ortadoğu coğrafyasında biteviye savaşlar, açlık ve kıyımlar yüzünden ölümün “ana unsur” olan hayata galebe çalması, “umudun kanayan cephesi” ve “**kuşların** alçaktan uçması” imgeleriyle dile getirilir. İmgelerin yaydığı olumsuz çağrışımlar bu durumla sınırlı kalmaz; baba kaybına dair giderilemeyen bir acıya da uzanır:

“Umudun kanayan cephesinde
Bak yağmur yağıyor ana unsura
Kuşlar iyice alçaktan uçuyor,
Bir şey vardı hani
Yitirdim ya da hiç olmadı sanıyordun
Oysa karışık bir anı gibi
Seni uyurken öpmesi gibi babanın
Bir ilkkar tomurcuğu gibi
Geveze dualardan sıyrılmış
Sürekli ve silik duruyor
Bak o şey sinmiş şurana” (s. 107-108)

“Ortadoğu IV” şiirinde ise bu imgeye yüklenen olumlu çağrışımlar, şair tarafından doğrudan dile getirilir:

“Bir **kuş** nasıl uçuyorsa
Öyle sever, çalışır insan” (s.113)

Birçok şiirde sevginin, aşkın, özgürlüğün imgesi olarak kullanılan güvercin, “Seviş Yolcu” şiirinde, en temel çağrışımla, barışın sembolü olarak kullanılır:

“Barış demiştir ve **güvercin** tıkmışlardır boğazına
Bu yüzden edep kuralı gözetmez Anadolu dervişi” (s. 136)

Fakat *Uçurumda Açan* (dördüncü kitap)’la beraber, şiirlerde, bir coşku azalmasına paralel şekilde bu imgenin de iyice azalmaya başladığı, *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği* kitaplarında ise neredeyse tamamen gözden kaybolduğu görülür. Kuş imgesi, önceki kitaplardaki merkezî konumunu yitirdiği gibi içerdiği olumlu anlamlardan da uzaklaşır. *Uçurumda Açan*’da acı, yas, umutsuzluk gibi duyguların sağanağı altında belirsiz bir gri leke gibi beliren kırlangıçlar (“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli şiir”, s. 167), *Sıcak Nal*’da ancak hayatın son demine varıldığına dair sayısal bir tahminin nesnesi olarak belirebilir. Bu durum “Kehanet 1985” şiirinde “Lokman şair” şeklindeki ironik bir belirleme üzerinden şöyle ifade edilir:

“Lokman şair senin hayatın
Yedi **kırlangıcın** hayatı kadar
Altısını ardı ardına yaşadın

Bir **kırlangıcın** daha var.” (s. 227)

Güz Bitiği kitabında ise, umudun, sevginin, özgürlüğün muştucusu kuşlar yoktur. Daha çok bir bitişi, tükenişi ve dolaylı yollardan ölümü çağrıştıran bir kuş imgesi yürürlüktedir. Bir zamanlar şairin şiiriyle beraber soluk aldığı mavi ve geniş gökyüzünü dolduran, renklendiren “**kuşlar** [artık] toplanmışlar göçüyorlar[dır].” (“İki Kalp”, s. 241) Hem adı hem hacmi hem de içeriğiyle bir bitişi, ölümü çağrıştıran “Kısa” şiirinde ise, kuşların gidişi, uçuşu, bir ömrün sonuna gelindiğine işaret eder gibidir: “Hayat kısa / **Kuşlar** uçuyor” (s. 293). Kuş imgesi üzerinden yapılan bu inceleme, Süreya şiirinin biçim ve içerik özellikleri bakımından gösterdiği dönüşümün, imgeleri kullanma tarzıyla bakışımı bir karakterde olduğunu göstermektedir. Kuş imgesinin kullanım sıklığının ve içerdiği tasarım / çağrışımların kitaptan kitaba azalıp değişmesi, şiir coşkusunun da azaldığını gösteren bir kanıttır. Demiralp’in de belirttiği gibi Süreya şiirinde, “[s]anki yavaş yavaş kol kanat kırılmıştır.” (2014: 286).

İmge, şiir hakkındaki teorik yazılarında ve söyleşi / röportajlarında Süreya’nın üzerinde önemle durduğu bir konudur. İmge kavramına teorik olarak atfedilen bu önem, pratikte de karşılık bulur. Öyle ki imge kullanımı konusundaki bu kararlılığın kendi şiirini tanımlamak için pratikte de kullanıldığı söylenebilir. Başka bir deyişle Süreya, teorik düzlemde dile getirdiği bazı fikirlere, şiirlerinde de doğrudan yer verir. Enver Ercan’ın Ocak 1986 tarihinde kendisiyle gerçekleştirdiği bir söyleşide Süreya’nın şiirine ilişkin olarak “Ben eski edebiyatımızın değerleriyle de, Batı edebiyatının değerleriyle de beslendim. Şiirim, bu iki edebiyatın çelişkisidir. Birleşmesi, uzlaşması değil. (...) Güneşten yırtılmış caz sesi ve kavalın akan gökyüzü. Şiirimi buna benzetebilirim.” (2013: 119-122) şeklinde dile getirdiği tanımlama, “Yaz Sonu” şiirinde “kavalın akan gökyüzü” ve “güneşten yırtılmış caz” (s. 210) bağdaştırmalarıyla çarpıcı imgeler üzerinden doğrudan şiir pratiğine de yansır. Şiirdeki “Kaval” ve “caz” sözcüklerini içerdiği çağrışımlarla geleneksel Türk ve Batı şiirlerini temsil eden birer imge olarak okumak pekâlâ mümkündür. Şiirinin sahip olduğu bu uzlaşmaz ve çelişkili taraflar, şairin imgesel düzeydeki tanımlamalarına da yansır. Bu şiir, bazen “soylu, büyük ve mavi bir demir sesi[ne]” (“Göçebe”, s. 64) ya da uygarlık tarafından güneşle birlikte Akdeniz kıyılarına bırakılmış, kudret ve koruyuculuk çağrışımlarına sahip iki nöbetçiye benzetilir (“Ortadoğu-I”, s. 106). Bazen de acı, hüznün, ölüm-dirim gibi çelişkili duyguların taşıyıcısı bir insan olarak imgesellik kazanır:

“Bir mezarın doğurduğu iştahlı bir çocuktur Anadolu şiiri” (“Göçebe”, s. 63)

“Bu yüzden kimi zaman zordur ayırmak

Üstünü başını yırtmış ağıtlardan şiiri” (“Seviş Yolcu”, s. 149)

“Dikkat Okul Var” şiirinde de bu yönelimin, “Nişancı bir şairim / Gözünden haklarım imgeyi” (s. 321) dizeleriyle doğrudan pratiğe yansıdığı söylenebilir.

Sonuç olarak, çıkış noktası sözlü kültür olan bir yaşantıdan kaynaklanan ve bilinç düzeyine aktarılan dilin, kaynağını dış gerçeklikten alan fakat özünde şairin kişiliğinin damgasını taşıyan bir imge örüntüsü yarattığı söylenebilir. İmgesellik Süreya şiirinin en merkezî vasıflarından biridir.⁴¹ Cemal Süreya, ortak dildeki ayrıksılığı yakalayıp yaşamla bağlarını tamamen koparmamış bir imge dünyası üretebilmiş, buradan hareketle de poetik bir yapıya yönelmiştir. Bu yüzden onun şiir serüveni aynı zamanda imgenin serüveni olarak da okunabilir.

1. 4. Biçim ve Öz İlişkisi

Biçim ve öz konusu, Batı’da olduğu gibi Türk şiirinde de uzun bir süre, estetik bir meseleden öte, fikrî ve ideolojik kamplaşmaların bir simgesi olarak ele alınmıştır. Şiir türünü, birtakım fikirlerin geniş kitlelere aktarımı için bir araç olarak gören şairler veya şiir toplulukları, sanatın toplum için, toplum hizmetinde olduğunu savunan kanatta değerlendirilmişlerdir. Genel olarak “toplumcu” ve “toplumcu gerçekçi” olarak nitelendirilen bu şairler için sanat ve özde şiir, “yüce” değerleri içeren bir özü yansıtan dava aracı olmaktan öte bir şey değildir. Karşıt kutbu oluşturan anlayış ise, şiiri fikirsel / ideolojik bir dava aracına indirgeyen yaklaşıma karşı çıkararak onu ereği kendi içinde (outo-telos) olan estetik bir tavır çerçevesinde ele almıştır (Tunalı, 2011: 25). Bu yüzden sadece özü gözetken kaba bir yaklaşımdan ziyade eserin estetik yönünü oluşturan biçime / forma da odaklanırlar. “Biçimci / formalist” veya “yapısalcı” olarak adlandırılan bu şairler, şiirin sadece fikirlerden ibaret olmadığını, bir mühendisin veya mimarın yaptığı gibi bir yapıyı sabırla ve titizlikle kurmak işi olduğunu düşünürler.

⁴¹Süreya’nın Ahmed Arif şiirinin imgesel karakterine ilişkin olarak dile getirdiği şu düşüncelerin, bir bakıma, onun kendi imge tutumunu yansıttığı söylenebilir. Başka bir deyişle Süreya, kendi şiirini Ahmed Arif şiiri üzerinden okumaya / değerlendirmeye / tartmaya çalışmış gibidir: “Sonra, imge onda sınırlı bir öge değil. Bir bakıma şiirin kendisi, bütünü. Öyle ki bütünüyle vardır onun şiiri. Kelimeler ilişkin oldukları kavramları aşan ve daha geniş durumları kavrayan bir nitelik gösteriyor. Şiirin bütünü içinde kullanılmış bazı düz sözler inanılmaz bir çarpıcılık, bir imge yeteneği kazanmaktadır.” (Süreya, 2012: 132-138).

Biçim ve öz eksenli bu kutuplaşmanın Türk şiirinde Tanzimat edebiyatıyla beraber başladığı söylenebilir. Tanzimat Fermanı'nın yol açtığı toplumsal-kültürel dönüşüme paralel olarak şiir, halka benimsetilmek istenen yeni kavram ve değerlerin bir aracı, şair de bu aracı işleten bir sözcü / görevli olarak değerlendirilir. Edebiyata / şiire yüklenen bu toplumsal işlev, Tanzimat Edebiyatı'nın ikinci döneminde, tamamen askerî ve politik şartların (93 Harbi, sonrasında meşrûfî idarenin askıya alınması) yönlendirmesiyle birden değişir; Servet-i Fünûn Dönemi'yle birlikte estetik bir plana kayar. Fecr-i Âti şairleri de sanatın ve dolayısıyla şiirin “şahsi ve muhterem” bir mesele olduğunu belirterek şiirin estetik temellerinde ısrar ederler. Fakat Genç Kalemler hareketiyle başlayan dilde sadeleşme çabası ve halkçı söylem, şiiri tekrar ideolojik / özcü bir anlayışın güdümüne sokar.

Cumhuriyet şiirinde de egemenliğini sürdüren bu özcü anlayış karşısında birtakım şairler sanatta, biçimi öze önceleyen bir tavır sergilemiştir. Söz gelimi Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal, şiiri toplumsal meselelerin bir aracı olarak gören anlayışın dışında kalarak dilin kendisini esas alan ve onu estetize eden bir şairlik tutumunda ısrar ederler. Özellikle Ahmet Hâşim, poetikasını ortaya koyduğu “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da şiir dilini, bu dilin sezgiye, duyuşa yaslanan örtük karakterini, ahengi ve müzikaliteyi anlama, hikâyeye ve açıklığa önceleyen tutumuyla dikkat çeker. Ona göre, “Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti hâiz olan kelimenin mânası değil, cümledeki telaffuz kıymetidir. (...) Şiirde mevzu, şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir.” (Hâşim, 2012: 63).

Şiir dilini, yaşayan kelimelerde arayan Yahya Kemal Beyatlı için de şiir bir muhteva meselesi olmaktan öte, biçim üzerinde sabırlı bir çalışma neticesinde ortaya çıkan bir tür mükemmeliyettir. Abdullah Uçman, Beyatlı'nın bu konudaki titizliği ve dikkatiyle ilgili olarak şunları söylemektedir:

Bu konuda sık sık tekrarlanan ve ilk anda akla gelen ‘Süleymaniye Câmii yedi-sekiz yılda inşâ edilmiştir ama ‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ şiiri tam yirmi beş yılda tamamlanabilmiştir!’ sözleri, onun mükemmeliyet konusundaki hassasiyetini yeteri kadar açıklayıcı mahiyettedir. (...) ‘Mısra benim haysiyetimdir!’ diyen ve şiirin de tıpkı mimari bir eser gibi taş üstüne taş konularak bazan yıllarca süren meşakkatli bir ameliye sonunda inşâ edildiğine inanan Yahya Kemal, bu yüzden kendi yazdıklarını dahi kolay kolay beğenmez (Uçman, 2002: 130-131).

Dil ve biçim konusundaki bu aşırı hassasiyet, Yahya Kemal'in az ama yoğun ve nitelikli şiirler yazmasına kapı aralar. Bu sebeple, Mehmet Kaplan, “Türk şiir tarihinde kelimelerin yaşama kabiliyetlerini, hakikî Türkçeyi ilk defa idrâk eden Yahya Kemal

olmuştur.” (1999: 226) der. Öğrencisi ve sadık bir tilmizi olan Tanpınar ise daha iddialı bir tespitte bulunur: “Yahya Kemal, tek başına dilimizin ortasında bir ‘rönesans’tır. Bunu her şeyi dilde arayarak, onun üzerine eğilerek onun nabzını kendi nabzı yaparak elde etti.” (2007: 348).

Biçim, Yahya Kemal Beyatlı şiirinde anlamın daha etkili ve yoğun bir şekilde üretilebilmesinin temel yordamıdır. Beyatlı’nın şiirlerini poetikası ışığında okumaya çalışan Alphan Akgül’ün, biçimin onun şiir estetiğindeki temel işlevine ilişkin olarak söyledikleri de bu paraleldedir:

Yahya Kemal’in şiirlerinde ne anlamla bütünleşmeyen bir biçim ne de biçim tarafından desteklenmeyen bir anlam vardır. Onun şiirlerinde hem lafız araçlarını hem de yoğun bir hikâyeleştirmeyi bir terkip hâlinde görürüz. Başka bir ifadeyle Yahya Kemal, şiirde kullandığı biçimsel araçların içerikten kopup özerkleşmesine izin vermez. Onun için biçimsel araçlar, belirli bir konusu, anlamı ve duygusal içeriği olan şiirsel bir kompozisyonun olmazsa olmaz parçalarıdır. Yahya Kemal’in şiirlerini çözümlediğimizde, anlam lehine işleyen lafız araçlarıyla karşılaşmamızın nedeni budur. Yahya Kemal, aktarmak istediği anlama uygun ses, ritim ve sözdizimi düzenlemeleri yapan bir teknisyene benziyor. Bu nedenle Yahya Kemal’in şiirlerini yazarken kullandığı ana ilke bizce şudur: ‘Anlam için teknik’ (Akgül, 2014: 234).

Nâzım Hikmet’le birlikte başlayan toplumcu gerçekçi şiirin özü ön plana almasına paralel olarak Garipçiler de şiire dair yerleşik biçim uygulamalarını reddederek öze / içeriğe genişlik kazandırır.

İkinci Yeni’ye kadar, Türk şiirindeki egemen anlayışın özü önceleyen bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. İkinci Yeni hareketi, biçim ve üslubu ön plana alan tavırlarıyla bu egemen şiir anlayışında büyük bir kırılma yaratır. Bilhassa İlhan Berk ve Ece Ayhan gibi şairlerin anlamı, konuyu, öyküyü ikinci plana atarak dili ve söyleyiş biçimini öne çıkarmaları, bu hareketin “bir şey söylemeyen şiir”, toplum gerçeklerinden uzak bir “kaçış şiiri” olarak nitelendirilmesini de beraberinde getirir (Bezirci, 2005: 137). İkinci Yeni adına söz alan bazı şair ve eleştirmenlerin bu tavrı, biçim ve öze yönelik tartışmaların da alevlenmesine sebep olur. Özellikle toplumcu gerçekçi şairler, İkinci Yeni’yi aşırı biçimci bir şiir üretmekle suçlayarak kıyasıya eleştirir (Karaca, 2013: 463).

Modern eleştiri kuramlarının ortaya çıkmaya başladığı 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra, sanata / şiire ilişkin bu düalist / ak-kara mantığın aşılına başlandığı söylenebilir. Artık, şiirin unsurlarına ilişkin değerlendirmelerde biçim ve öz birbirinden ayrı ve yalıtık unsurlar olarak değil, birbirini tamamlayan, aynı potada eriyerek şiiri üreten ana unsurlar olarak alımlanmaya başlanır. Northrop Frye, bugün

yazınsal eleştiri literatüründe bir kült kitap olarak değerlendirilen *Eleştirin Anatomisi / Anatomy of Criticism* adlı eserinde biçimi, yazınsal metnin öz ve içerik boyutlarını bir araya getiren tamamlayıcı bir kavram olarak değerlendirir. Frye'a göre öz ve içerik boyutları, yazınsal metnin biçimine dâhildir; üstelik onu belirleme kapasitesine de sahiptir:

Biçim sözcüğü normalde iki tamamlayıcı terime sahiptir: Öz ile içerik. Muhtemelen kendisini, şekillendirici bir ilke olarak mı; yoksa kapsam olarak mı düşündüğümüze bağlı olarak bu terimler arasında da bir ayrım yapar. Şekillendirici ilke olduğu noktada, anlatı olarak, -geçici bir düzenlemeyle- Milton'un daha kesin bir terminolojinin olduğu bir çağda şarkısının 'öz'ü diye adlandırdığı şey halinde düşünülebilir. Kapsama ilkesi de, eşzamanlı bir yapının içinde şiiri bir arada tutan anlam olarak düşünülebilir (Frye, 2015: 112).

Özdemir İnce ise bu ilişkiyi “ses katmanı ile anlam katmanı, izlek ile yüzey yapı arasındaki (...) bir nedensellik, bir bağımlılık ve bir eytişimsel birlik ilişkisi” (2011: 56) olarak nitelendirir. Özün / içeriğin bir şiirin söylediği şeye, formun / biçimin ise şiirin nasıl söylediğine gönderme yaptığını belirten İngiliz edebiyat kuramcısı ve eleştirmeni Terry Eagleton, iki unsur arasında karşılıklı bir belirlenim ve etkileşim bulunduğuna şu cümlelerle işaret eder:

[F]orm ve içerik birbirinden ayrılamaz; edebi eleştiri genellikle neyin söylendiğini nasıl söylendiğinin terimleriyle kavramakla ilgilidir. Veya daha teknik olarak ifade etmek gerekirse, anlamsal olanı (manayı) anlamsal olmayan terimlerle (ses, ritim, yapı, tipografi ve benzerleri) kavramaktır. (...) Şiir, neredeyse form ile içeriğin birbirlerine çok yakından dokunmaları şeklinde tanımlanabilecek bir edebi türdür (Eagleton, 2011: 106).

Eagleton, içeriğin üretimi ve edebî olarak çözümlenebilmesi için biçimi elzem bir yapısal unsur olarak değerlendirmektedir. Ona göre bir şiirdeki biçim unsurları, ifade edilmek istenen özün belirlenmesinde ve üretilmesinde aktif bir rol oynar: “Ses tonu, ritim, ölçü, sözdizimi, ünlü yinelemesi, dilbilgisi, noktalama işaretleri ve benzerleri, yalnızca anlam taşıyıcısı değil, onun üreticileridir gerçekte. Bunlardan herhangi birini değiştirmek, anlamın kendisini değiştirmektir.” (2011: 107).

Biçim ve öz konusuna yazılarında geniş yer ayıran eleştirmenlerden biri olan Hüseyin Cöntürk, “Şiirin İçi, Dışı”, “Özden biçime”, “Bir de Çevrin”, “Dilde Öz”, “Dilde Deformasyonun Gerekliliği”, “Deformasyonu Haklı Kılan”, “Öz, Biçim ve Uygunluk” yazılarında konuya ilişkin görüşlerini dile getirir. Cöntürk'ü ilginç ve önemli kılan temel nokta -imge konusunda olduğu gibi- onun biçim ve öz konusuna dair yazılarını da 1957, 1958 ve 1959 yıllarında, yani, İkinci Yeni'ye ilişkin tartışmaların hayli yoğun olduğu, alevlendiği bir dönemde yazmış olmasıdır. Söz konusu yazılarda

Cöntürk de Frye, İnce ve Eagleton'ın görüşlerine koşturmuş şekilde, öz ve biçim arasındaki bireşimsel ilişkiye dikkat çeker.

Bir şairin şiir yazmadan önce zihninde bulunan ön-özün biçim aracılığıyla şiire ait bir iç-öz hâline geldiğini savunan Cöntürk, bir özün şiirsel bir nitelik taşımasının ancak biçim yoluyla mümkün olacağını belirtir. Cöntürk'e göre "ön-özler kendilerinden farklı iç-özler haline alıyorsa bunu en çok biçime borçludurlar. Ön-özler, kendileri değişerek iç-öz haline gelmezler, biçim tarafından buna zorlanırlar. Schiller'in dediği gibi, biçim, ön-özleri kazıyan, yok eden bir unsurdur." (Cöntürk, 2006: 122). Cöntürk, şiirsel özün niteliğine ilişkin şartlanmaların (içeriğin bireysel veya toplumsal olmasına dair gereksizlik) da sağlıklı bir şiir anlayışına götürmeyeceğini düşünür. Çünkü bir özün şiirsel olmasını sağlayan şey, onun iyiliği veya doğruluğu değildir. "Özü şiirsel yapan güç özlerin dışındadır" (2006: 124). Başka bir deyişle, özün biçim yoluyla uygun bir şekilde işlenebilmesinde, kendine mahsus biçim hâlini alabilmesindedir. Benzer şekilde, öz de şiirin biçimini geliştirmeye ne kadar uygun bir nitelik sergilerse şiirsel bir öz olmaya o kadar yaklaşır. Kısaca Cöntürk, biçim ve öz konusunda birini diğerine üstün tutmaktan öte, onların karşılıklı olarak birbirini beslediklerini düşünür. Ona göre, "Öz biçimin, biçim özün hizmetinde olduğu müddetçe hayırlı olurlar." (2006: 125).

Biçim ve öz ilişkisi, İkinci Yeni şairlerinin üzerinde önemle durduğu poetik konulardan biridir. Cemal Süreya'nın, "Biçimi Anlamak" (1957), "Ufak Özler Biçimin İçindedir" (1957) ve Orhan Duru'nun "Mektup" adlı yazısına cevap olarak yazılan "Öz Konuyu Aşar Parantezi" (1957) yazıları biçim ve öz konularına ilişkin görüşlerini ihtiva etmektedir. Konuya ilişkin üç yazının da Süreya'nın ilk şiir kitabı olan *Üvercinka*'dan bir yıl önce yayımlanmış olması, İkinci Yeni'nin şiir ortamında enikonu görünmeye başlamasıyla birlikte tartışmaların da yoğunlaştığını göstermektedir.

Süreya 15 Eylül 1957 tarihli *Pazar Postası*'nda yayımlanan "Biçimi Anlamak" adlı yazısında, Charles Baudelaire'in "Akşam diyordun işte oldu akşam" şeklinde Türkçeye çevrilen dizesinden hareketle, şiirde denmek istenen şeyin (özün) deyişten (biçimden) ayrılamayacağını söyler. Çeviri işlemi sonucu meydana gelen zorunlu biçimsel değişimlerin şiirden geriye pek de bir şey bırakmayacağını buna gerekçe olarak gösterir (Süreya, 2012: 209). Süreya, çağdaş sanatın gerekleri doğrultusunda bir ileti taşısa da şiirin asıl niteliğinin bu özden kaynaklanmadığını düşünür. Biçime önem vermenin salt biçimcilik olarak değerlendirilmesine de karşı çıkar. Ona göre, bir şiire

şiiressellik payesi kazandıran asıl şey, özün uygun bir biçimle yazılmış olmasıdır. Orhan Veli'nin "Çirozname" çevirisini ve özü ön plana alan Mayakovski şiirlerini, biçimin öze şiiressellik kazandıran temel unsur olduğuna ilişkin örnekler olarak gösterir. Süreya'ya göre, şairin kişiliği de ancak biçim sayesinde şekillenen bir özle ortaya çıkabilecektir. Jean Cocteau'nun "Bir şiir başka bir dile çevrilemez. Hatta yazıldığı dile bile." (Süreya, 2012: 210) sözünü buna kanıt olarak gösterir. Yazının sonunda, Süreya'nın "[B]ir şiiri şiir eden o şairin genel fikir eğilimi değil, onun kişiliğinden ayrı olmayan özel perspektifidir. Yani biçim." (2012: 211) cümleleriyle dile getirdiği düşünceler, şiirde biçimi, bir şairin kişiliğini ve özgünlüğünü yansıtan temel üslup özelliği olarak ele aldığını göstermektedir. Biçimin; üslubun ve dolayısıyla da özgünlüğün ve kendiliğın dışavurumu olduğu yolundaki bu düşünceler, çok açık ki, şiiri "amacı kendinde" bir faaliyet olarak gören, yaşayan ve yaşamının merkezine konumlayan bir "has şairlik" tutumuna işaret eder.⁴² Süreya'nın biçime yönelik bu düşünceleri, şairlik tutumu bakımından aralarında bir kan bağı kurulabilecek Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yirmi yıl önce, 1 Mart 1938 tarihli "Şiire Dair" makalesinde söylediklerini, âdeta yankılar. Söz konusu yazıda Tanpınar, biçimi şairin benliğinin temel terekesi / mirası sayar:

Şekle inanıyorum, çünkü kurduğu zaruretler ve getirdiği zorluklarla o bana, kendimi tahakkuk ettirmek imkânını veriyor. Onu ararken kendimi buluyorum. O beni ayıklıyor, temizliyor ve derinleştiriyor. O benim hareket sahamdır, bu üç veya dört kıt'a içinde ben muharebelerimi veriyor, zaferlerimi kazanıyor ve ricatlerimi idare ediyorum. Ve her defasında çok esaslı bir şeyi, bir oyuna riayet etmeyi öğreniyorum. Sözümlü başkalarının sözünden ve sükûtumu başkaların[in] sükûtundan ayıran odur (Tanpınar, 2007: 28).

Aynı ay içinde yayımlanan "Ufak Özler Biçimin İçindedir" başlıklı yazıda, "şiiirin, özellikle bir biçim sanatı" (2012: 211) olduğunu dile getiren Süreya, bazı edebiyatçıların roman, hikâye, tiyatro gibi düzyazı türlerinin biçim özelliklerini şiire de genellemelerinin yanlış olduğunu savunur. Yazıda Cöntürk'ün biçim-öz konusunda söylediklerine paralel bir şekilde, biçimin aynı zamanda iç-özün üretimine de katkıda bulunduğunu belirtir. Yine Cöntürk'ün terimleriyle ifade edilirse, Süreya'nın ufak özler dediği bu iç-özler, şairin aklında apriori (önsel) olarak yer alan ön-özlerin yani konunun genel ifadesi dışında kalan ve biçim sayesinde üretilen şeylerdir (2012: 211).

Orhan Duru'ya cevap mahiyetindeki "Öz Konuyu Aşar Parantezi" yazısı ise toplumcu gerçekçilerin şiirde özü önceleyen ve şiiri bir dava aracına indirgeyen

⁴²Bir söyleşi kapsamında, Ayça Atikoğlu'nun sorularını yanıtlarken bu tutumuna ilişkin olarak Süreya şunları söyler: "Günde 24 saat şiir yaşarım. Her şeye şair olarak bakarım. Yazmaktan daha büyük bir yer tutar bu benim hayatımda." (Süreya, 2013: 177).

yaklaşımını eleştirir niteliktedir. Biçim ve özün dar bir bakışla ele alınmasının, şiirde özün davayla karışmasına neden olacağını düşünen Süreya, konu hakkındaki temel düşüncesini, ilk iki yazıyla bakışlımlı bir şekilde “Biz şiir salt biçimdir demiyoruz, belki en çok biçimdir diyoruz.” (2012: 217) cümlesiyle dile getirir. Söz konusu üç yazıya bakınca Süreya’nın, özü tamamen yadsımamakla beraber toplumcu gerçekçi şiirin özü önceleyen anlayışına karşı biçime öncelik verdiği söylenebilir. Kısaca, Süreya’ya göre biçim, öze şiirsel nitelik kazandıran ve şairin kişiliğinin damgasını vuran temel ölçüttür. Ayrıca, konunun genel ifadesi dışında kalan “ufak özler”, ayrıntılar da biçim sayesinde görünürlük kazanır.

Cemal Süreya’nın biçim ve öz konusundaki poetik görüşlerini çok genel ve soyut bir planda dile getirmesi, bu görüşlerin şiirlerinde ne derece karşılık bulup bulamadığını saptayabilmek noktasında bir zorluğu da beraberinde getirmektedir. Fakat söyleşileri kapsamında kendi şiirine ilişkin söyledikleri de nazara alınınca, onun poetikası ve şiirleri arasındaki denklik ilişkisini irdelemek bir nebze daha olanaklı hâle gelir.

Süreya, biçim ve öz konularına ilişkin beyanlarını, bir bütün olarak, birbiriyle ilişkili, birbirini tümleyen iki unsur şeklinde ele almış, değerlendirmiştir. Bu yüzden, araştırmanın bu bölümünde, yöntem gereği, bu iki konu birlikte ve bir bütün olarak irdelenecektir. Bu yaklaşım, Süreya’nın poetikasıyla uyumlu olduğu kadar, şiirlerinde birbirine koşut olarak devinen biçim ve özü daha isabetli şekilde yorumlama imkânını verecektir. Metin Celâl de Süreya “[ş]iirinin tadının alınmasında bu biçim ve öz birlikteliğinin önemli payı” (2008: 271) olduğunu belirtir.

Üvercinka’dan *Güz Bitiği*’ne kadar Süreya’nın şiir serüveni, biçim ve öz konusunda birtakım değişim ve dönüşümler sergiler. Bu bakımdan onun şiirlerinin, âdeta insan tekinin yaşam serüvenine benzer bir seyir izlediği söylenebilir. *Üvercinka*’yla başlayan coşkulu ve iddialı girişim, *Göçebe* ve *BÖSDB* kitaplarıyla gelişip olgunlaştıktan sonra, *Uçurumda Açan*’da meydana gelen durgunluk ve tıkanmayla birlikte tersine bir seyir izlemeye başlar. İlk üç kitapta biçim ve öz bakımından söz konusu olan yayılma ve genişleme dördüncü kitaptan sonra, sanki, giderek bir geri çekilmeye / büzülme uğrar. *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği* kitaplarıyla devam eden bu küçülme / büzülme, şiirin kendi üzerine kapandığı bir sona evrilir. Şairin hayatının şiirine dâhil olduğuna / olması gerektiğine inanan Süreya’nın kendisi de özel hayatındaki çalkantıların, siyasal ve toplumsal hayatta meydana gelen değişimlerin

şiiirlerine sirayet ettiğini, şiiir çizgisinde değişim ve dönüşümlere yol açtığını belirtmektedir (Süreya, 2013: 119). Bu başlık altında, poetika ve şiiir arasında makul ve bakışımııı bir okuma yapabilmek için, Süreya şiiirinde biçim ve öz bakımından zaman içerisinde meydana gelen değişim ve dönüşümler; onun şiiir çizelgesindeki gelişimin genel karakteri doğrultusunda “açılma”, “arayış / yayılma”, “genişleme”, “tıkanma / durgunluk” ve “daralma / kapanma” şeklindeki beş evre ekseninde ele alınacaktır.

1. 4. 1. Açılma Evresi: *Üvercinka*

Cemal Süreya'nın ilk şiiir kitabı olan *Üvercinka*, 1958 yılında yayımlanır. 1959 “Yeditepe Şiiir Armağanı”na değer görülen kitap, dil ve anlatım tutumuyla, sıradışı imge düzeniyle dikkat çeker. Biçim yönünden söz konusu edilebilecek yenilik, bütünsel bir form değişiminden ziyade sözcük ve dize yapısının deformasyonu çerçevesinde belirginlik kazanır. İlk kitabın sergilediği bu özellik, şairin sözcüğü temel şiiirsel birim olarak gören poetik görüşüyle de uyumludur. Bu kitapta, sözcüklerin yerleşik mısra düzenine aykırılık teşkil eden kombinasyonlarla kullanılması, şiiirlere ayrıksı bir nitelik kazandırdığı gibi, derin yapıdaki potansiyelin de üretimine katkıda bulunur:

“Kurtarsa olmazdı beni olmaktan
İçtiği şaraba ait bir adam” (“Bun”, s. 37)

“Ah efendimli bir yağmurlu inceden kız kulesi” (“Sürek Avı”, s. 41)

“Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin” (“Süveys”, s. 31)

“oğaltan ellerini seviyorum kaç kişi
(...)

“İimde bir sevinç dallanıyor kaç kişi” (“Aslan Heykelleri”, s. 31)

Bu dizeler, yer aldıkları şiiirsel söylemi, alışıl gelen söz dizimsel mantığı bozarak şiiirin içerik boyutunda meydana gelen kaymalara ve farklı çağrışımların üretimine imkân vermektedir.

Üvercinka'daki şiiirlerde biçim yönünden dikkati çeken bir diğer uygulama ise kelime ve dize düzeyindeki tekrarlardan mürekkep dnüşlülüktür. Bu uygulama, kitaptaki birçok şiiirde görülür. Söz gelimi “Gül” şiiirinden alınan aşağıdaki dizeler, kelime düzeyindeki tekrarların sıklığını göstermek açısından tipik bir örnektir:

“Ellerini alıyorum sabahlara kadar seviyorum
Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz
Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum” (s. 12)

“Ellerin” sözcükleriyle oluşturulan bu önyinelemeler yoluyla Süreya, hem şiire ritim kazandırmakta hem de şiirin merkezî imgesine işaret etmeye çalışmaktadır. Şiirin bütünü içinde değerlendirildiğinde sevilen kadına ait olduğu düşünülebilecek “eller”, şair özneyi içinde yaşadığı karanlıktan, yalnızlıktan kurtaracak yegâne unsur olarak belirlemektedir. “Ellerin tekrar beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz” (s. 12) dizeleriyle şairin içinde bulunduğu umarsızlığa, çıkarışsızlığa ve bundan kurtulma isteğine vurgu yapılır. “Beyaz” sözcüğünün tekrar sıklığıyla da yaşanan kasvetin ve karanlığın zıddına işaret edilir. Şiirin bütünüyle irtibatlandırıldığında “beyaz” sözcüğüyle “el” ve “gül” sözcükleri arasında oluşturulan çağrışım ortaklığı, biçim ve anlam yönünden şiire bütünlük kazandırır. Bu mecaz anlamlı sözcükler arasındaki çağrışım yakınlığı ve tekrar sıklığı aynı zamanda şiirde dikey bir boyut oluşturur.

“Adam” şiirinde, içerik düzleminde şiirin odak imgelerini oluşturan “adam” ve “kadın” sözcüklerine, tekrarlar yoluyla biçim düzleminde katkıda bulunulur. Bu sözcüklerin önyinelemeler yoluyla tekrarı, şiire içerik düzleminde yoğunluk; yapı bakımından ise bir bütünlük kazandırır. Şiirdeki her birimin aynı dizeyle başlayıp bitmesi de, tekrarların işlevsel olarak kullanılan bir biçim kurucu unsur olduğuna işaret eder. Söz konusu tekrarların kendi aralarında oluşturdukları örüntü, söylenenleri daha belirgin kılmak için bold ve italik yazı tipleriyle gösterilmiştir:

“**Adam** şapkasına rastladı sokakta
Kimbilir kimin şapkası
Adam ne yapıp yapıp hatırladı
Bir kadın hatırladı *sonuna kadar* beyaz
Bir kadın açtı pencereyi *sonuna kadar*
Bir kadın kimbilir kimin karısı
Adam ne yapıp yapıp hatırladı
“Yıldızlar kıyamet gibiydi kaldırımlarda
Çünkü biraz evvel yağmur yağmıştı
Adam bulut gibiydi, hatırladı

Adamın ayaklarının altında
Yıldızların yıldız olduğu vardı
Adam yıldızlara basa basa yürüdü
Çünkü biraz önce yağmur yağmıştı” (s. 15)

Benzer şekilde, kadın imgesi etrafında gelişen ve üç dörtlükten oluşan “Şiir”de, her birimin başında tekrar eden “kadın” sözcüğü, şiire anlam yönünden bir bütünlük kazandırır. Ama bu şiirde dikkat çeken asıl biçim tasarrufu, şiirin söz dizimsel yinelemeler üzerine kurulu bir yapıya sahip olmasıdır. Her birimin birinci, üçüncü ve dördüncü dizelerinde kullanılan birçok sözcük değişmekle beraber aynı fiilimsilerin (“gidip-gelenler”, “düşüp-ölenler”, “sevip-yaşayanlar”) ve kip eklerinin (“gitti-geldiler”, “düştü-öldüler”, “sevdi-yaşadılar”) kullanılmasıyla sağlanan yapı benzerliği şiire içerik düzleminde de bir kompozisyon kazandırır. Söz dizimsel tekrarlar yoluyla meydana getirilen tekdüze ritim, kadın ekseninde gelişen aşk ve sevi durumlarında yineleyen olumlu ve olumsuz insani hâlleri anlatmak için oluşturulmuş gibidir:

*“**Kadın** kendini gösterdi usulcana
Çekingenlikle koşulu beyaz usulcana
Gittiler gözleri aşka yaşamaya yangın
Gidip gelenler oldu gitti geldiler.*

***Kadın** saçlarını getirmede uzakta tuttu
Umutsuzlukla dolu soyunuk uzakta
Düştüler karanlıkta aralık aralık
Düşüp ölenler oldu düştü öldüler*

***Kadın** gözlerini koydu ortaya
Bir mavi bir gökyüzü aldı çevrelerini
Sevdiler sonsuz bir maviyle alıngan
Sevip yaşayanlar oldu sevdi yaşadılar. (s. 23)*

Üvercinka’daki şiirlerde dikkati çeken yineleme tarzlarından biri de ardyinelemelerdir. “Bu yineleme, birbiri peşi sıra gelen tümcelerın ya da sözcük gruplarının yinelenmesiyle yapılır. Yalnızca ritim için değil, tümce sonundaki sözcüğün anlamını pekiştirmek ve vurgulamak için de kullanılır.” (Özünü, 2001: 118). Kitapla

aynı adı taşıyan “Üvercinka” şiirinde lirik ve erotik bir söylem etrafında işlenen aşk teması, her kıtanın sonunda tekrar eden “Bütün kara parçalarında / Afrika dahil” (s. 38) dizeleriyle bireysel düzlemde toplumsal olana doğru bir kayma gösterir. Özünü’nün açıklamaları doğrultusunda değerlendirildiğinde söz konusu ardyinelemeler, şiire sadece ritim değil, aynı zamanda öz bakımından genişlik ve derinlik kazandırır. Bu tutum, şiirlerinde bireysel ve toplumsal içeriğin yan yana ya da iç içe bulunduğunu söyleyen Süreya’nın düşünceleriyle de örtüşmektedir (Süreya, 2013: 121). Dolayısıyla Süreya’da sözcük ve dize düzeyindeki tekrarlar, şiirde bir ritim ve ahenk unsuru olduğu kadar, bireysel ve toplumsal temaların bir arada işlenmesine imkân veren başlıca biçim / üslup unsurlarından biri olarak da değerlendirilebilir.

Ardyinelemelerin biçim ve içerik kaynaşmasını sağladığı şiirlerden bir diğeri “Sizin Hiç Babanız öldü mü?”dür. “Sizin hiç babanız öldü mü?” sorusuyla başlayan, “Siz hiç hamama gittiniz mi?” sorusuyla gelişen şiirin yine bir soruyla -“Siz hiç sabunluyken ağladınız mı?”- sonlanması şiiri biçim yönünden kapatır. Biçim yönünden kendi içine kapanan şiirin bu soru kalıpları etrafında öz olarak geliştiği ve derinlik kazandığı söylenebilir. Babanın ölümünden duyulan acı, şiirin beş dizesinin sonunda tekrar eden “kör oldum” ifadeleriyle daha çarpıcı ve yoğun şekilde vurgulanmaya çalışılır. Babanın defin için yıkanması esnasındaki kederli ve acılı ruh hâli / duygu durumu, anlatıcı özneyi hamamda yıkandığı bir anıya ilişkin olumsuz duygulara götürür. Babanın ölümünden duyulan acının tuhafılığı ve tarifsizliği, tuhaf bir imgeyle anlatılmaya çalışılır. Anlatıcı özne, muhtemelen, baba kaybından duyduğu acıyla, sabunluyken ağlama durumunda hissedilenleri bağdaştırmaya çalışır. Netice itibarıyla söylenmesi gereken şey, şiirin biçim ve içerik olarak gelişiminde tekrarların önemli bir işleve sahip olduğudur:

“Sizin hiç babanız **öldü mü?**
Benim bir kere öldü **kör oldum**
Yıkadılar aldılar götürdüler
Babamdan ummazdım bunu **kör oldum**
Siz hiç hamama **gittiniz mi?**
Ben gittim lambanın biri söndü
Gözümün biri söndü **kör oldum**
Tepede bir gökyüzü vardı yuvarlak

Şöylelemesine maviydi **kör oldum**
Taşlara gelince hamam taşlarına
Taşlar pırıl pırıldı ayna gibiydi
Taşlarda yüzümün yarısını gördüm
Bir şey gibiydi bir şey gibi kötü
Yüzümden ummazdım bunu **kör oldum**
Siz hiç sabunluyken **ağladınız mı?**” (s. 26)

“Güzelleme” (s. 16), “Aşk” (s. 17), “Dalga” (s. 18), “Kanto” (s. 19), “Cigarayı Attım Denize” (s. 21), “Üçgenler” (s. 22), “Türkü” (s. 24), “Aslan Heykelleri” (s. 31), “Onların Yani Sizin” (s. 35) gibi şiirlerde de kelime tekrarlarının başlıca biçim kurucu unsurlardan biri olduğu söylenebilir.

Üvercinka'da biçimle uyumlu gelişen içerik; aşk, erotizm, duygu coşkunuğu, yaşama sevinci ve yer yer toplumsal eleştiri gibi temalar ekseninde bir gelişim sergiler. Ancak bu kitaptaki şiirler, öz / içerik olarak, daha çok, lirik ve erotik bir söyleyiş etrafında şekillenen aşk ve kadın cinselliğine odaklanır. Diğer bir ifadeyle “[c]inselliği yok saymayan bir aşktır *Üvercinka*'nın ana izleği. Kitabın ilk şiiri olan ‘San’da ‘Yoksuluz gecelerimiz çok kısa / Dörtnala sevişmek lâzım’ derken bu olguyu belirler ve kitabın son şiiri ‘Yazmam Daha Aşk Şiiri’ne dek cinselliği yoğun bir yaşam deneyinde sınayarak görkemli bir aşka eklemeler.” (Celâl, 2008: 270). Süreya'nın cinselliğe, aşk ve sevgi bağlamında aşkın bir boyut kazandırmak istediğine Gülten Akın şu cümlelerle işaret eder: “‘Sevi’yi işliyor en çok. Cinsel seviyi. Kızlıklarını kocalarına saklayan kadınlarla, sadece ağızlarını öptüren kadınlarla, Meryem’lerle yapılanı. (...) Cinsel seviyi kullandı demiştik. Ama ‘kullandı’ sözcüğü yetmez, onu yüceltti.” (2004: 95).

Kitabın söylem tarzlarından bir başkasını oluşturan humor ve ironi ise, cinsellik üzerinden toplumsal ve ahlaki normların eleştisi için etkili ve incelikli bir silah olarak kullanılır. *Üvercinka*'da ağırlığını enikonu hissettiren aşk, kadın ve erotizm temaları sonraki kitaplarda azalarak toplumsal bir içeriğe ulansa da Süreya'nın şiirlerindeki temel özü / içeriği oluşturmaya devam etmiştir. Süreya'nın kendi şiirine yönelik ifadeleri de içerik bağlamındaki bu değişime işaret eder: “Erotik bir şiirdir benimki. Sanırım en belirgin özelliği budur. Dipte tarih içinde uygarlık ve varolma tartışılır. Mîtlar, günlük hayatın küçük olaylarına dağılarak somutlaşır.” (2013: 46).

1. 4. 2. Arayış / Yayılma Evresi: *Göçebe*

Süreya'nın ikinci şiir kitabı *Göçebe*, 1965 yılında yayımlanır. Kitap, 1966 "Türk Dil Kurumu Şiir Ödülü"ne değer görülür. Demiralp'in ilk kitaptaki "Gül" şiirine göndermede bulunarak ifade ettiği gibi "zurnanın ucundaki çingenenin göz kamaştırıcı gösterisi *Göçebe* kitabıyla sürer." (2014: 281). Gülten Akın da ikinci kitapla birlikte Süreya'nın daha sağlam ve kararlı bir yola girdiğini düşünür: "*Göçebe*, *Üvercinka*'dan ayrı düşmemiş. *Üvercinka*'yı geliştirmiş. Sözcük kullanımında, kurguda, özü biçime uydurmada daha bir usta. O insana pek hoş gelmeyen, soğuk su boca etmeler seyrelmiş. Daha doğrusu, sular bir yana, şiirler bir yana ayrılmış." (2004: 96). İlk kitapla kıyaslandığında *Göçebe*, öz olarak aşk, sevgi, yalnızlık, sıkıntı ve ölüm gibi bireysel temaların yanında toplumsal konulara, Anadolu'ya yönelimin de belirginleştiği; biçim olarak ise "Ülke", "Göçebe", "Arka Güneş" ve "İşte Tam Bu Saatlerde" gibi Süreya'nın görece "uzun şiire geçişinin en başarılı örneklerinin olduğu" (Hızlan, 2010: 186) bir kitaptır. Biçim ve öz bakımından meydana gelen bu genişlemeyi ve değişimi Süreya'nın kendisi ise şu cümlelerle dile getirir: "*Göçebe* daha uzun, daha tutkulu bir çalışmanın ürünüdür. Daha güvenlidir. *Üvercinka*'daki şiirlerimin çoğu aşk şiiriydi. *Göçebe*'de daha geniş bir alana yayıyorum şiirimi. *Göçebe* çok daha iyi bir kitap. Bundan sonraki doğrultum hakkında da ipuçlarını taşıyor." (Perinçek ve Duruel, 2008: 192).

Kitaptaki şiirler göz önüne alınca, *Göçebe*'yle birlikte Süreya şiirinin biçim ve öz olarak daha geniş bir çevrime ulaştığı söylenebilir. Kitapla aynı adı taşıyan şiirde Süreya, çağdaş bir Anadolu dervişi gibi bu coğrafyanın muhtelif şehirlerine, yörelerine ve insani durumlarına ilişkin izlenimlerini, "içinde yaşanan dünyanın paramparça seyri içinden bütünlüklü, ama dağınıklığının haslığından çekinmeyen bir film kur[arak]" (Batur, 1990: 5) aktarır. "Göçebe", "[g]özlemlerle buluşun birbirini kışkırttığı bir yol şiiridir; öyküyü genç maliye müfettişinin Anadolu yolculuğu kurar." (Koçak, 2011: 71). Bu "yol şiiri", atmosferi ve gelişimiyle Faruk Nafiz'in "Han Duvarları"na çağrışırsa da gerek dil ve anlatımı gerekse duyarlılığıyla kaynağını Süreya'nın kişiliğinden ve bireysel tarihinden almıştır, denebilir. Doğan Hızlan da "'Göçebe' şiiri Anadolu insanını kapsamak amacıyla yazılmıştır." (Perinçek ve Duruel, 2008: 188) cümlesiyle şiirin içerdiği toplumsal dokuya işaret eder. Anadolu'yu baştan başa dolanan "yaşlı ve öfkeli bir otobüs"ün (s. 61) içinde çeşitli kentlere, kültürel motiflere ilişkin değiniler, coğrafya insanının yaşam mücadelesini yansıtan gözlemlere bağlanır. Bu gözlemler, şair öznedede

hüzün ve yaşama bağlılık gibi tezat duygular uyandırarak Anadolu’da doğup gelişen şiiri tanımlayışını da belirler:

“Bir mezarın doğurduğu iştahlı bir çocuktur Anadolu şiiri” (s. 63)

“Anadolu’nun ücra bir köşesinde yalnızlığıyla başa çıkmaya çalışan bireyin gözlemleriyle kurgulanan” (Kanter, 2013: 253) bu şiir, aslında, şairin öz ve biçim yönünden yeni bir devreye girdiğinin, bir arayış içerisinde olduğunun izlerini de barındırır. Gözlem notları şeklinde ilerleyen şiirin son kıtasında, Süreya, divan şiirindeki nida ve tecrit sanatlarını hatırlatırcasına kendisine seslenerek şiirsel düzlemdeki arayışına ışık düşürür:

“Ey şiir arayıcısı ey esrik kişi
Şu son dönemecini de aşınca gecenin
Doğacak gün artık gündüze ilişkin değil
Bu ağartı ancak yürekle karşılanabilir.
Bütün iş orda işte, ordan usturuflu geçmesini bil
Tutsaksan ellerin sıvışır gider zincirlerinden
Ve balyozla vursalar mısralarına
Soylu bir demir sesi yükselir
Soylu büyük ve mavi bir demir sesi” (s. 64)

Alabildiğine metaforlarla örülü olan şiirin bu son bölümü, ikinci kitapla beraber, *Üvercinka*’da beliren şiirin ötesine geçilmek istendiğine işaret eder. Ama bu dizeleri sadece bu yorumla sınırlamak şiirin vaat ettiği yorum potansiyeline haksızlık etmek olacaktır. Çünkü şiir arayıcısının esrikliği, aşmak üzere olduğu son dönemeç, ardında bırakacağı karanlık (gece) ve doğacak olanın artık döngüsel / dairesel ve yinelenen bir durum olmadığının ifadeye çalışılması (“Doğacak gün artık gündüze ilişkin değil”), Süreya’nın Türk şiir geleneği ölçeğinde bir değişim ve dönüşüm arzusu içinde olduğu şeklinde de yorumlanabilir. Biçim ve öz bakımından ulaşılmak istenen şiirin bir “ağartı” olarak nitelendirilmesi, bu yönelimin içerdiği handikaplara karşın layıkıyla gerçekleştirilmesinin vaat ettiği özgürlük (“Tutsaksan ellerin sıvışır gider zincirlerinden”) ve en nihayetinde varılan noktada beliren şiirin temel nitelikleri (“Soylu, büyük ve mavi bir demir sesi”), bu değişim arzusunun tikel ve tümel planda paradigmatik bir karakter taşıdığını göstermektedir. Kahyaoğlu’nun da belirttiği gibi,

“Göçebe”yi Süreya şiirinin önemli bir eşiği olarak düşünmek gereki[r]. Çünkü, bu birikimler, kendini sınıyacak bir eylem alanına davet etmiştir onu.” (1990: 83).

Göçebe’deki şiirsel özün toplumsal plana kaymasında dönemin siyasal ve toplumsal ortamındaki değişimler de etkili olmuştur. “*Göçebe*’deki şiirleri, 27 Mayıs Devrimi’nden sonra yazmışım. 1960 Anayasası’nın gökyüzünü içime çekiyorum.” (Süreya, 2013: 117) sözleri, Süreya’nın anayasa değişikliğiyle beraber toplumsal ve siyasal hayatta yaşanan görece ifade özgürlüğü ortamından etkilendiğini göstermektedir. Bu anayasanın oluşturduğu toplumsal atmosfer, “gökyüzünü içime çekiyorum” sözleriyle olumlanır.⁴³ Fakat yine de *Üvercinka*’ya hâkim olan lirizm ve cinselliğin bu kitaptaki şiirlerde de yer yer yüzeye vurduğu görülür. Çalışmanın “Lirik-Erotik Bir Dil ve Söylem” başlığı altında Süreya’nın dil ve söyleyiş tarzı ekseninde değinilen değişim, doğal olarak içerik / öz boyutunda da kendisini gösterir. Kitaptaki şiirlerde içeriği ağırlıklı olarak toplumsal temalar ve Anadolu eksenli bir coğrafi duyarlık oluştursa da lirik ve erotik söyleyişi yürürlüğe koyan bireysel tema ve motifler, şiirlerin geneline hâkim toplumsal özün içinden zaman zaman belirir.

“Ülke” şiirinde anlatıcı öznenin sevilen kadından ayrı düşmesinin yarattığı hüznün ve sıkıntı duyguları Anadolu coğrafyası ve tarihî mekânlar üzerinden anlatılır. Kavuşma isteği ve arzusu Konya’nın başağı, Erzincan’ın düzü, Antalya’nın denizi, Fırat’ın suyu, Palandöken ve Babil’in asma bahçeleri gibi coğrafi ve tarihî yapılar üzerinden bir arayışa dönüşür:

“Bir başak ufak ufak bildirir Konya’yı
O başakta O Konya’da seni ararım
Ben şimdilerde her şeyi sana bağlıyorum iyi mi
Altın ölçü çift ölçü ve altın karşılıksız
Para basma yetkisini Fırat’ın suyunu Palandöken’i
Erzincan’ın düzünü asma bahçelerini Babil’in
Antalya’nın denizini o denizin dibini” (s. 49)

Arayışın sonuçsuz kaldığı, hüznün ve sıkıntı duygularının kendisi üzerindeki basıncını iyiden iyiye arttırdığı noktada anlatıcı özne, sevilen kadınla geçmişte yaşanan lirik ve erotik bir anı hatırlar. Bunun tekrar gerçekleşmesini dileyerek bu durumdan

⁴³Süreya, 27 Mayıs darbesine ilişkin görüşlerini “Gerçek Ayıklanma” adlı yazısında daha açık bir şekilde dile getirir (2015: 19-21).

kurtulmaya çalışır. Şiir de bu noktada, erotik bir içeriği yüklenir. Ancak bu erotik içerik hüznün, ayrılık, yalnızlık gibi lirik temaların yönlendiriciliği altında belirginlik kazanır:

“Bilinir ne usta olduğum içlenmek zanaatında
Canımla besliyorum şu hüznün kuşlarını
Sen kalabalıkta bulup bulup kaybettiğim kimya
Yokluğun gayri şuradan şuraya geldi
Bir günler şölenlerle egemen ülkende
Şimdi iri gagalı yalnızlıklar dönüyor
N’olur ağzından başlayarak soyunmaya
Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme
Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat” (s. 49)

Göçebe’de yer yer beliren erotik içeriğin kendisini gösterdiği şiirlerden bir diğeri de “Yağmurun Yağması İyidir” şiiridir. Fakat *Üvercinka*’daki birçok şiirle kıyaslandığında, buradaki erotik içeriğin ve motiflerin belirgin şekilde daha kapalı ve ölçülü olduğu söylenebilir:

“Sonra o gider sesini yıkardı
Telefonda saatlerce seviştiğinden
O diye biri vardı galiba
Ağzı da iyice vardı galiba
Gece çiçeklerinden bir orman
Pejmürde atlar pahasına” (s. 59)

Üvercinka’da olduğu bu kitaptaki şiirlerde de sözcük, sözcük öbeği ve dize tekrarlarının gerek biçim gerekse içerik düzleminde belirleyici bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. İki dördlükten oluşan “Kaçak” şiirinde, her birimin ilk iki dizesinde tekrarlanan sözcükler, şiirin biçim yönünden bir bütünlük ve ahenk kazanmasını, içerik yönünden ise kullanılan imgelerin pekişmesini sağlar. Tekrarların, şiirin sahip olduğu ritmik dalgalanmayla bir atın dörtnala ilerleyişini, dolayısıyla da geçen zamanı çağrıştırdığı, böylece ölüm temasını biçim yoluyla da belirginleştirdiği söylenebilir:

“**Küçük kızları ve ölümü kuşatır yüzü**
Önce küçük kızları sonra ölümü

(...)

Dağlar ovalar ve atının terkisinde

Önce dağlar ovalar sonra atının terkisinde” (s. 55)

Hüzün ve ölüm temasını konu edinen “Az Yaşadıkça Da” şiirinde her birimin birinci ve üçüncü dizelerinde tekrarlayan ifadeler, biçim düzleminde iletildiği geçiş / akış duygusuyla, yaşamın bir sigara içimi kadar kısa bir döngüsellikten oluştuğu ve geriye kalanın sadece birtakım hüzünlü anlar olduğu düşüncesini aktarmaya çalışan içeriğe katkıda bulunur. İlk iki birimdeki dörder dizenin son birimde üçe düşmesi, bir bitiş / tükeniş olarak ifade edilebilecek ölümün, biçim yoluyla da desteklenmeye çalışıldığını düşündürür. Şiirin son birimi, sözcük dağarı ve çağrışım olanaklarıyla da bu düşüncüyü destekler:

“Ben kibriti çaktığım zaman

Her şey kırmızıydı yüzün olarak

Ben kibriti çaktığım zaman

Çünkü her yüz bir memlektir

Ben sigaramı yaktığım zaman

Çünkü her sigara bir kelimedir

Ben sigaramı yaktığım zaman

Güz günleriydi bir şarkı olarak

Bir güvercin ben öldüğüm zaman

Nice hüzünlerden yaprak yaprak

Bir güvercin ben öldüğüm zaman” (s. 60)

“Arka Güneş” şiirinde, anlatıcının yaşadığı sıkıntının zaman algısı üzerinde yarattığı etki, şiirin farklı bölümlerinde dört kez tekrarlanan “Kuşlar dal değiştirdikçe” (s. 66) dizesiyle somut bir varlık üzerinden dile getirilir. Şiirde söz konusu dize tekrarları yoluyla, yaşanan sıkıntının daha belirgin bir hâle getirildiğini söylemek mümkündür. Değinen şiirler haricinde, “Terazi Türküsü” (s. 52), “Resim” (s. 57), “Tristram” (s. 58), “İşte Tam Bu Saatlerde” (s. 68) gibi şiirlerde de sözcük ve dize tekrarlarının, şiirlere biçim yönünden bir bütünlük ve ahenk; içerik yönündense imge ve motiflere vurgu yaparak temayı belirginleştirmeye hizmet ettiği söylenebilir. Bu

anlamda tekrarların, Süreya şiirinde biçim ve içeriği kaynaştıran, içeriği daha iyi yansıtabilmek için kullanılan bir biçim unsuru olduğu sonucuna ulaşılabilir.

1. 4. 3. Genişleme Evresi: *Beni Öp Sonra Doğur Beni*

Üçüncü kitap, *BÖSDB*, 1973 yılında yayımlanır. Kitap, Enis Batur'un deyimiyle, "Cemal Süreya şiirinin körüğü en fazla zorladığı, soluğunu en fazla açabildiği" (1990: 5) dönemin şiirlerini ihtiva eder. *Göçebe*'yle başlayan biçim ve içerik değişiminin bu kitaptaki şiirlerde enikonu belirginlik kazandığını söylemek gerekir. "Önceki kitaplarda lirizmin baskınlığı varken, bu kitapta düşünceye ağırlık verilmesi, Cemal Süreya şiirinin önemli bir değişim geçirdiğini işaret eder. Bu değişim, şiirlerin okuma güçlüğüne de beraberinde getirir." (Doğan, 2007: 360). Süreya'nın, *Göçebe* kitabıyla ilgili konuşurken "[b]undan sonraki doğrultum hakkında da ipuçlarını taşıyor." (Perinçek ve Duruel, 2008: 192) şeklindeki sözleri bu kitapla doğrulanır. Şiirler, biçim yönünden hacim kazanarak kimi zaman bir anlatıya dönüşür. Öz / içerik yönünden ise erotik ve lirik temaların, imge örüntüsünün yerini tarih, mitoloji, toplumsal eleştiri, geçmiş ve hafıza gibi temalar alır.⁴⁴ "Yer yer destan edalı uzun şiirlerden iki dizelik özdeyişlere, toplumsal / tarihsel konulardan kara duygulara yayılır şiirsel söz." (Demiralp, 2014: 282). Hatta bazı şiirlerde, değişim düşüncesinin kendisi, içeriğin temel nesnesi hâline getirilir. "Hiçbir Semtte" şiirinde "1954-1980 yılları arasında, / 26 yılda 28 ev değiştirdin" (s. 255) dizeleriyle doğrudan dile getirilen bu "göçebe" yaşam tarzının Süreya'nın şiir çizgisinde de sürekli bir değişim ve arayış isteğine imada bulunduğu söylenebilir. "Bir Kentin Dışardan Görünüşü" şiirinin son kıtasında, bu

⁴⁴*BÖSDB* kitabıyla meydana gelen bu genişlemenin şiirsel öz boyutuyla ilgili olarak Orhan Kahyaoğlu da şunları söyler: "[*BÖSDB*'de] şiirin yatağı gitgide genişlemiştir. 'Yabancı'lığını belgeleyen kılavuz bir kitaptır bu. 'Bir Kentin Dışardan Görünüşü'yle başlar bu kitap. Bir medeniyetin göbeğidir şiirselleştirdiği kent. Ama, bu kentin görünmeyen yüzü, dikkatimizi bile çekmeyen uzamlarına son derece olgun bir imgelem gücüyle girer. Eski kitaplarda yer yer görünen, kopuk ve dolayimli bağlar, bu giriş şiirinde tüm görkemiyle yerini bulacaktır. Hugo, Mallarme ya da Artaud'lar okuyarak hayata nüfuz edemeyeceğini anlamış ve bilgece oluşturulmuş bir söylem oturtulmuştur başlangıç şiirinde. Şiir coğrafyasında saptadığımız genişleme, bu kitapta kolaylıkla yerini bulacaktır. Erotikasının kisvesi daha da genişleyecek ve tutkun -ya da âşık- olduğu alan tamamıyla bir Anadolu coğrafyası olacaktır. Ancak, Cumhuriyet döneminde belirlenip, bize sunulan bir 'Türkiye Coğrafyası' değildir bu. Tüm geçmiş tarihini, sınıfsal ölçekleri gözardı etmeden, Ortadoğu'ya kadar uzanan bir kültür mozaiğidir eşelediği. Bilinen tarihin hep 'öteki yüzü' ilgilendirmiştir onu. Bu zenginliğin getirdiği tarih, kültür ve coğrafyalar şair kimliğinde bambaşka bir kaynaşım olarak vücut bulur. En güçlü olan da sezgileridir. Zaten, bu şiirlerin salgısından anladığımız, bu kültür öbeğinin içinde, kendi bireyselliğinin, kendi trajedisinin de yoğun olarak işlenmesi olmuştur. Bu, düşünceyle, şiir üretimi arasındaki ortak ve ayırıcı yanlarının farkına varmamız açısından son derece önemli bir örnektir Süreya. Düşünce üretimindeki sistematik bilgi, şiirinde bir sarmala dönüşecektir. Çünkü tüm iç yüzleriyle kendisi de vardır bu alanda." (Kahyaoğlu, 1990: 83-84).

değişim özlemi ironik bir şekilde ikamet edilen adresin değiştirilmesi isteğiyle belirir. Ama değiştirilmesi istenen şeyin, Kahyaoğlu'nun da belirttiği gibi, aynı zamanda “Hugo, Mallarme ya da Artaud’lar okuyarak hayata nüfuz edemeyeceğini anlamış” bir şairin ikamet ettiği şiirsel yönsemeye de göndermede bulunduğu yorumu pekâlâ yapılabilir:

“Sen ki
Ayı Hugo’dan zararsız Mallerme’ye, kaçık Artaud’ya kadar
Bir şeyler okudun biraz. İyi.
İngilizlerden de saymayı öğrendin biraz. O da iyi.
Ağzında bir tatil gevezeliği
Alnında bir ayazma serinliği taşıyan
Bir kadını sevdin çok. O belki daha da iyi.
Ama ne yap biliyor musun?
Şu eski adresini değiştir artık
On yıldır bilgeliğini tüketti.” (s. 77)

BÖSDB’de biçim ve içerik yönünden meydana gelen değişim birçok şiir üzerinden doğrulanabilir. Bu şiirlerden biri olan “Vakit Var Daha” şiiri, sahip olduğu içeriksel yükü, insanlık tarihinin eski dönemlerinden bugüne kadar uzanan bir takvim gibidir. Şiire, *Kur’an-ı Kerim*’deki bazı surelerin başında geçen “Hurûf-ı mukatta’at” (bitişik olmayan, ayrı ayrı yazılan harfler) harfleriyle başlanması⁴⁵, Süreya’nın hayatındaki önemli bir kırılma anına / başlangıca işaret eder: “Elif Lâm mim. Yirmi üç haziran dokuz yüz altmış yedi” (s. 100). Mehmet Doğan (2007: 278)’e göre, bu harfleri takip eden tarih, Süreya’nın özel hayatı üzerinden izlendiğinde, ikinci eşi Zühal Tekkanat’la evlendiği ve Ülkü Tamer’le birlikte onu kaçırdığı zamana imada bulunur. İşaret ettiği anlamın Hz. Muhammed dışındakiler tarafından bilinmediği bu harfleri kullanmak yoluyla Süreya, söz konusu olayın kişiselliğine ve “özel”liğine vurgu yapmış, Zühal Tekkanat’a verdiği Elif adına da üstü kapalı olarak göndermede bulunmuştur.

⁴⁵Kullanılan harfler ve sayıları değişmekle birlikte, *Kur’an-ı Kerim*’de 29 surenin bu harflerle başladığı görülür. Bunlar içinde “Bakara”, “Alî İmrân”, “Ankebût”, “Rûm”, “Lokman” ve “Secde” sureleri “elif, lâm, mim” harfleriyle başlar (Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, 2008: 11, 43, 281, 287, 291, 294).

Şiirde her birimin sonunda tekrarlayan “Diyor ki değil daha / Vakit var daha” dizleriyle açığa çıkan intizar / sabır teması, geniş bir tarihsel-toplumsal perspektif ve mekân üzerinden işlenir. Anlatıcı öznenin içinde soluk aldığı mekandan başlayarak kişileştirilen her yapı, telmihte bulunulan Şems, Kelime Hatun, Genç Osman, Mimar Sinan, Köroğlu, Hz Ali gibi tarihî veya dinî figürler, oradan anlatıcının içinde yaşadığı sosyo-ekonomik duruma işaret eden ve hepsi yabancı sermayenin üretimi olan ve yine sıradışı bağdaştırmalarla kişileştirilen otomobil markaları (Her biri General Motors’un eniklerine benzetilen, hafif kanlı Chevrolet’ler, hırslı Pontiac’lar, kıranta Buick’ler, ağır kışık, geniş çeneli, soluklu Ford’lar, iri kıyım Chrysler’ler) bu nakaratı hep bir ağızdan tekrar ederek özelde sabır temasına, genel planda ise âdeta, Süreya şiirindeki öz ve buna bağlı biçim genişlemesine işaret eder. Tahsin Saraç, bu şiirde “Anadolu[nun] duygu ve kültür yaşamının bir sentezine varılmaya çalışıl[dığını] (Saraç, 1973; aktaran Perinçek ve Duruel, 2008: 252) belirtir. Biçim yönünden sahip olduğu uzunlukla “Göçebe”nin süreği olan bu şiir, kelime ve dize tekrarlarıyla da Süreya’nın biçim konusundaki genel tutumunu yansıtır.

“Kan Var Bütün Kelimelerin Altında” şiiri de ses, kelime ve dize tekrarlarına dayalı yapısıyla dikkat çeker. Şiirin ilk birimi, bu durumu örnekleyecek mahiyettedir:

“Posta arabalarından **söz et** bana

Kan var bütün kelimelerin altında

Ezop’un şu lanetli dilinden **söz et**

Kan var bütün kelimelerin altında

Umulmadık bir gün **olabilir** bugün

Aslan kardeşçe **uzanabilir** kayalıklara

Bir çay söyle yağmurların kokusunda

Kan var bütün kelimelerin altında

İşte durup dururken şurda

Bir yelpaze gibi açıldı sesin

Güzün en gürültülü kanadında

Gögün en ince dalında” (s. 98)

“Yırtılan İpek Sesiyle” (s. 88) ve “Burkulmuş Altın Hali Güneşin” (s. 90) adlı uzun ve yer yer düzyazıya kayan şiirlerde her birimin sonunda bir nakarat gibi tekrarlanan “yırtılan ipek sesiyle” dizesi, şiirlerin birimleri arasında bağlantı ve

geçişlilik sağlar. Ama bu tekrarlayan dize, sadece aynı şiirin birimleri arasında değil, iki şiir arasında da biçim ve içerik yönünden bir ortaklık ve çağrışım ağı yaratır.

BÖSDB kitabında sıkça kullanılan ön ve ard yinelemeler, şiirlere kazandırdığı ahenk ve ritimle, Süreya'nın bu evrede ulaştığı coşku ve heyecanı yansıtır niteliktedir. "Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli"de, sakin bir ritimle başlayan şiirin, takip eden dizelerin başında tekrar eden "bu" ve "bir" sözcükleri yoluyla hızlı ve coşkulu bir ritme geçiş yaptığı görülür. Bu yolla, şiirin içerik düzleminde meydana gelen duygu ve düşünce değişimi yansıtılır. Ayrıca, her dizenin başında tekrar eden bu sözcükler, anlatılmak istenen durumla ilgili farklı imajları devreye sokarak şiirsel özü derinleştirir. Biçim daha önceki kitaplarda olduğu gibi, bu kitapta da içerikle uyumlu olarak gelişir:

"Bu lebi derya'nın,
Bu gelinciklerin,
Bu işin ve eylemin,
Bu hayatın, ölülerin ve kahramanların,
(...)
Bu gündüzlük taslayan,
Bu şakayıklarla yumuşamış,
(...)
Bu seslerle değil,
(...)
Bu çiçek tozlarıyla,
(...)
Bu gök talaşıyla tıkabasa
Bu bir ilk ayinin hüznünü ve coşkusunu,
(...)
Bu ince duman
(...)
Bir yumak
Bir kırlangıç yuvası
Bir söğüt yaprağı susuz ve erkenci
Bir mermi yatağı derin ve pusuda
Bir saat kapağı tık diye açılır

Bir tünec dalgın güvercinler için” (s. 86)

Serbest çağrışma ve bilinç akışına dayalı otomat yazım tekniğini çağrıştıran bu tekrar tasarrufu, “Yüreğin Yaban Argosu”nda “birdenbire” (s. 93), “Ortadoğu” dizi şiirlerinde “ilk adım”, “Bir çiçek”, “Bunun için” (s. 106), “Bunlarla yarattı” (s. 108), “Arkadaşım” (s. 110) gibi önyinelemeler ve “Yeraltı” şiirindeki “kilidin” (s. 125-126) ardyinelemeleri yoluyla şiirlere biçim yönünden bütünlük ve ritim kazandırır; içerik yönünden ise temaların, şiirlerin merkezî imge ve motiflerinin belirginleştirilmesine hizmet eder.

Şiirsel özün lirik ve ironik plandan düşünsel plana geçtiği bu kitaptaki şiirlerde toplumsal ve tarihsel temaların şairin niyeti doğrultusunda açıldığı söylenebilir. “Onlar İçin Minibüs Şarkısı” şiirinde toplumsal öz, alafranga burjuvazinin yaşam tarzını eleştirme doğrultusunda şekillenir. “Ortadoğu” şiirinde ise içeriği oluşturan tarihsel ve kültürel yük, şairin bireysel tarihiyle insanlık tarihinin iç içe yoğrulduğu destansı bir şiir üretmek amacıyla kullanılır. “Yunus Ki Süt Dişleriyle Türkçenin...” şiirinde tarihsel, kültürel ve edebî içerik, şairin Türkçe sevgisini dile getirdiği “Sen işte bunlarla bildin Türkçeyi / Bunlarla / Gelen giden obayı sevdi” (s. 97) dizeleriyle bir kapanışa bağlanır.

BÖSDB'deki şiirlerin biçim ve içerik bağlamında gösterdiği genişlemenin ve hükümran tavrın Süreya'nın özel yaşamındaki olumlu gelişmelerden etkilendiği kendi sözleriyle de doğrulanır:

Beni Öp Sonra Doğur Beni'deki şiirlerin çoğu da memurluktan ayrıldığı 1965 ile 12 Mart olayı (1971) arasındaki ürünler. O günlerde tarih daha hızlı akıyordu, elinizi uzatınca dokunabiliyordunuz sanki tarihe. Özel hayatımın en özgür dönemini yaşıyordum. Dergi çıkarıyordum. İstedğim yere Cağaloğlu'na gelmişim. Üstelik bir oğlum da olmuştu (Süreya, 2013: 118).

Bu kitaptaki şiirler biçim ve öz açısından sergilediği özelliklerle, Süreya şiirindeki değişim ve arayışa işaret etmektedir. Bu arayış ve yenilenme isteği, Süreya'nın şiirin yerleşik değerlere karşı olduğu ve şairin temel çabasının bitimsiz bir yıkıp yeniden inşa etme süreci olduğuna dair görüşleriyle paralellikler taşımaktadır. “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli” yazısında, çağdaş şiirin niteliklerine ilişkin olarak dile getirilen düşünceler, bir bakıma, kendi şiirini kurmak için esas aldığı çabayı da ifade ediyordu: “Çağdaş şiir hep alışkanlıklara, yerleşmiş simetrilere, edinilmiş rahatlıklara karşı olmuştur. N'olursa olsun yenilenmek, en büyük kaygısı bu onun. Bunun için de sık sık çıkış yapması, huyunu suyunu değiştirmeye kalkması, yerleşmiş simetrisini yıkması az rastlanan haller değil.” (Süreya, 2012: 243). Devingen bir şiir anlayışına işaret eden bu modernist tavrın

Cemal Süreya'ya özgü olmadığını, İkinci Yeni'nin diğer şairlerinin de bu yaklaşım ekseninde şiirler yazdığını belirtmek gerekir.

1. 4. 4. Tıkanma / Durgunluk Evresi: *Uçurumda Açan*

Uçurumda Açan on bir yıl sonra, 1984'te, yayımlanır. Bu uzun aranın sebebi, şairin ilk üç kitabının yazılışında da etkili olan özel yaşamından kaynaklı gelişmelerdir. Süreya'nın iş ve özel yaşamında meydana gelen değişikliklerin, şiir serüveninin bu aşamasında bir bunalıma ve tıkanmaya yol açtığı, gerek kitaptaki şiirler gerekse bu şiirlere dair beyanlar üzerinden okunabilir. Süreya, kitaptaki şiirlerin yazıldığı döneme dair şunları söylemektedir:

1971 benim için mali yönden de tam bir yıkım oldu. Yeniden memurluğa dönmek zorunda kaldım. Bu benim için çok ağır bir yenilgiydi. Üstelik bir süre sonra aile düzenim de bozuldu. Ama kişisel bunalımım daha çok bir şiir bunalımı olarak ortaya çıktı. Kendimle bir türlü hesaplaşamıyordum. Yazmış olduklarıma da inanamıyordum artık. 1976'ya bir bakıma da 1978'e kadar sürdü bu. *Uçurumda Açan*'da daha çok bu tarihten sonra yazdığım şiirleri biraraya getirdim (Süreya, 2013: 118-119).

Şairin kişisel yaşamındaki olumsuzluklardan kaynaklanan ve şiirlerine nüfuz eden bu bunalım, *Uçurumda Açan* kitabındaki şiirlere biçim ve içerik bakımından yansır. Bu çalkantılı döneme ait şiirlerin biçim yönünden bir çeşitlilik arz ettiği görülür. Kitapta, “Yakın” (s. 154), “Ğ Vitamini” (s. 177), “Ölüm” (s. 183), “Kısa Türkiye Tarihi” (s. 186), gibi birkaç dize uzunluğundaki şiirlerin yanı sıra, “Uçurumda Açan” (s. 149), “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” (s. 163), “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” (s. 191), “Yazgıcı Şiir” (s. 193) gibi uzun şiirlere, yer yer de Süreya şiiri için yeni bir biçim denemesi sayılabilecek kırık dize yapısına dayalı “Striptiz” (s. 156) ve “Kısa Türkiye Tarihi” (s. 186) şiirlerine yer verilmiştir. Biçim yönünden gözlenen ve belki de bir kararsızlık olarak değerlendirilebilecek bu çeşitlilik, öz / içerik konusunda da kendisini gösterir. Söz gelimi “Banko” şiirinde, aşk teması “Evet, gün geliyor bıkiyorum senden / Ama İstanbul'dan bıkmak gibi bir şey bu” (s. 148) dizeleriyle ironik bir söylemle dile getirilirken “Striptiz” şiirinde ironi, önceki şiir kitaplarında olduğu gibi erotizmle karışır:

“Usul usul giyinir
Sabahları evinde
İşte do, sonra sırasıyla
re

mi
fa
sol
la

Sonunda da şapkası si” (s. 156)

İronik bir dille lirik ve erotik içeriğe sahip bu şiirlere karşın bazı şiirlerde ise, hüznün ve mutsuzluk hâkim şiirsel özü oluşturur. Ama bu şiirlerde bile ironik bir dil ve söylem tarzı alttan alta kendisini hissettirir.

“Belki de biraz geç rastladım sana
Ama her şey geç gelmiyor mu yurdumuza
1929 buhranı bile geç gelmemiş miydi
Eksikliğe mi alışmışız mutsuzluğa mı yoksa”

(“Uçurumda Açan”, s. 150)

“Biliyor musun başkentim nedense
Birbirimizden çekiniyoruz ikimiz de
Sen yaslarına hiç yaslanmaz oldun
Ben acılarıma yeterince”

(“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir III”, s. 166)

Farklı şiirlerden yapılan bu alıntılarının da gösterdiği gibi, *Uçurumda Açan*, karşıt duygu durumlarını ve temleri yansıtan bir içeriğe sahiptir. Kitaptaki şiirlerin özüne sinmiş ve bir arada kullanılan bu lirizm ve humorun kaynağı şairin özel yaşamında aranabilir. Süreya'nın, “Tuhaf şey, özgürlük ve kendine güven hep lirizme, sıkıntı ve bunalım ise hep humora atmış beni. Oysa tersi olmalı gibi geliyor, değil mi? Belki de humor zayıf yanımın yansıması.”(2013: 119) şeklindeki sözleri de bu kitaptaki şiirlerde görülen değişken içerik ve söylem tarzının, onun özel yaşamındaki ruhsal ve duygusal gelgitlerden kaynaklandığını göstermektedir. Bu yüzden *Uçurumda Açan* kitabındaki şiirlerin, öz itibarıyla, bir sarkaç gibi sürekli farklı duygu durumları arasında salınmakta olduğu söylenebilir. Biçim ve içerik bakımından belirginlik arz eden bu kararsızlığı ve salınımı daha iyi görebilmek ve pratikte sınamak için şiirlere bakmaya devam etmek gerekir.

“Camdan” şiirinde mutsuzluk ve hüzün duygusu, ölümü şairin içinde çözülemeyen bir düğüm olarak kalan babanın anımsanması üzerinden deneyimlenir:

“İçkiyinden çıkınca
Camdan
Demin oturduğum yere
Baktım.

Sigara paketimi
masada unutmuşum.
Sandalyede
Tıpkı benim gibi
Oturuyor boşluğum

Bir eli alnında
benim gibi.
Ama
biraz daha mı hüzünlü?
Otururken de
Biraz daha mı çıkarıyor
kamburunu?

Biraz daha mı benziyor
babama?

Bir yaş büyüğüm babamdan
ve rüzgâr
bir törendeki gibi
çekiştirir durur
yağmurluğumu.” (s. 188)

Bu şiir duygusal atmosferi ve çağrışımlarıyla, âdeta ölümün, ölenin değil geride kalanların yaşadığı bir acı oluşunu hatırlatır. Erdoğan Alkan (1995: 498), bu şiirdeki yanılsamanın, “kişiliğin ikiliği” imgesinin Tanpınar’ın veya doğrudan Nerval’in şiirlerinden kaynaklanan bir etki olduğunu belirtir. Olabilir; ama Süreya’nın *Günler*’de,

baba kaybının kendisinde yarattığı duygulara ilişkin açıklamaları, bu şiirin yazımında otobiyografik unsurların daha belirleyici olduğuna işaret etmektedir:

Babamın trajik ölümünü anımsıyorum; kız kardeşlerim, halam, başkaları, kendilerini yerden yere atıyorlardı. Benim gözümünden yaş gelmemesi o günlerde dedikodu konusu bile olmuş. Bir süre sonra, kız kardeşlerim, halam, başkaları, gerçeğe alıştılar. Ama benim içimdeki düğüm çözülmedi. Üç yıl sonra Aksaray’da (Sezai’ye anlatmışım), on üç yıl sonra Beykoz’da gittiğim kahvelerde birçok kez babamın az ilerdeki masada oturduğunu gördüm. Çayını içiyor, az sonra da kalkıp gidiyordu. Yanılsama, evet. Ama neden bütünüyle işlemiyordu yanılsama? Niçin yanına gitmiyordum? (Süreya, 2002: 26).

Baba kaybının giderilemeyen yasını içeren böyle bir şiirin yanı başında, kelime ve dize tekrarlarıyla bir tekerlemeyi ve rahat söyleyişi çağrıştıran “Bu Bizimki” (s. 189), “Adı İlhan Berk Olan Şiir” (s. 190), “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” (s. 191) ve “Yazgıcı Şiir” (s. 193) gibi ironik şiirlere yer verilmesi de şairin özel yaşamındaki bunalımdan kaynaklanan tıkanma duygusunun yol açtığı bir kararsızlığın şiir düzlemine yansımaları olarak okunabilir. Bu bu farklı duygu durumları arasındaki salınım, “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir-III”te retrospektif / geriye dönük bir tutuma evrilerek önceki şiir birikimini, kat edilen mesafeyi de hiçlemeye çalışır gibidir:

“Her şey öyle yeni ki burda
Kolunu kaldırsan yarının folkloruna katkı
Ama ben budalalıklarla doldurdum
Yıllarca bütün boş sayfalarımı” (s. 166)

“Şiir arayıcısı esrik kişi”nin bütün çabası, arayışı gelinen noktada bir budalalık olarak değerlendirilir. İçerik düzlemindeki bu olumsuz yaklaşıma, bir tümleyen unsur olarak ölüm temasının katılması da Süreya’nın yaşamından kaynaklı bunalımının bir sonucu olarak düşünülebilir. *BÖSDB* kitabındaki “Mardin” şiirinde rahatça, “Ölümü doğrusu hiç düşünmedim” (s. 118) diyen ses, bu kitaptaki “Ölüm” şiirinde, artık, kaygıyla “Ölüm geliyor aklıma birden ölüm / Bir ağacın gövdesine sarılıyorum” (s. 183) demektedir.

Süreya’nın ilk üç kitapta sıkça başvurduğu sözcük ve dize tekrarları, bu kitaptaki şiirlerde de sıkça kullanılır. Tekrarlar, şiire hâkim olan özün iletildiği çağrışımlar doğrultusunda bir işlev yüklenir. Kitabın ilk şiiri olan ve dört dörtlükten oluşan “Dört Mevsim”, biçim olarak tamamen tekrarlar üzerine kuruludur. Tekrarların kullanılma düzeyi bakımından şairin *Göçebe* kitabında yer alan “Az Yaşadıksa da” (s. 60) şiiriyle

büyük benzerlik gösteren bu şiirde her birimin başında ve sonunda sırayla bir mevsimin adı anılarak kullanılan dizeler, şiirin birimleri arasında anlam yönünden bir sıralama ve birlik oluşmasını sağlar. Birimlerin ikinci ve üçüncü dizelerinin de sadece bir kelime değişikliğiyle aynen tekrar etmesi, bu şiirdeki ana yapının tekrarlar üzerine kurulu olduğunu gösterir. Şiirin dört dörtlükten oluşması, her dörtlüğün aynı dizeyle açılıp kapanması, şiirin birimleri arasında tekrarlar ve kullanılan sözcükler yoluyla bir döngüsellik yaratılması, şiiri içerik olarak da açıklamaya hizmet eder. Her dörtlükte bir mevsimden söz edilir. Ama şiirin bahar mevsimiyle başlayıp kışla kapanması, üstelik her birimin tekrar eden “mezarına” ve “gömsünler” sözcükleri çevresinde gelişmesi, şiiri, kitaptaki birçok şiire hâkim olan hüznün ve karamsarlık duygularına bağlar:

“Bahar mezarına gömsünler sizi

Yapraklar gibi buluştunuzdu

Kokular gibi seviştinizdi

Bahar mezarına gömsünler sizi

Yaz mezarına gömsünler sizi

İlk kezmiş gibi buluştunuzdu

Son kezmiş gibi seviştinizdi

Yaz mezarına gömsünler sizi

Güz mezarına gömsünler sizi

Salkımlar gibi buluştunuzdu

Ağular gibi seviştinizdi

Güz mezarına gömsünler sizi

Kış mezarına gömsünler sizi

Sokaklar gibi buluştunuzdu

Çarşılar gibi seviştinizdi

Kış mezarına gömsünler sizi” (s. 147)

Tekrarların bu şekilde kullanımına başka şiirlerinde de rastlanması, Süreya'nın, tekrarlara başlıca biçim kurucu unsur olarak başvurduğunu gösterir. Ama farklı şiirler arasında biçim yönünden görülen bu bariz benzerlik, Süreya'nın bazı şiirlerini yazarken

bir yapı şablonu kullandığını, işlenen tema doğrultusunda sadece sözcükleri değiştirerek hazır bir kalıbın içini doldurduğunu düşündürür.

“Var” (s. 158), “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” (s. 163), “Taşırın Damla” (s. 173), “Kısa Türkiye Tarihi” (s. 186), “Bu Bizimki” (s. 189), “Adı İlhan Berk Olan Şiir” (s. 190), “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” (s. 191) ve “Yazgıcı Şiir” (s. 193) adlı şiirlerde görülen ek, sözcük, sözcük öbeği veya dize tekrarlarının biçim ve içerik arasında ahenk, ritim ve anlam bakımında bir bütünlük sağlama amacıyla kullanıldığı görülür. Biçim, bu kitapta, şiirlere hâkim içerik doğrultusunda hacim veya ritim olarak değişen bir karakter sergiler.

Uçurumda Açan'la temsil edilen bu evre, Cemal Süreya'nın, biçim ve öz bakımından şiirinde yaratmak istediği yenilik hamlesini gerçekleştiremediğini, bir “poetika bunalımı”⁴⁶ yaşadığını düşündürür. 1983 yılında, Edip Cansever ve Turgut Uyar'la birlikte katıldığı “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi” adlı açık oturumda Tomris Uyar'ın sorularını cevaplarken “...ben bir ara -özellikle bir beş altı yıl- şiire pek yaklaşmadım, gerçi hep uğraştım, ama pek yaklaşmadım, yayın da yapamadım... (...) Yayımlamaya yaklaşmadım, onun sonucu olarak yazmaya da. Şöyle sanıyorum: Ben düşüncelerimde bir çelişkiye düştüm. Yazdığım şiirle düşüncem arasında bir mesafe belirdiğini gördüm.” (1983: 16) şeklinde dile getirdiği durumun, bu kitaptaki şiirlerin yazıldığı zaman aralığına denk düştüğü söylenebilir. Bu şiir kitabının Süreya'nın en uzun suskunluk döneminden (on bir yıl) sonra yayımlanmış olması da bu tıkanmaya, bunalıma işaret etmektedir. Netice itibarıyla, *Uçurumda Açan*, “sözcükler[in] gömlek değiştir[emediği]” (Taşırın Damla, s. 173) şiirin “taşırın damla” onuruna erişemediği, dolayısıyla poetikaya sadakatin zedelendiği bir evrenin şiirleri gibi görünmektedir.

⁴⁶Kavramı, Yücel Kayıran bir şairin uzun süre benimsediği poetika anlayışını terk ederek bir başkasına yönelmesi anlamında kullanır. Devamında söyledikleri, Süreya'nın yaşadığı poetik bunalıma da ışık tutacak cinstendir: “Bir şairin, yazmakta olduğu şiirin kendi tinsel dünyasına içkin olduğu dikkate alınır, bir şairin şiirini değiştirmesiyle geldiği momenti bir inanç yitimi, bir yabancılaşma durumu olarak tanımlamak mümkün. Yazdığımız şiirin bize içkin olanı telaffuz ettiğine ilişkin inancın yitimi... Tinsel anlamda, kendimize değil de, bir yabancıya ait olanı yazıyormuşuz duygusuna kapılma. (Kayıran, 2013: 298-299). Fakat Süreya'daki bunalımın bir poetika değişikliğinden ziyade, mevcut poetikaya olan inancın yitirilmesi şeklinde belirdiğini söylemek gerekir. Üstelik Süreya'daki inanç yitimi, Kayıran'ın kavramsallaştırmasındaki “hâlihazırdakinin yerine başka bir poetika ikamesi” düşüncesini de barındırmaz; daha ziyade bir “söz yitimi”ni işaret eder. Bu işaretleme de Süreya'nın takip eden son iki şiir kitabıyla yeterince görünürlük kazanır.

1. 4. 5. Daralma / Kapanma Evresi: *Sıcak Nal ve Güz Bitiği*

1988 yılında, bir gün arayla iki kitap birden yayımlanır: 31 Mart 1988’de *Sıcak Nal*, 1 Nisan 1988’de ise *Güz Bitiği*. Kitapların yayımlanma tarihleri, az veya uzun aralıklarla yazdığı yolundaki yorumlara Cemal Süreya’nın şaka yollu verdiği bir yanıt gibidir. Günlüklerinde konuyla ilgili olarak şunlar yazar:

Güz Bitiği ve Sıcak Nal için Enis Batur’la konuştuk. İkisi de Gergedan yayınları arasından çıkacak. Yayın tarihleri bir yıl, aynı zamanda bir gün arayla: 31 Aralık 1987 ve 1 Ocak 1988. Böylece bugüne dek ortalama 7 yılda bir şiir kitabı yayımlamış bulunan Cemal Süreya ilk kez her yıl, hatta her gün bir kitap çıkarmış olacak. Bir kereliğine de olsa (Süreya, 2002: 333).

Kitaplar, Süreya’nın *Güz Bitiği*’ndeki işleyimleri yetiştirememesi ve metinleri zamanında teslim edememesi gibi nedenlerle üç aylık bir gecikmeyle yayımlanır (Süreya, 2002: 372). Türk şiir ortamında kısa sürede ses getiren kitaplar, yaklaşık dokuz ay sonra, şairine “Behçet Necatigil Şiir Ödülü”nü kazandırır.

Sıcak Nal, önceki şiir kitaplarının bir devamı olarak değerlendirilebilir. Biçim yönünden bir düzyazı, yirmi şiir, bir şarkı, on iki beyit, on altı dizeden oluşan *Güz Bitiği* ise Süreya’nın da belirttiği üzere, form / biçim olarak ortak tek bir şiirden oluşur:

Sıcak Nal, benim şimdiye dek yazdığım şiirlerin doğal uzantısıdır. *Uçurumda Açan* adlı yapıtımdan sonra dergilerde yayımladığım şiirlerden oluşur. *Güz Bitiği* içinse yeni bir deney diyebilirim. O tür bir çalışma içine şimdiye dek hiç girmemişim. En yalınla en kapalı öğeler yan yana. Elbet o da şiirimizin doğal uzantısı. Ama onda değişimler var (Süreya, 2013: 173).

Biçim yönünden son iki kitapta dikkat çeken başlıca husus, *Göçebe*’yle başlayıp, *BÖSDB*’yle iyice belirginlik kazanan uzun şiirlerin yerini; *Uçurumda Açan*’da ilk işaretlerinin görüldüğü kısa, hatta bir dize hacmindeki aforistik şiirlerin almış olmasıdır. Sözcük ve söz öbeklerinden oluşan tekrarların bu kitaplardaki şiirlerde de biçim kuruluşuna, temanın pekişmesine ve belirginlik kazanmasına katkıda bulunduğu görülür. Önceki şiir kitaplarında şiirini biçim ve öz olarak geniş bir menzile açan ve bunu söyleşileri yoluyla ifade eden Süreya’nın kendi şiirine yönelik fikirleri ve dolayısıyla şiir pratiği değişim geçirmeye devam eder. Bu değişimin teorik düzlemdeki ilk emaresi, önce 1968’de *Papirüs*’te “Uzun Şiir” adıyla, ardından 1975’te *Cumhuriyet* gazetesinin sanat sayfasında isim değişikliğiyle “Genç İrisi” olarak yayımlanan yazıdır.

Yazıda Süreya, son zamanlarda şiirin hacminde içerikten kopuk bir şekilde meydana gelen bir büyümeden söz ederek yazılan uzun şiirleri “coşkunluk”tan uzak olmakla eleştirir. Uzun şiirin yazılabilmesi için gerekli olan hikâye, olay ya da nakarat gibi temel biçim unsurlarına, kendi zamanında yazılan şiirlerde rastlanmadığını belirtir.

Süreya'ya göre, dolaşımdaki uzun şiirlerin taşıdığı genel ve eğreti hava, yoğunluğun hacme kurban edilmesi, genç şairlerin sözü uzatmak kaygısıyla kısır biçim oyunlarına yönelmesi gibi durumlar, bu şiirlerdeki şiirsel gerilimi ortadan kaldırmakta, nesir cümlecikleri içinde şiirsel yükü un ufak etmektedir (2012: 130-131). Netice itibariyle, uzun şiir yazmanın nitelikli sonuçlar vermeyeceğini düşünen Süreya, bu yöndeki çabaları “[ş]iirden koparak büyüyecek yeni bir sanat türünün ilkeli” (2012: 131) olarak değerlendirir.

Süreya'nın “Genç İrisi” adlı yazıda uzun şiire yönelik bu eleştirilerine kendisi de uzun şiirler yazan Edip Cansever'den itirazlar gelir. Cansever, 16 Ağustos 1975 tarihinde *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan “Terazinin Kefesi Küçük, Hem de Su Tartıyor” adlı yazısında, doğrudan Süreya'nın söz konusu yazısını merkeze alarak “[k]ısa şiir-uzun şiir tartışması[nın] kısır bir tartışma” (Cansever, 2012: 166) olduğunu söyler. Dünya ve Türk şiirini iyi bilen Süreya'nın, bu konudaki sayısız örnekten habersizmiş gibi uzun şiire yönelik “Şiirden koparak büyüyecek yeni bir sanat türünün ilkeli gibi” (Süreya, 2012: 131) tanımlamasını eleştirir. Söz konusu yazının devamında, Cansever şunları söyler:

Öyle uzaklara gitmeye de gerek yok, Nâzım Hikmet'i hatırlasın Cemal Süreya, yeter. Uzun şiirler coşkunluk ürünü değilse, Nâzım Hikmet de coşkun bir şair değil. Gene uzun şiirler ‘yeni bir sanat türünün ilkeliyse’, Nâzım Hikmet de bu sanat türünün ilkelini yazmış, başaramamış olacak!.. (...) Doğrusu kaç dizeden sonra uzun şiirin sınırına girildiğini ben kestiremiyorum. Kestiremesem de usuma gelenleri sıralayayım: Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın ‘Çakır’ın Destanı’, İlhan Berk'in, Turgut Uyar'ın çoğu şiirleri, Ece Ayhan'ın *Ortodoksluklar* kitabı. Melih Cevdet Anday'ın *Kolları Bağlı Odysseus* kitabı ile son yıllarda yazdığı şiirler, özellikle Cemal Süreya'nın çok sevdiği bir şairin, Sezai Karakoç'un bazı kitapları, Behçet Necatigil'in tek bir temayı, ‘evler’i işlediği *Evler* kitabı vb. (Cansever, 2012: 166-167).

Yazının devamında şiirde aslolanın uzunluk ya da kısalık değil şiirsel nitelik olduğunu belirten Cansever, Süreya'nın yargılarında aceleci davrandığını ve bir savunma refleksiyle hareket ettiğini ileri sürer. Süreya'nın uzun yazan genç şairlerin “şiirsel gerilimden” uzaklaştığı, “kısır biçim oyunlarına” düştüğü yolundaki eleştirilerinin, bu şairlerin yapmak istediklerini anlamaya çalışmamaktan ileri geldiğini savunur. Cansever'e göre uzun yazmak, Süreya'nın iddia ettiğinin aksine, şiirin içerik düzleminde “küçük insandan İNSAN'a, insanın trajik varlığına yönelinme[sinin]” (2012: 167) başka bir deyişle, çağdaş şiirin içeriğinin değişmesinin doğal ve zorunlu bir sonucudur. Cansever (2012: 168), dünya ölçeğinde meydana gelen toplumsal, siyasal ve kültürel değişimlerin bireysel plandaki yansımalarının hakkıyla anlatılabilmesi için

sayfalar dolusu değil, kitaplar dolusu uzunlukta şiirler yazılması gerektiğini de söyler ve Süreya'nın bu konudaki görüşlerini eleştirir.

Süreya, aynı yıl içinde, *Politika* gazetesinde yayımlanan “İbrahim” başlıklı yazıda bu eleştirilere yanıt verir. “Genç İrisi” yazısını, son yıllarda genç şairlerin uzun şiire yönelmelerinin nedenleri üzerine düşünmek ve bunu genel planda değerlendirmek için yazdığını, bu konu üzerine yazarken Cansever'in şiirini düşünmediğini, ama onun konuyu kişiselleştirdiğini ve kendisini bir savunma kaygısıyla hareket etmekle suçladığını belirtir. Süreya, kastının uzun şiire karşı çıkmak olmadığını, 1940 ve 1950 kuşağı şairlerinin aynı yönseme içinde hareket ederek uzun şiirler yazmalarının “şiirimizde zaman zaman bir sıkışmaya, bir soluksuzluğa yol açtığı[nı]” (2013a: 188), bu bir örnek uygulamanın şiirin kendine ait işlevselliğine zarar verdiğini vurgulamak olduğunu belirtir. Ama sonuç itibariyle, Türk şiir ortamında o yıllarda bir moda hâlini alan uzun şiirleri, içerikten kopuk gelişen ve “uzatılmış” şiirler olarak değerlendiren Süreya'nın üslubunu belirleyen hâkim tonun eleştirel olduğunu söylemek gerekir (2013a: 188).

Uzun yazmanın aleyhine, tersinden okununca kısa ve yoğun yazmanın lehine olan bu poetik görüşlerin *Uçurumda Açan*'dan (1984) yaklaşık on beş, son iki kitaptan da yirmi yıl önce dile getirilmesi, Süreya'nın bu konudaki görüşlerinin şiir pratiğine kademeli bir şekilde yansıdığını düşündürür. Son iki kitabın yayımlandığı yıllarda şiirin boyutlarına ilişkin dile getirdikleri de göz önüne alınca, Süreya'nın bu konudaki görüşlerinin geçen süre zarfında daha netleştiği ve doğrudan pratiğe döküldüğü yorumunda bulunulabilir. 1987 yılında, kendi sorularını kendisinin yanıtladığı bir söyleşide, şiirin gelinen noktada alabildiğine kısa, yoğun ve özlü bir formda yazılması gerektiğini belirtir: “Şiir ve öykünün kendi fizik boyutlarını biraz küçültmeleri gerekir. Uzun şiir (çok uzun şiir), şiiri bir noktada olanaksız, bütünüyle işlevsiz duruma düşürebiliyor. (...) Şiirin bugün, son derece çevik ve yoğun olmaya gereksinimi var.” (2013: 126).

1988 yılındaki başka bir söyleşide ise çok fazla ve çok uzun şiirler yazmayı Türk şiirinin bir hastalığı olarak değerlendirir: “Bizim şiirimizde şöyle iki durum vardır, birincisi, çok fazla yazma şiirimizin bir hastalığı, bence. Bir de çok uzun yazanlar vardır. 10 sayfa, 20 sayfa... Şiirin bugün okurunu yitirmesinde bence çok fazla yazmanın ve çok uzun yazmanın da bir etkisi vardır.” (Süreya, 2013: 206).

Bu açıklamalarla bir arada değerlendirildiğinde, *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği*'ndeki şiirlerin biçim bakımından Süreya'nın poetikasındaki görüşlerle paralellik taşıdığı söylenebilir. Ancak Süreya'nın biçim konusundaki poetik görüşlerinin gelinen aşamada bir değişim geçirdiğini de göz önünde tutarak bunu söylemek gerekir. Çünkü Süreya'nın ilk dört kitabının yayımlandığı yıllardaki poetik görüşleri ve şiirlerindeki değişimlerle bu son kitaplar arasında özellikle biçim ve boyut bakımından belirgin bir fark vardır.

Şiirsel öz ise, son iki kitapta da bireysel ve toplumsal konular ekseninde bir açılım gösterir. Özellikle *Sıcak Nal* kitabı, toplumsal ve siyasal temaların belirgin olarak işlendiği şiirler içerir. “Kısa Türkiye Tarihi” üst başlığı altındaki şiirlerde, biçim özelliklerine paralel şekilde, Türkiye toplumunun tarihsel süreçte yaşadığı toplumsal ve siyasal dönüşümlere yer verir. “Kısa Türkiye Tarihi I” şiirinde, Osmanlı'dan bu yana, barış ve adalet ortamının yok olduğu zamanlarda Anadolu halkının yönetici sınıflara yönelik kalkışmaları “zeytin dali” ve “Celali” sözcüklerinin simgesel anlamlarıyla ve içeriği açımlayan biçim kullanımıyla şiirsel düzleme taşınır. Şiirin biçim olarak sahip olduğu kırık dize yapısı ve “Celali” sözcüğünün farklı iyelik ekleriyle birlikte tekrarı, yaşanan toplumsal kırılmaları ve bunun süregelen karakterini çağrıştırarak temayı belirginleştirir ve öze katkıda bulunur:

“Şelaleye
Düşmüştür
Zeytinin dali;
Celaliyim
Celalisin
Celali.” (s. 219)

“Sevincelik” şiirinde ise, “Kızkulesi'nin düş getiren pay senetleri / Kısa günde kapış kapış gitti” (s. 211) dizeleriyle, kâr ile düş peşindekilerin, çıkar sahipleriyle ütopya sahiplerinin kavgası dile getirilir. Bu şiir, Özal Türkiye'sinin liberal ekonomi uygulamalarına yönelik bir eleştiriyi dillendirir (Perinçek ve Duruel, 2008: 356). Ancak, toplumsal ve siyasal eleştiri Süreya şiirinin odak noktasını oluşturmaz. Daha çok, insan gerçeğini temel alan bir yönseme ekseninde bir dip akıntı, bir alt saptama olarak yer alır. Daha önce de söylendiği üzere, Süreya'daki toplumsal içerik, karakteristiği itibarıyla bireysel bir kavrayışın öznel yansımaları olarak şiire taşınır.

Sıcak Nal'da öne çıkan temalardan biri de ölümdür. *Uçurumda Açan* kitabında tedirginlik yaratan ölüm duygusu, bu kitapta iyiden iyiye ağırlık kazanır. Ölüm duygusu, muhtelif şiirlerde bir tükeniş, bir son ve bir engelle karşılaşma şeklinde tezahür eder. “Göçebe”de “Ölümü siyah bir kâkül gibi alına düşürmesini bil[en]” (s. 61), “Mardin” şiirinde “Ölümü doğrusu hiç düşünmedim” (s. 118) diyen şair, bu evrede “ölümü düşünen” (s. 198), şemsiyesini bir asker gibi omzuna asmış ölüm meleğini bekleyen (s. 201) biri olmuştur. Turgut Uyar, Edip Cansever gibi dostlarının ölümü, Süreya'yı kendi ölümü üzerine düşünmeye, hatta hakkında kehanette bulunmaya kadar götürür. “Kehanet 1985” şiiri bu kaygının yönlendirmesiyle yazılmış olmalıdır:

“Lokman şair senin hayatın
Yedi kırlangıcın hayatı kadar
Altısını ardı ardına yaşadın
Bir kırlangıcın daha var.” (s. 227)

Bu şiir, Lokman Hekim söylencesinden esinlenen Süreya'nın, ortalama dokuz yıl yaşadığı söylenen kırlangıç üzerinden kendi yaşam süresine dair ironik bir belirlemedir. Enver Ercan'la 9 Mayıs 1988'de yapılan bir söyleşide bu şiirin yazılış serüvenine yönelik soruyu Süreya şu şekilde cevaplar:

“Evet. Üç yıl önce çok karamsardım. Kendime göre bir ömür uzunluğu biçmiştim. O şiir, o'dur. Bunun için Lokman Hekim söylencesinden çıkış yaptım. Lokman Hekim'e uzun ömür verilmiş. Ve bunu kendisinin saptaması istenmişti. O da çok yaşayan bir kuşun, kartalın yaşama süresini temel almış. Kartalın 80 yıl yaşadığı varsayılmış o çağda. Lokman Hekim yedi kartalın hayatını ardı ardına yaşamış. 7x80=560. Beş yüz altmış yıl yaşamış. Ben de kendime kırlangıcı seçmiştim. Yedi kırlangıcın hayatını ard arda yaşamalıydım. Biliyorsun kırlangıç dokuz yıl yaşar. Gerisini hesapla işte.” (Süreya, 2013: 175).

Ancak bu belirlemenin etkisiyle “Hayat kısa, / Kuşlar uçuyor.” (“Kısa”, s. 293) diyerek ölüm karşısındaki tedirginliğini dile getiren de yine kendisidir. Ölüm teması, Süreya'nın son şiirlerinde sadece bir tema olmakla kalmayıp şiirsel özün ve biçimin de temel niteleyicisi olur. Söz konusu şiirlerin biçim olarak kısalığı ve yoğunlaşan özün ilettiği anlamlar, Süreya şiirinde bir coşku azalmasına bir “söz yitimi”ne işaret eder gibidir. Daha önceki kitaplarda lirizmin, cinsel sevinin bir unsuru olan çiçek motifi, bu son şiirlerde “Dikenli tele takılmış [bir] çiçek” (“Sıcak Nal-II”, s. 199) olarak belirir. Kelebekler “gökyüzüne çarpıp düş[mektedir]” (s. 199). “Aslan Heykelleri”nde, şiire daha geniş bir gökyüzünde soluk aldıracağına inanacak kadar sözün büyümesine ve şiire bağlı olan anlatıcı özne için gelinen aşamada “Kirlidir şiir; ve söz, atılmazsa zehirdir;”

‐Sıcak Nal-I‐, s. 198). Anadolu’yu baştan başa kat ederek ‐Bütün iş orda işte, ordan usturuşlu geçmesini bil‐ (‐Göçebe‐, s. 61) diyen şiir arayıcısı esrik kişi, artık, ‐Yolun bilgisi işte bitti‐ (‐Sıcak Nal-II‐, s. 199), ‐Yazı artık günbatımında‐ (‐Sıcak Nal-IX‐, s. 201) demektedir. Önceki kitaplarda diyalog hâlinde olan şiir özneleri artık ‐Hiç konuşmazlar‐ (‐Tercan‐, s. 203). ‐Söz Yitimi‐ şiiri de gerek adı gerekse şu dizelerin iletmiş çağrışımlarla, sanki bir durgunluğa, bitikliğe ve tükenişe işaret etmektedir:

‐Bir yere geldik ki
Hiçbir sokağın adı yok
(...)
Öteşirde
Batar çıkar sözcüklerimiz‐ (s. 228)

Gülten Akın’ın *Sıcak Nal* kitabındaki şiirlerin içerdiği duygu ve ton seyrine ilişkin söyledikleri de yapılan yorumlarla paralellikler taşır:

SICAK NAL’da geçmişten gelen, şimdiyle doğrulanan bir umutsuzluk, yanlışlardan yerinme var. Altan alta da kara gülmece. ‐Dikenli tele takılmış çiçek / Yüzyılımız çiçek diye seni getirdi‐. Şiirin sonunda, ‐Bir şey var / Balkonlar kollarını açmışlar / Ona sarılacaklar‐ dese de umarsızlığın ağırlığını yok edemiyor (Akın, 1990: 665).

Güz Bitiği kitabı da adıyla olduğu kadar biçim ve içeriğiyle de Süreya şiirindeki bu coşku azalmasına işaret eder. ‐1 DÜZYAZI‐, ‐20 ŞİİR‐, ‐1 ŞARKI‐, ‐11 BEYİT‐ ve ‐16 DİZE‐den oluşan *Güz Bitiği*, Süreya’nın biçim yönünden bilinçli bir çalışma içine girdiğini gösterir. Ama bu kitaptaki şiirlerin sergilediği biçim özellikleri de *Sıcak Nal*’da belirginleşen durgunluğu ve söz yitimini yansıtacak bir gelişime sahiptir. Biçim yönünden görece uzun ve yekpare bir mensur şiirle başlayan kitap, giderek parçalanıp küçülür. Mensur şiir, önce iki dördlük ve bir beyitten oluşan ve kendi üzerine kapanan yirmi kısa şiire, sonra da on bir beyitten oluşan parçalı ve aforistik bir yapıya evrilir. Kitabın son bölümünü oluşturan on altı dize ise, Süreya’daki ‐söz yitimini‐ taçlandırır. Şiir, biçim yönünden, âdeta enerjisini tüketen bir süpernova gibi alabildiğine büzülür, küçülür ve kendi üzerine kapanır.

Şiirsel öz, kitabın biçim yönünden sergilediği seyirle uyumlu olarak gelişir. Süreya, bu son dönem şiirlerinde de aşk, yalnızlık, ölüm, cinsellik, toplumsal eleştiri, bireysel ve genel tarih gibi temalara yer verir. Fakat, şiirin içeriğini belirleyen tema ne olursa olsun, bu temanın hüznü ve karamsarlık duygularının yörüngesinde seyrederek

işlendiği görülür. Mehmet Doğan, *Güz Bitiği*'ne hâkim duygu ve tonla ilgili olarak şunları söyler:

Güz Bitiği'ndeki şiirlerin geneli, hüzünden bir atmosferle çevrilidir. Özellikle "20 Şiir", yaşanmış olanların yeniden ele geçirilmesinin imkânsızlığı hissedildiği anda, hüznü öne çıkarır. Aşkla hüznün iç içe geçtiği bu şiirlerin, 'Keşke yalnız bunun için sevseydim seni' tekrar dizesi, her ne kadar yeniden başlama isteğini yansıtsa da, yaşananlarda eksik bir şey kaldığı düşüncesini hüznle iletir. Zamanın geçip gittiğini fark eden özne, hatırladıkça hüznünler (Doğan, 2007: 527).

Aşk teması, kitaptaki ilk şiirden itibaren, bir hüznün ve eksiklik duygusu eşliğinde belirginlik kazanır. "Siz, Saatleri" şiirinde, açıklanamayan, en büyük sayrılık ve sağlık olduğu söylenen aşk, sanatçının elden kaçırdığı bir durum olarak anlatılır:

"Açıklanamayan tek şey aşk: En büyük sayrılık ve en büyük sağlık.

Günü tam gelmemiş olarak bir yanını gizleyen duygu.

Denetçi anlamaz, tarihçi atlar, terzi bir araya getiremez, sanatçı elden kaçarır."

(s. 237)

"İki Kalp" şiirinde aşkın gerçekleşmesinin zorluğu, kırılabilirliği ve çabucak tükenivermesi; gecikmişlik ve hüznün duyguları ekseninde dile getirilir. Şiirde, göçmek üzere toplanmış kuşlar imgesiyle bu durum çarpıcı bir şekilde aktarılır. "Keşke" ifadesi, tüm olanlara rağmen iyimser olunmak istendiğini, ama bunun yeterince başarılamadığını sezdirir:

"İki Kalp arasında en kısa yol:

Birbirine uzanmış ve zaman zaman

Ancak parmak uçlarıyla değebilen

İki kol.

Merdivenlerin oraya koşuyorum

Beklemek gövde kazanması zamanın;

Çok erken gelmişim seni bulamıyorum

Bir şeyin provası yapılıyor sanki.

Kuşlar toplanmışlar göçüyorlar

Keşke yalnız bunun için sevseydim seni" (s. 241)

"Eşdeğeriyle Yan" şiirinde aşk teması, yalnızlık ve toplumsal baskı temalarıyla bir arada işlenir. Sevilen kadınla özgürce yaşamak istenen aşkın katı toplumsal

normlar tarafından engellenmesi “Cehennem sokağında birey olmak” (s. 242) şeklinde ifade edilir. Toplum tarafından baskılanan bireyin yaşadığı yalnızlığın yoğunluğu ve sürekliliği “Bir ovanın düz oluşu gibi bir şey”e (s. 242) benzetilir. Şiirin son birimindeki “Hiçbir şeyim yok akıp giden sokaktan başka” (s. 242) dizesi yalnızlıktan ileri gelen hüznün duygusunu pekiştirir.

Güz Bitiği’nde, biçimle uyumlu olarak gelişen bir diğer tema da ölümdür. Anlatıcı özneye Süreya’nın eşitlendiği “Siz, Saatleri” şiirinde, Serpin ve Nuri isimli arkadaşlarının genç yaştaki ölümlerinden duyulan acı ve hüznün, Süreya’yı yoksunluk ve acıyla geçen yaşamına dair bir muhasebeye götürür. Yapılan muhasebe, bir çözüm ve rahatlama yolu olarak ölüme bağlanır. Ölüm, her şeyi kapsayan nihai gerçek olarak ifade edilir. Süreya, iyimserlik içeren şu ifadelerle, ölümü hayatı var eden bir gerçeklik olarak değerlendirir. Bu yolla, içinde bulunduğu hüznün ve karamsarlıktan kurtulmaya çalıştığı yorumu yapılabilir:

“Gerçek neydi biliyor musunuz: Her şey.

Yüz yıl sonra bugün yaşayan hiçbir anne, hiçbir sevgili, hiçbir bebek, hiçbir bildircin, hiçbir balina, hiçbir örümcek, hiçbir aslan, hiçbir ceylan, hiçbir yılan var olmayacak. Ayrı bir kanıtı değil mi bu? Hayat kanıtı. Birbirimizin her yönden çağdaşız.” (s. 237)

“Bir kış” şiirinde ölüm, bu kez, küçük kardeş Kemal’in ölümüne dair izlenimlerin şairde yarattığı duyguların anımsanmasıyla dile getirilir. Ölümün gerçekleştiği zaman ve mekân, şairin duyarlılığıyla yoğrularak kişisel bir imgeye dönüşür⁴⁷:

“Bir kış göğü gibi o saat alçılır ölüm,

Yalnız işitme duyusu kalır ortada. (s. 257)

Mehmet Doğan’ın da belirttiği gibi “[a]nlatıcı özne, hem nesnel bir gerçeklik olan ölümü düşündükçe, hem yaşananların içinden ölümü hatırladıkça, hem de yaşanmış olanlardan ölüm duygusunu aldıkça hüznü gömülür.” (2007: 527).

Hüznün idaresinde gelişen bu temaların, Süreya’nın hayatının son dönemindeki sıkıntılardan büyük ölçüde beslendiği ve mutsuzluğa ulandığı söylenebilir. Karamsar duyguların yönlendiriciliğindeki temalar, olumsuz çağrışımlar içeren imgeleri şiire

⁴⁷Süreya bu olayla ilgili olarak günlüklerine şunları kaydeder: “Dört yaşındaydım. Bir yaşındaki kardeşim Kemal ölmüş. Babam kollarındaki bir yastığın üstünde taşıyor onu. Ardında bir kalabalık. Ağır ağır ilerliyorlar. Ben penceredeyim. Kış.” (Süreya, 2002: 26).

sokar. Süreya'nın yaşamında ve şiirlerinde acının, ayrılığın, kopuşun ve hüznün bir göstereni olarak beliren trenler, tekrar ortalıkta görünmeye başlar. “Bir Çiçek” şiirinde, koyu bir yalnızlığı yaşayan anlatıcının durumu, “Bir başına arşınıyor bir adam mavi treni” (s. 259) dizesiyle aktarılır. “Mutsuzluk Gülümseyerek” şiirinde ise tren, anlatıcı öznenin gülümseyerek gelen mutsuzluğa rastladığı ve bir çözümsüzlüğe ulandığı dolayım olur:

“Mutsuzluk gülümseyerek gelir, adıyla süslenmiştir;
Banliyö treninde rastladığımız
Sınav saatini kaçırmış liseli kız,
Hep kazanırsın ey çözümsüzlük!” (s. 256)

Anlatıcının içinde bulunduğu karamsarlık, tren imgesine dayalı olumsuz anıların hatırlanmasına zemin hazırlar. “Afyon Garındaki” şiirinde, önce küçük bir kız çocuğunun trene binerken pabuçlarını çıkarmasındaki naiflik, ardından “Varto Depremi” sonrasında Batı’dan yardım diye gönderilen süt tozuyla sutyeni nasıl kullanacağını bilmeyen yoksul bir karı kocanın yaşadığı trajikomik durum anımsanır. Anlatıcıya hüznün ve acı veren bu anımsamalar, Süreya'nın sıkıntı ve bunalım anlarında başvurduğu temel anlatım tekniği olan ironi üzerinden dile getirilir. Anlatıcı, anımsanan bu toplumsal durumların trajik ağırlığını ve gayriinsaniliğini eleştirmek için, “Sülünün Yüzü” şiirindeki “Tanrım siz şu uzun Anadolu’yu / Çocukluk günleriniz de mi yarattınız?” (s. 245) sorusunu ironik bir şekilde tekrar sorar:

“Afyon Garı’ndaki küçük kızını anımsa, hani,
Trene binerken pabuçlarını çıkarmıştı;
Varto depremini düşün, yardım olarak Batı’dan
Gönderilmiş bir kutu süttozunu ve sutyeni

Adam süttozuyla evinin duvarlarını badana etmişti,
Karısıysa saklamıştı ne olduğunu bilmediği sutyeni,
Kulaklık olarak kullanmayı düşünüyordu onu kışın;
Tanrım, gerçekten çocukluk günlerinizde mi?..” (s. 248)

Güz Bitiği'nin gerek biçim gerekse içerik boyutu üzerinden izlenebilen bu durgunluk ve karamsarlık, anlatıcı tarafından da kanıksanmış gibidir. Sözün artık iyiden iyiye kısaldığı “11 Beyit”te anlatıcı, yaşadığı mutsuzluğu gerekçelendirmek için

geçmişe döndüğüne, bir muhasebeye giriştiğine imada bulunur. Bu tavır, mutsuzluğun, bazen olumlu gelişmelerle seyrelse de Süreya şiirinde süreğen bir karakterde olduğunu düşündürür. Enver Ercan'la yaptığı röportajda “20 Şiir” başlıklı şiirler içinde bir laytmotif gibi tekrarlanan “keşke” sözcüğü için “elden kaçırma değil, her an yeniden hayata bağlanma, en ufak bir ayrıntıyla ya da her şeyle aynı durumun pekiştirilmesi anlamına geliyor.” (Süreya, 2013: 173) dese de kitabın sonunda yer alan “11 Beyit” ve “16 Dize”, *Sıcak Nal*'la başlayan “söz yitimi”nin, coşku azalmasının Süreya'da yürürlükte olduğunu göstermektedir. Oğuz Demiralp'in de belirttiği gibi ““sığınacak yer kalmadı / Chagall'daki eşeğin gözünden başka” derken şiir söyleyicisi bir ağılatıyı gülerek dile getirmektedir.” (2014: 283).

Metin Celâl, “Cemal Süreya: ‘Kişilikli Bir Şair’” adlı yazısında “[s]on kitap bir anlamda şiirin taçlandırılmasıdır” (2008: 276) diyerek ustalığın ve rahat söyleyişin doruğuna ulaşmış, dolayısıyla “söz yitimi”nden çok uzakta bir Süreya'yı işaret eder. Karamsarlık ve hüznün duygularının iyice yoğunlaştığı kısa şiirlerden oluşan *Güz Bitiği*'nin “Mitos, yitme n'olur!” (s. 271) dizesiyle noktalanması, biçim ve öz bağlamında Süreya'nın şiir serüveninde yaşanan bir tıkanmaya, söz yitimine ve âdeta bundan duyulan korkuya yorulabilecek niteliktedir. Dolayısıyla bu durumu, ustalıktan ileri gelen bir söyleyiş rahatlığı ve kolaylığı şeklinde okumak çok isabetli bir yorum değildir.

Cemal Süreya'nın şiir estetiğinde, kitaptan kitaba açılma ve tıkanmaların yaşandığı görülse de poetik ve pratik bağlamda köklü bir değişimden, çizgi kaymasından söz edilemez. Süreya, ilk şiirinden son şiirine kadar gerek biçim gerekse içerik yönünden kendi kişiliğinden el alan lirik ve ironik duyarlılığı, insanı temel alan bir yaklaşımı muhafaza etmeyi bilmiştir. Kendisi de bu durumu şu cümlelerle dile getirir:

Kısacası ilk şiirimle son şiirim arasında benim için hiçbir ayırım yok. (...) Ben tek deneyi, onun altında ezile ezile sürdürdüm. Tabii ülkemdeki büyük siyasal sarsıntılar, özel hayatımdaki çalkantılar (benimki hep çalkantı içindeydi.), dünya durumu, içlerinde bulunduğum değişik çevreler, çok şey etkiledi beni. Yeni kuşakların çıkışı etkiledi. Bunlar da elbet şiirime yansdı. Ama büyük bir değişme var denemez (Süreya, 2013: 114-115).

Fakat bu “altında ezile ezile sürdürülen deneyin” bir sona ulaştığı, ilk kitapla başlayan arayışın son kitapla tamamlandığı, başka bir deyişle “şiirsel çemberin uç uca getir[ilip]” (Süreya, 2012: 144) bir kapanışla mühürlendiği söylenemez. Arayışın sonlanamayacağı, bir kapanışla mühürlenemeyeceği, 1988 yılındaki bir söyleşide Süreya'nın kendisi tarafından da doğrudan dile getirilir: “[B]enim şiirim tamamlanmış

bir şiir değil. Sanıyorum hiçbir zaman da tamamlanmayacak. Çünkü ‘tamamlanamaz’ içerikte bir şiir. Öyle görüyorum.” (2013: 195). Bu ifadeler, şiiri yaşamının merkezine koyan, şiiri yaşayan bir şairin poetik ve pratik yönelimiyle örtüşmektedir.

1. 5. Değerlendirme

Poetikanın temel konularını oluşturan gerçeklik, dil, imge, biçim ve içerik, Cemal Süreya’nın şiir estetiğinde bir bütünlük ve yakınlık arz eder. Dış gerçekliğin şiirde kişisel ve özgün bir duyarlılıkla yeniden üretilmesi gerektiği yolundaki poetik görüşleri ve şiir üretimi, Süreya’nın dil kullanımı ve imge anlayışını şekillendirir. Şiirin dünyayı değiştirmenin araçlarından biri olduğu düşüncesi ekseninde gelişen dil ve imge kullanımı, devingen ve dinamik bir karakter sergiler. Kişisel yaşamından da fazlasıyla beslenen bu dil ve imge anlayışında meydana gelen değişimler, onun biçim ve içerik konularına ilişkin poetik görüşlerini ve şiirlerini de etkiler.

Gerçeklik konusunda Cemal Süreya, şiiri doğanın bir taklidi olarak değil, onu aşmak ve yeniden üretmek için yaratıcı bir faaliyet alanı olarak görür. Şiire ilişkin bu bakış, onu mimetik / yansıtmacı şiir anlayışından uzakta, romantik akımdan beslenen modernist bir şiir anlayışına yaklaştırır. Bu anlayış doğrultusunda, Süreya’nın şiirsel gerçeği dış gerçeklikten farklılaşır. Süreya için dış gerçeklik, şairin kendi kişiliğinden ve öznel bilincinden hareketle oluşturulacak yeni bir gerçeklik için ancak kalkış / çıkış noktası olabilir. Bu paralelde şiirin, gerçeği işleyip kalkındırabileceğini, fakat gerçeğin bir asalağı olmaması gerektiğini savunur.

Şairin öznel varlığından menkul bu gerçeklik anlayışının temel birimleri de sözcüklerdir. Süreya’nın gerçeklik bağlamında değinilen “Şiir Evreni Değiştirir” ve “Folklor Şiire Düşman” yazılarının odağını, yeni bir gerçeklik üretebilmek için sözcüklerin gündelik / gidimli dildeki yerleşmiş, donmuş anlam ve kullanım imkânlarından kurtarılarak öznel ve özgün bir biçimde kullanılması gerektiği oluşturur. Dilin yabancılaştırılması temeline dayanan bu teorik yaklaşım, izlenebildiği kadarıyla, şiir pratiğine de taşınır. *Üvercinka*’dan *Güz Bitiği*’ne kadar Süreya’nın şiir çizgisi, özel ve toplumsal yaşamında meydana gelen gelişmelere paralel olarak kademeli değişimler geçirse de kendi zihninden süzülerek oluşturulmuş öznel ve sürreal bir gerçeklik anlayışı ekseninde şekillenmiştir. Gerçeklik konusu bağlamında Süreya’nın şiir

estetiğinde sadakatten söz etmeyi mümkün kılan temel husus da poetikaya koşturmuş şekilde gelişen bu pratik yaklaşımdır.

Süreya'nın şiir pratiği bir bütün olarak değerlendirildiğinde, kitaptan kitaba tema ve biçim özellikleri bakımından köklü olmasa da değişimler meydana geldiği; fakat şiirlerinin sahip olduğu dil özelliklerinin bir tutarlılık ve süreklilik arz ettiği söylenebilir. Şiir dili konusundaki poetik görüşlerinin çekirdeğini oluşturan “Folklor Şiire Düşman”, “Şiirde Yeni Kelimeler” ve “Şiirin Birimi Sözcüklerdir” yazılarında Süreya, dili, dış gerçekliğin şiir düzleminde özgün bir şekilde dönüştürülebilmesi ve yeniden üretilebilmesi için bir araç ve ortam olarak ele alır. Bu dönüşüm ve üretimi gerçekleştirebilmek için dilin yerleşik ve uzlaşım sal uygulamalarını reddederek temel birime, sözcüğe yönelir; deyiş yerindeyse, yeniden bir dilsel inşaya girişir. Bu doğrultuda, ses ve sözcük düzeyindeki sapmalar ve alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla, dile form ve anlam olarak yeni çağrışım değerleri kazandırır; söz diziminin yerleşik yapı uygulamalarını bozarak dile serbestlik getirir. Süreya'nın şiir dili konusundaki bu özgün ve ustaca tasarruflarına Mehmet H. Doğan şu cümlelerle dikkat çeker: “Dille oynamak, dile alabildiğince değişik plastik biçimler vermek, sözcüklerin yakın çağrışımlarını gidebileceği son durağa kadar izlemek ve bunlardan yepyeni tatlar taşıyan imgeler üretmek Süreya'nın şiir işçiliğinin, şiirdeki ustalığının gizleridir.” (1990: 4).

Özgünlük ve özerklikle karakterize olan kelime odaklı bu dil tutumunun temelinde ise lirik, erotik, ironik ve humora dayalı anlatım tarzlarının bulunduğu söylenebilir. Süreya'nın şiir diline ilişkin bu tasarruflarına; sözcük dağarcığının önemli ölçüde sözlü kültürden, halk şiirinden ve kendi yaşamından beslendiği gerçeği de eklenmelidir. Böylece, kaynağını gerçek yaşamdan, mayasını da konuşma dilinden alan; fakat kişisel tasarrufuyla verili gerçeklikten farklılaşan bir üst dil ve şiir gerçeği yaratabilmiştir. Bütün bu özellikler, Süreya'nın şiir pratiğinde genel olarak ifadesini bulan tavrın şiir diline ilişkin poetik görüşleriyle uyumlu olduğunu söylemeyi mümkün kılmaktadır.

Şiir diline dair bu düşünce ve uygulamalar, Cemal Süreya'nın imge konusundaki poetik görüşlerini ve şiir pratiğini de şekillendirir. Süreya'ya göre imge, bir durum veya nesnenin kaynağından tamamen koparılmadan çarpıcı ve yoğun bir şekilde şiir düzlemine aktarıldığı yeni ve farklı bir görüntü veya gerçekliktir. “İmge'nin Kökleri”

adlı yazısında konuyu, T. S. Eliot'un "Objektif Karşılık (Objective Corelative)" tekniği çerçevesinde ele alan Süreya'ya göre, şiirsel özün okur tarafından anlaşılabilmesi için, okurun aşına olduğu dış gerçeklikle, buna dayalı olarak üretilen imge değeri haiz görüntü arasında ortak bir bağlamın yaratılabilmesi gerekir. Başka bir ifadeyle imge, dış dünyadan ve bu dünya içinde temel anlamıyla varolan eşya, varlık veya durumlardan bütünüyle kopmamalı, bu nesnel temele dayanmalıdır. Dolayısıyla Süreya için dış dünya, imgelerle dile getirilen şiirsel gerçekliğin okur tarafından anlaşılmasını sağlayan temel bir imkândır. Okur ancak bu imkândan hareketle, şiirde yer alan imge / görüntülerin işaret ettiği değişik ve yabancı anlamlara ulaşabilir.

Şiir estetiğinin başat dil ve üslup özelliği olan imge, Cemal Süreya'nın poetikasında dile getirdiği düşünceler doğrultusunda altı kitaplık şiir serüveninin tamamında yürürlükte olmuştur. Ortak bir kelime dağarı ve dolayısıyla imge ağı, onun şiirlerinin en dikkat çeken özelliklerinden biridir. Bu ortak kelime dağarının ve imge ağının merkezinde "kadın" yer alır. Şiirlerin imge örüntüsünü oluşturan diğer sözcüklerin de bu imge etrafında işlev ve anlam kazandığı söylenebilir. Süreya'nın şiirlerindeki "kadın" imgesi parçalı bir görünüm sergilemesiyle karakterize olur. Kadının bilhassa sevgili / karşı cins olarak belirlediği şiirlerde, bu parçalı algılama tarzı dikkat çeker. Bu durum, şiirlerdeki lirik ve erotik etkinliğin dokunma ve görme duyularına dayanan bir açılım sergilemesinden kaynaklanır. Kadın imgesi üzerinden gelişen lirik ve erotik temaların örtük ve metaforik bir şekilde anlatımı, Süreya'nın şiirlerini yazınsal bir düzleme taşıyarak gerçeküstücü şiir anlayışına yakınlaştırır. Bazı şiirlerde ise kadın imgesi, toplumsal, kültürel bir problemin ya da şairin özel yaşamından kaynaklanan bir özlemin, eksikliğin temel taşıyıcısı olarak kullanılır. Fakat kadın, poetik düzlemde bir özlem olarak dile getirilmesine ve sahip olduğu tematik ağırlığa rağmen Süreya'nın şiirlerinde bir özne olarak beliremez.

"Kadın" imgesinden sonra Süreya'nın şiirlerinde en sık başvurduğu imge, "kuş"tur. Şiir toplamında 56 kez görülen bu imgenin kitaptan kitaba azalan varlığı Süreya şiirinin biçim ve öz bakımından sergilediği değişim ve dönüşümle paralellik gösterir. Bu paralellik, Süreya'nın imge kullanımıyla şiirlerinin biçim ve içerik gelişimi arasında bir yakınlık bulunduğuna işaret eder.

Cemal Süreya'ya göre şiirde anlam yoğunluğu ve sözcük ekonomisi sağlayan imgenin çağdaş şiirde önem kazanmasının nedenlerinden biri de ölçü ve uyak gibi

geleneksel şiir uygulamalarının gözden düşmesiyle beraber, ritim ve ahengi oluşturan temel unsurlardan biri hâline gelmiş olmasıdır.

Poetik yazılarında özel bir önem attığı imge, Süreya'nın şiir çizgisinin bütününde ağırlıklı ve belirleyici bir yere sahip olmuştur. Bu yüzden onun poetik ve pratik anlamda bir bütünlük ve uyum sergileyen şairlik uğraşı aynı zamanda bir imge serüveni olarak da değerlendirilebilir

Gerçeklik, dil ve imge konularıyla bakışımı olarak değerlendirilmesi gereken biçim ve öz konusu da, Süreya'nın poetikasında ve şiir pratiğinde bir bütün olarak gelişir ve açılım kazanır. “Biçimi Anlamak”, “Ufak Özler Biçimin İçindedir” ve “Öz Konuyu Aşar Parantezi” yazılarında ve muhtelif söyleşi / konuşmalarında biçim ve öz konusuna ilişkin poetik görüşlerini bir arada değerlendirmiştir. Bu bakımdan, onun biçime ve öz / içeriğe ilişkin poetik görüşlerini ve şiirlerini bir bütün olarak ele almak gerekir.

Biçim ve öz bakımından dinamik bir açılım sergileyen Cemal Süreya şiiri, bu yönüyle âdeta insan tekinin yaşam sürecine benzer bir değişim / dönüşüm gösterir. İlk şiir kitabı *Üvercinka*'yla başlayan coşkulu ve kararlı açılım, *Göçebe* ve *BÖSDB* kitaplarıyla gelişip olgunlaşır. Biçim ve öz bakımından meydana gelen bu genişlemeyi, *Uçurumda Açan*'da yaşanan durgunluk ve tıkanma izler. *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği* kitapları ise âdeta Cemal Süreya şiirinde bir sona, kapanışa işaret eder. Bu yüzden Cemal Süreya'nın şiir estetiği, biçim ve öz konusunda, “açılma”, “arayış / yayılma”, “genişleme”, “tıkanma / durgunluk” ve “daralma / kapanma” şeklinde beş evre çerçevesinde ele alınabilecek bir niteliğe sahiptir.

Cemal Süreya, *Üvercinka*'dan *Güz Bitiği*'ne kadar şiirini biçim ve içerik olarak sürekli yenilemeye çalışmış, daha iyi bir şiirin arayışı içinde olmuştur. Açılma evresi olarak değerlendirilen *Üvercinka*, öz itibarıyla bireyselden toplumsala ve yer yer siyasal olana kayan, kimi zaman da bu yönelimlerin iç içe geçtiği şiirler ihtiva eder. Bu pratik yönsemenin bilinçle yapıldığı Süreya'nın sözleriyle de doğrulanır. En bireysel şiirde bile bireyselle toplumsal olan yan yana, iç içedir benim şiirlerimde, demektir (Süreya, 2013: 121). Biçim bakımından ise *Üvercinka*'da kelime, dize tekrarları, dize deformasyonları yoluyla dikkat çeken şiirler, takip eden kitaplarda mevcut biçim imkânlarını da içererek daha hacimli / uzun bir yapıya evrilir. Özellikle şiirlerde biçim ve içerik kaynaşmasına ve bütünleşmesine imkân sağlayan tekrarların, Süreya şiirinde

kurucu bir işleve sahip olduğu ve takip eden şiir kitaplarında da bu ağırlığı koruduğu görülür.

Göçebe kitabıyla başlayan uzun ve anlatımcı şiirler, *BÖSDB*'yle enikonu belirginlik kazanır. Ama *Uçurumda Açan*'da beliren tıkanma ve karamsarlık, kitaptaki şiirlerin biçim ve içerik boyutunda bir kararsızlığı ve çatallanmayı beraberinde getirir. Bu kitabın, Süreya şiirindeki genişleme ve açılmanın sona erdiğine işaret ettiği söylenebilir. *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği* kitaplarında ise, daha önceki kitaplarda geniş bir çevrime sahip olan form ve şiirsel öz, *Uçurumda Açan*'da belirginleşen durgunluğa paralel olarak bir daralmaya, tabir caizse büzölmeye uğrar. Süreya, bu son döneminde, söyleşi ve düzyazılarında, her ne kadar uzun şiirler yazmamak gerektiği yönünde poetik bir tavır sergilese de bu durumun ondaki "söz yitimi"ne ve coşku azalmasına denk düştüğü de bir gerçektir. Son dönem şiirlerinin biçim ve içerik olarak sergilediği özellikler, okura böyle bir yorum yapma olanağı vermektedir.

Süreya, düzyazı ve söyleşilerinde dile getirdiği görüşler doğrultusunda şiir pratiğine yeni açılımlar kazandırmaya çalışmıştır. Ama kendisinin de belirttiği gibi, bir ara şiirleriyle düşünceleri arasında ortaya çıkan mesafe, biçim ve öz bağlamında bir kararsızlığa ve çeşitlenmeye de yol açmıştır. Şiir uğraşındaki bu poetik ve pratik değişmelerin Süreya'nın özel yaşamındaki gelişmelerden etkilendiğini de belirtmek gerekir. Şiir kitaplarına dair açıklamalara, bu şiirlerin nasıl bir ruh hâli ve sosyo-ekonomik durum içinde yazıldığına dair ifadelerin eşlik etmesi de bu etkilenmenin varlığını gösterir. Süreya, özel yaşamından kaynaklı kişisel bunalımını bir şiir bunalımı şeklinde yaşayacak kadar hayatı şiire dâhil bir şairdir.⁴⁸ Bu yüzden onun şiirlerine yönelik her türlü değerlendirmede özel yaşamını da dikkate almak kaçınılmaz bir gerekliliktir. Şiirlerin, içerik bağlamında Süreya'nın kendi yaşantısından fazlasıyla beslendiği hem poetik hem de pratik düzlemde izlenebilir.

⁴⁸"Cemal'in bir şairi değerlendirmesinde ilk soru şuydu hemen hemen: 'Şiire hayatını koymuş mu?' Bu sorunun yanıtını aldıktan sonra şairi ciddiye alıyordu." (İnce, 2011a: 179).

İKİNCİ BÖLÜM

2. “ETKİLER AĞI” BAĞLAMINDA MÜTEKABİLİYET

2. 1. Gelenek ve Şiir

İnsanlığın yeryüzündeki varlığına koşut şekilde başlayan gelenek, bu varoluşun çeşitli aşamalarında kendisini ve etrafında olup bitenleri anlamlandırmak için insan tekinin ürettiği maddi ve manevi değerler bütününe göndermede bulunan bir kavramdır. Gelenek, insan üretimi olan bir mirasın koruyucusu ve aktarıcısı olduğu için uygarlık / medeniyetin gelişiminde kilit bir öneme sahiptir. Bir toplum veya millet hayatının çeşitli yönlerine paralel şekilde geleneğin de zengin ve farklı boyutlara sahip olduğunu söylemek mümkündür. Din, tarih, felsefe, sosyoloji, sanat, tıp, bilim gibi beşerî veya fennî bilim alanlarının tamamı bir başlangıçla karakterize olan bir gelişim çizgisine sahip olduğu için kaçınılmaz şekilde bir geleneğe sahiptir ve gelişimini de bu geleneğin varlığına borçludur. Bu yüzden gelenek, kullanım alanı alabildiğine geniş bir kavram olmakla beraber, insanlığın yeryüzündeki serüveninde ileriye doğru hamle yapabilmesinin de temel güvencesi ve dayanağı olmuştur.

Ahmet Cevizci'nin *Felsefe Sözlüğü*'nde gelenek kavramına ilişkin olarak şöyle bir karşılık verilir: “Bir topluluğun, mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla, kendinden önceki kuşaklardan devraldığı, belli bir dönüşüme uğratarak sonraki nesillere aktardığı, başta inançlar, düşüncüler ve kurumlar olmak üzere, her türlü sosyal pratik.” (2010: 702).

“Gelenek Üzerine” başlıklı yazısında kavramı eleştirel bir yaklaşımla konu edinen Özdemir İnce, çeşitli sözlüklere başvurarak geleneği “[b]ir toplumda, bir toplulukta, eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen temel ekin (kültür) öğelerinin her biri.” (2011: 141) şeklinde tanımlar.

Turan Karataş'ın *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde ise kavrama, bir edebî terim olarak “Önceki nesillerin sanat / edebiyat adamlarından miras kalan eserlerin genel özellikleri; sonrakilerce de devam ettirilen kuramlar ve sanat tutumu.” (2011: 210) karşılığı verilir.

Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri adlı çalışmasında kavramın İkinci Yeni şiirindeki izdüşümlerine odaklanan Cevat Akkanat, yerli ve Batılı yazar, şair ve eleştirmenlerin muhtelif tanımlamalarını ayrıntılı bir şekilde irdeledikten sonra geleneğe ilişkin olarak

şöyle bir çıkarımda bulunur: “Bütün bunlardan sonra diyebiliriz ki, köklü bir geçmişten sürüp gelen maddi ve manevi birikimlerin adı olarak gelenek, sonraki kuşakların tarih bilinci edinmelerini, onların gelişme ve yenileşmelerini sağlaması ve oluşturduğu otoriter yapısıyla kendisine yabancı kalmamayacak büyük bir kaynaktır.” (2012: 35).

Söz konusu tanımlardan da anlaşıldığı üzere gelenek kavramı, bir toplumda uzun bir tarihsel süreç içinde oluşan kültürel birikimin kuşaklarca benimsenip geliştirilerek sahiplenildiği bir değerler bütününe göndermede bulunur. Yapılan tanımlamaların içerdiği kelime ve motifler genelde olumlu anlamlara işaret etmektedir. Ancak kavramın, Tanzimat’la başlayan ve bugün akademik çevrelerde yerleşmiş bir tabirle ifade edilirse, “yeni” Türk edebiyatında alımlanma ve tartışılma tarzı geleneğin olumlanması yönünde seyretmez. T. S. Eliot’un İngiliz toplumu ve edebiyatı bağlamında geleneğe dair söylediklerinin Türkiye’deki genel edebiyat ortamı için de geçerli olduğu söylenebilir: “Bu sıfat, nadiren takdir hislerimizi ifade eder ve sadece onarılmış arkeolojik bir eserden bahsettiğimiz zaman olumlu bir ima taşır. Arkeoloji gibi tehlikesiz bir konunun dışında ‘gelenek’ kelimesi İngilizlerin kulaklarına pek hoş gelmez.” (2007: 1).

Türk edebiyatında gelenek konusunun, Batılılaşma / modernleşme çalışmalarıyla eş zamanlı olarak ortaya çıkıp tartışılmaya başlandığı söylenebilir. Daha önce sadece askerî ve kısmen de olsa siyasî alanlarla sınırlı tutulan reform / ıslah çabaları Tanzimat Fermanı’yla birlikte toplumsal, siyasal, kültürel ve hukuksal alanları da kapsayan çok boyutlu ve köklü bir karakter kazanır. Tanzimat Fermanı’yla başlayan uygulamalar, kısmî ve geçici düzenlemelerden ziyade toplumu, siyasal ve kültürel hayatı kuşatan dünya görüşünü ve değer yargılarını köklü bir şekilde değiştirmeyi amaçlar. Bu doğrultuda yürürlükteki apriorist ve idealist İslâmî epistemolojinin⁴⁹ yerine Batı’da Rönesans’la birlikte başlayıp gelişen, akla ve bilimsel yöntemeye dayanan rasyonel bir epistemoloji / dünya görüşü esas alınır. Osmanlı devlet ve toplum yapısını köklü bir biçimde dönüştürmeyi amaçlayan bu değişim iradesi ve çabasının çok geçmeden (Tanzimat edebiyatının başladığı kabul edilen 1860 nazara alınırsa yirmi bir yıl) kendisini sanat / edebiyat düzleminde de göstermesi kaçınılmaz olmuştur.

⁴⁹Osmanlı’da “[g]erek edebi, gerekse edebiyat dışı metinleri biçimlendiren epistemolojik kuram, mutlakçı bir epistemolojik kuramdı. Ana hatlarıyla, *Kur’an*’ın sorgulanamazlığı, Aristocu tümdengelimci mantığın üstünlüğü, iyiyile kötünün kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı bir dünya görüşü, gizemci geleneğin kaynaklanan soyut bir idealizm ile şeriat ve fıkıha dayalı bir hukuk ve kelama dayalı bilgilenme yönteminde oluşmuş bir kuramdı bu.” (Parla, 2009: 15).

Yeni bir sosyolojik ve kültürel şekillenmenin amaçlandığı 19. yüzyılın ikinci yarısında edebiyat, hem modernleşmenin yeşerebileceği kamusal alanın yaratılması hem de bu yeni yaşam tarzının yerleşik hâle getirilmesi için önemli bir araç olarak kullanılır. Müesses nizamın sosyo-kültürel planda temelinden değiştirilmesini amaçlayan bu çaba, edebî düzlemde yeni ve Batılı bir edebiyatın oluşturulması için geleneksel edebiyatın gözden düşürülmeye / değersizleştirilmeye çalışıldığı bir yönelimi de beraberinde getirmiştir. “Geleneksizleşme’ olarak adlandırılabilir bu stratejiye ulaşmak için, yeni edebiyatın nasıl olması gerektiğinden çok nasıl olmaması gerektiği belirlenir.” (Armağan, 2012: 46). Dolayısıyla, tartışılmaya başlandığı ilk zamanlardan itibaren konunun menfi bir gelenek karşıtlığı ekseninde ele alındığını söylemek mümkündür. Tanzimat’la başlayan bu “geleneksizleşme” hareketinin sadece Divan edebiyatı karşıtlığı üzerine temellendirilmesi ise dikkat çeken başka bir husustur.

Divan edebiyatı aleyhtarlığı şeklinde gelişen bu tutum karşısında geleneği savunanlar olsa da toplumsal, siyasal ve kültürel planda yaşanan hızlı gelişmeler, geleneğe yönelik lehteki tutumları giderek zayıflatmıştır. Namık Kemal’in 31 Ağustos 1866 tarihli “Lisan-ı Osmani’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmindir” makalesiyle başlayan bu gözden düşürme / itibarsızlaştırma süreci, Cumhuriyet Dönemi’nin divan şiiri otoritelerinden biri sayılan Abdülbâki Gölpınarlı’nın 1945 yılında yayımlanan *Divan Edebiyatı Beyanındadır* kitabıyla bir nevi amacına ulaşır. Orhan Okay’ın cümleleriyle ifade etmek gerekirse, “Namık Kemal’inki 1866’da başladığına, Gölpınarlı’nın ‘Divan Edebiyatı Beyanındadır’ kitabı da 1945’te çıktığına göre, demek seksen yıl, bu kadim sanatın cenazesinin kaldırılmasına kâfi gelmiştir.” (2011a: 91).

Gelenek kavramına yüklenen bu dar ve menfi bakış açısına karşın, Türk edebiyatının ve özelden şiirinin köklü, zengin bir geçmişe ve birikime sahip olduğunu belirtmek gerekir. Bu geleneğin sadece divan şiirini değil, aynı zamanda kökleri ve tarihi çok daha eskilere giden bir halk edebiyatını / şiirini içerdiği de bir gerçektir. Nitekim Tanzimat’la başlayan ve Cumhuriyet şiirine de hâkim olan edebî yaklaşım, paradoksal bir şekilde, bir taraftan kendisini divan şiiri aleyhtarlığı üzerinden var etmeye çalışırken diğer taraftan halk şiirini kendisi için bir ilk kaynak, ontolojik bir

temel olarak kabul etmiştir.⁵⁰ İkinci Meşrutiyet sonrası gelişen Millî Edebiyat hareketi temelde halk şiirini ve dilini esas almıştır. “Osmanlıdan kalan miras reddedilerek klasik Türk müziğinin yerine türküler, divan şiirinin yerine ise sözlü gelenek ürünleri konulmak istenmiştir.” (Macit, 2011: 2). Ulusçu / hececi şairlerin divan şiiri eksenli bu gelenek karşıtlığının Cumhuriyet sonrasında Garip şiiri ve toplumcu gerçekçi şiir tarafından da sürdürüldüğünü kaydetmek gerekir. Cumhuriyet şiirindeki hâkim yönelimin / kanonun dışında değerlendirilebilecek Yahya Kemal, Necip Fazıl ve Hisar topluluğu ise geleneksel dünya görüşü ve sanat anlayışıyla kopan bağları yeniden onarmak için sentez ve arayış çabaları içine girerler (Karaca, 2013: 429). Sonuç olarak Cumhuriyet Dönemi’ndeki gelenek tartışmaları “bazı yazarlarda eskiye rağbet, yeniye husumet; bazılarında ise yeniye ihtiraslı bir bağlılık, eski ve geleneksel olana topyekün bir reddiye hâlinde tezahür etmiştir. (...) Daha açık bir ifadeyle, ideolojilerin penceresinden bakılıp siyasi tutumlardan hareket edilmiş olması söz konusu durumu doğurmuştur.” (Akkanat, 2012: 53-54).

Cumhuriyet Dönemi edebiyatında gelenek kavramına ilişkin tartışmalar, İkinci Yeni hareketiyle beraber tekrar ivme kazanır. Turgut Uyar, İlhan Berk, Sezai Karakoç ve Cemal Süreya’nın muhtelif şiir ve düzyazıları bağlamında, konu hararetle tartışılmaya devam etmiştir. Söz konusu tartışma ortamında İkinci Yeni’ye yönelik en büyük muhalefet toplumcu gerçekçi şiir taraftarlarından gelir. Toplumcu gerçekçiler soyut ve kapalı dilleri, biçimi önceleyen tavırları, bireysel temaları işlemeleri ve toplumdan kopuk oluşları gibi gerekçelerle İkinci Yeni şairlerini geleneği yeniden canlandırmakla suçlar. Bu çerçevede Asım Bezirci, İkinci Yeni hareketini, sergilediği özellikler bakımından divan şiirinin bir benzeri olarak değerlendirir. Ne var ki, yapmış olduğu mukayese neticesinde benzerliklerin yüzeysel; farklılıkların ise derin olduğu

⁵⁰Türk edebiyatındaki modernleşme çabalarının genel karakteri itibarıyla divan edebiyatının icadı, halk edebiyatının keşfi ve estetik özerklik karşıtlığı şeklinde üç temel parametreye / stratejiye sahip olduğunu belirten Yalçın Armağan (2012), geleneğin bu şekilde ikiye ayrılmasının istenen ve istenmeyen edebiyat türlerinin belirlenmesi amacına hizmet ettiğini ifade eder. Armağan (2012)’ye göre, 1860’lardan başlayarak edebiyatta istenmeyen bütün nitelikler divan edebiyatına atfedilerek ötekileştirilmiş, 1911’den sonra ise Türkiye modernleşmesindeki ideolojik kaygılara ve bu kaygıların bir sonucu olan hars ve medeniyet sentezinin baskın hâle gelmesine paralel olarak da yabancı kültürlerin etkisinden azade, dili ve özü itibarıyla millî ve çağdaş bir edebiyat inşa edebilmek doğrultusunda makbul / istenen bütün özelliklerin temel referans noktası da halk edebiyatı olarak belirlenmiştir.

sonucuna varır.⁵¹ Adı bir ara İkinci Yeni'yle anılan Ataol Behramoğlu ise “[b]ireycilik, gizemcilik, kapalılık, çapraşıklık, muğlaklık, siniklik, edilgenlik (pasifizim)” (Bezirci, 2005: 47-48) gibi tanımlamalar yoluyla İkinci Yeni şiirinin duyarlık olarak idealist bir dünya görüşüne, başka bir deyişle, geleneksel şiire yakın olduğunu ima eder. Eleştiri sınırlarını zorlayan Onat Kutlar ise İkinci Yeni şairlerini “sinsi bir Divan şiiri muhipliği” (2005: 49) yapmakla itham eder. Son olarak Günel Altıntaş da İkinci Yeni'nin “biçimci, kapalı, kaçak bir şiir olması [ve] halka inmemesi” (2005: 49) gibi özellikleriyle divan şiirine benzediğini iddia eder.

Söz konusu eleştirilerde İkinci Yeni'nin geleneğin halk şiiri koluna değil de divan şiiri koluna benzetilmesi, hareketin, yerleşik şiir algısının, beklenti ufkunun dışında kalmasından ileri gelmektedir. Söz konusu olan, aslında, şudur: Gerçekliğine nüfuz edilemeyen bir şiir anlayışının (İkinci Yeni), gözden ve kullanımdan düşmüş, çağdışı olarak nitelendirilen başka bir şiirle (divan şiiri) kıyaslanarak itibardan düşürülmeye çalışılmasıdır. Karaca'nın da belirttiği gibi, “Turgut Uyar'ın *Divan*'ına, İlhan Berk'in *Âşıkâne*'sine [ve Sezai Karakoç'un *Leyla ile Mecnûn*'una] bakarak İkinci Yeni ile Divan şiiri arasında benzerlikler kurmak ve İkinci Yeni'yi sırf soyutluğu, kapalılığı, toplumdan kopukluğu vb. nedenlerle Divan şiiriyle karşılaştırmak doğru değildir.” (2013: 430).

İkinci Yeni ve divan şiiri, bu şiire yönelik en açık muhalefeti sergileyen Bezirci (2005: 50)'nin de işaret ettiği üzere, farklı çağların toplumsal, kültürel ve siyasal algısıyla şekillenmiş sanat anlayışlarının birer ürünüdür. Üstelik, her iki şiir anlayışı da gerçekliğe yaklaşımları, hayatı kavrama biçimleri bakımından epistemolojik bir farklılık taşır. Çünkü “[h]er sanat eğilimi kendi gerçeğini anlatır, (...) [v]e gerçeklik de çoğu kez, içinde yaşanan dönemin kozmolojik görüşünün gerçeğe bakış açısına bağlı olarak biçime dökülür.” (Ecevit, 2002: 17). Bu yüzden divan şiiri, özü itibarıyla idealist bir felsefeden kaynaklanan dinî-tasavvufî bir hayat görüşü ve toplumsal hiyerarşi üzerinde

⁵¹*İkinci Yeni Olayı*'nın genelinde, İkinci Yeni'ye öznellik ve sertlik tonu oldukça belirgin eleştiriler yönelten Bezirci, konuya dair yaptığı mukayese sonunda daha mutedil ve nesnel olarak değerlendirilebilecek şu hükümlerde bulunur: “Bu karşılaştırmadan da anlaşılacağı üzere, Divan Şiiri ile İkinci Yeni arasındaki uzaklıklar yakınlıklardan daha çok ve büyüktür. Üstelik, ortaklıklar yüzeyde, ayrılıklar ise derindedir. Bunu da olağan karşılamalıyız. Çünkü Divan Şiiri ayrı bir çağın çevrenin ürünüdür. İkinci Yeni'ninkine benzemeyen bir toplumsal ve kültürel ortamda oluşmuştur. Onun için - birtakım benzerliklerine karşın- İkinci Yeni'yi Divan Şiiri'nin aynısı ya da uzantısı saymak mümkün değildir.” (Bezirci, 2005: 49-50).

şekillenirken İkinci Yeni şiiri, Sezai Karakoç ayrı tutulmak kaydıyla, laik / seküler bir dünya algısının ve bu algının tezahürü olan pozitivist / materyalist / Marksist bir dünya görüşü üzerine temellenir. Divan şiirindeki dış gerçeklik, mutlak gerçekliğin bir tezahürüken, İkinci Yeni şiiri “dış gerçekliği bozar, yıkar ama onun karşısına şairin yarattığı ‘beşerî’ bir gerçeği koy[ar].” (Karaca, 2013: 430).

Sonuç itibariyle İkinci Yeni şiirinin, divan şiiri de dâhil, Türk şiir geleneğinden fazlasıyla etkilendiğini söylemek mümkündür. Aslında çok doğal olan bu durum, sanatın kendi isterleri çerçevesinde ele alındığında kaçınılmazdır da. Ebubekir Eroğlu, bağlama ilişkin olarak şunları söyler:

Modern dönemde, modern-öncesine ait yaşama tarzlarına bakmaktan geri durulmadığı gibi, eski dönemlerin şiirine anlam olarak da, sese ve ritme ilişkin değerleri bakımından da tekrar tekrar dönülmüştür. Çünkü şair, bir bütün olarak hayata dosdoğru bakarken yoluna çıkan kuralları ve dönemsel nitelikleri aşmaktan kaçınmaz. Yine de modern şiirin modern-öncesi dönemdeki şiirle hiçbir ilişkisi bulunmadığı şeklindeki açıklamalara şurda burda rastlayabilirsiniz. Büyük bir ihtimalle, modern hayata partizanca yaklaşımın ortaya çıkarmış olabileceği böyle açıklamalar, modern dönemdeki şiir verimleriyle doğrulanmadığı gibi, akıl çağından önce insanlarda akıl bulunmadığını söylemek kadar gereksiz bir aşırılığı yansıtmaktadır. Meğer ki her iki tarafın uzak uçlarına ilişkin tekil tanımlama ya da teorik açıklamalar olsun (Eroğlu, 2011: 82).

Eroğlu’nun 1950 sonrası Türk şiirini, dolayısıyla İkinci Yeni şiirini de gözeterek ifade ettiği bu “dönüp geriye bakma” tavrının, taklit düzeyinde bir tekrara değil, geleneği “içererek aşmak” suretiyle yaratılan bireysel ve özgün bir şiir anlayışına kapı araladığı söylenebilir.

2. 1. 1. Geleneksel Türk Şiirinden Etkiler

İkinci Yeni hareketi içinde gelenekle bağları en güçlü olan şairlerden biri Cemal Süreya’dır. Süreya, gelenek kavramına sadece teorik düzlemde yaklaşmamış, şiir pratiğinde de Türk şiir geleneğine ve kültür tarihine ait motiflerden sıkça yararlanmışır. Çocukluğunda annesinin kendisine içirmek istediği sütü ancak *Kerem ile Aslı Hikâyesi* okunduğu takdirde içen, Hz. Ali cenkleri ve Koroğlu ciltlerini yutarcasına okuyan (Perinçek ve Duruel: 2008: 29), kısaca, zengin bir sözlü ve yazılı gelenek ortamında yetişen bir şairin şiir serüveninde geleneğin izdüşümlerine yoğun şekilde rastlanabileceğini söylemek mümkündür. Katıldığı bir radyo programında, sözlü anlatı geleneğinin güçlü olduğu bir aile ortamında yetişmiş olmasının şairliği üzerindeki etkilerine dair Süreya şunları söylemektedir:

Aileme gelince: Ailem sözel bir aileydi. Amcam okurdu. Babam, pek bir şey okumazdı. Ama konuşmayı severdi. Konuşmayı çok seven bir ailenin çocuğuyum... Yalnız şiir itisini annemden aldığımı söyleyebilirim. Daha çok küçükken, beş yaşındayken, annem bana *Kerem ile Aslı* öyküsünü, bütünüyle, manzum yerleri de dahil, oturup okurdu. Hatta bazan gönlümü almak için, bazan bir bardak süt içirmek için, -çok inatçıydım!- eşikte oturur, elinde bir çay bardağında süt, bütün *Kerem ile Aslı*'yı okur, çömelmiştir; ben yine istemem, bu sefer bir tane tokat atar ve giderdi... Ama annemin, onu okuma tutkusu; işte, 'Ateş Kerem, tutuş Kerem, yan Kerem' hep ondan kalmıştır... Bende böyle bir şey uyanmıştır (Süreya, 2013: 225).

Hasan Bülent Kahraman da Süreya'nın kişisel yaşamından kaynaklanan bu sözlü kültüre ait motiflerin şairin hem mizacına / kişiliğine hem de şiirine sirayet ettiğini şu cümlelerle belirtir: "Süreya (...) taşra zihniyetinin bazı unsurlarını taşır hem kişiliğinde hem de şiirinde. (...) Halk şiiri, halk söylenceleri, halk masalları, onların sayısız imgesi, bilhassa âşık geleneği, türküler bu şiire kendisini yedirmiştir." (2011: 90-92).

Cemal Süreya, muhtelif düzyazılarında ve röportaj / söyleşilerinde gelenek kavramına ilişkin olarak birtakım görüşler ortaya koymuş; şiirleri yoluyla bu görüşleri pratiğe dökmeye çalışmıştır. Poetik söyleme sadakatini gelenek bağlamında ne derece karşılık bulduğunu tespit edebilmek için Süreya'nın poetik görüşleriyle şiirlerini bir arada değerlendirmek / okumak gerekir.

2. 1. 1. 1. Gelenekten Poetikaya Yansıyanlar

Her şeyden önce, Süreya'nın, düzyazılarında ve söyleşilerinde kavramı hem genel şiirsel düzlemde hem de kendi şiiri özelinde ele almaya çalıştığı, geleneğe ilişkin olumlu görüşlere sahip olduğu söylenmelidir. Ona göre gelenek, Türk şiirinde varlığını ve ağırlığını her zaman duyuran dipteki zengin tortu ve büyük birikimdir. Türk şiirinin bugün ulaştığı üretkenlikte "o dipteki tortunun büyük rolü" olduğunu düşünür (Süreya, 2013: 45). Bir başka yazısında ise "Her sanat yapıtında gelenek bağı vardır." (2013: 267) diyerek geleneğin kurucu işlevine işaret eder.

"İmgenin Kökleri" başlıklı yazısında Süreya, estetik anlamda değişik ve yeni bir şiir üretebilmek için yapıtla okur arasındaki temel semantik bağlantının kurulmasını sağlayan nesnel bağlılığın, dolayısıyla da şiirde imge üretiminin oluşabilmesinin temel koşulu olarak da geleneği işaret etmektedir. Ona göre şiirin yeni olanaklar ve tatlar yüklenmesinin temel yolu, dipte bir "ağıntı" hâlinde geleneği içermesinden geçer. "Sanatta alışılmışın ötesine sıçrayabilmek için, o alışılmışın oldukça kıvamlı bir durumda olması gerekir." (2012: 312). Dolayısıyla Süreya, bu görüşleriyle çağdaş bir şiir dili ve duyarlılığının ancak geleneğe yaslanarak gelişebileceğini savunmaktadır. Bu

konuda bir adım daha atarak şiirde yaratıcılığın, humor ve kişiliğin de gelenekten doğduğunu belirtir: “Bütün sanatlarda olduğu gibi şiirde de her gerçek yaratışın diriliği, tutarlılığı sağlam bir geleneğin varlığına bağlıdır. Kişilik de humour da gelenekten doğar.” (Süreya, 2012: 312).

Muhtelif söyleşilerinde, gelenek bağlamı içinde, divan ve halk şairlerine ilişkin kanaatlerini de dile getiren Süreya, Fuzuli ve Baki’yi divan şiirinin en önemli şairleri olarak değerlendirir. Fuzuli’de Türk şiirinin bugün de ulaşamadığı bir lirizm bulan Süreya, Şeyh Galib’in de modern şiirin kökünü temsil ettiğini belirtir. Halk şiirinde ise Yunus Emre, Pir Sultan Abdal ve Karacaoğlan gibi üç büyük şairin olduğunu söyler: “Karacaoğlan Türkiye’nin şairidir ve bugünkü gibi gerçek şairdir. Türkçesi en az fire vermiş şair. Köroğlu, Dadaloğlu... ikisi de Pir Sultan’dan kopuyorlar.” (2013: 209).

Bu sözler, Süreya’nın divan ve halk şiiri okumaları yaptığını, geleneğe kıymet verdiğini göstermektedir. Fakat Süreya şiirinin sadece geleneğe yaslanan, bundan ibaret bir şiir olduğu söylenemez. Süreya kendi şiirini oluştururken geleneksel-çağdaş, Doğu-Batı gibi ayrımlar gözetmemiştir. Eliot’ın da belirttiği gibi gerçek bir şair “için Homer’den bu yana bütün Avrupa edebiyatı ve onun içinde düşünülmesi gereken kendi milletinin edebiyatı aynı anda vardır ve bütün edebî eserler organik bir bütün oluştururlar.” (Eliot, 2007: 3). Süreya’nın ulusal ve evrensel edebiyatın mirasını sırtlanarak çağdaş bir şiire ulaşmayı amaçladığı, şu sözlerinde de yeterince karşılık bulmaktadır: “Hemen hemen her tür yapıtla beslendim. (...) Eski edebiyatımızın sürekli bir okuru olma niteliğim hiçbir zaman yitmedi. Eski edebiyatımızın bendeki izleri, çağdaş edebiyatımızın ve dünya edebiyatının izleriyle hep bir arada yaşadı.” (2013: 127).

Süreya’nın gelenek konusundaki bu bütünlüklü ve evrensel alımlama tarzıyla ilgili olarak Orhan Kahyaoğlu da şu değerlendirmelerde bulunur:

Süreya’nın tüm kişiliğiyle 60’lı yıllara diri bir şair olarak girmesinin önemli nedenlerinden biri de, geleneği hiçbir zaman dışlamamasıdır. Divan edebiyatından bugüne kadar şekillenen şiirin oluşum nedenleri, dil yapısı ve ideoloji konuları üzerine kafa yoran birçok önemli deneme yazılarına da rastlamışızdır. İnsan vücuduna bakışı ve humor duygusuna ek olarak, sanatçıda filizlenmekte olan, gelenekten yaşadığı güne doğru açılmış köprüleri bir bir geçtiği bir on yıldan söz edilebilir. Artık, tarih, sosyoloji ve kültür, insanı eşelemekte önemli başvurular olarak karşısına çıkmaktadır. Bu arada, bir de şairin Batı coğrafyasını yoğun bir şekilde öğrendiğini; bu birikiminse hiçbir zaman, yapay bilgi bütünü olmadığını yazı ve şiirlerinde görmek mümkündür (Kahyaoğlu, 1990: 83).

Süreya’nın karşı çıktığı nokta, geleneğin çağdaş edebiyattaki alımlanma tarzıdır. “Folklor Şiire Düşman” yazısı, bu karşı çıkışın kristalize olduğu poetik metinlerden

biridir. Yazıda Süreya, çağdaş, özgün ve kişilikli bir şiire ulaşmanın temel yolu olarak canlı ve dinamik bir karaktere sahip olan kelimelerin kendi zamanının entelektüel yetisini taşıyacak bir yaklaşımla değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Kelimeler arasında yeni bir şiirsel yük ve farklı çağrışımlar üretilebilmesini, halk şiiri / folklorun kelime varlığının şairin bireysel duyarlılığıyla ve kendi yaşaması doğrultusunda yeniden işlenebilmesine bağlar. Dolayısıyla Süreya'nın karşı çıktığı nokta, geleneğin mirası değildir; bu mirasın, üretildiği zamanın kavrayışıyla donmuş bir kalıp, bir klişeler yumağı şeklinde tekrar edilmesidir. Ancak söz konusu yazı, ilginç şekilde ve muhtemelen sahip olduğu başlığın da yönlendirmesiyle dönemin edebiyat kamuoyunca, kasıtlı veya kasıtsız, yanlış bir şekilde yorumlanarak Süreya'nın gelenek düşmanlığının bir belgesi olarak kullanılır.⁵²

Yazıldığı tarihte (Ekim 1956), kasıtlı ya da kasıtsız sert eleştirilere maruz kalan bu yazının tenkide muhtaç olduğu noktalardan en önemlisi, Süreya'nın folklorun anonim kalıplarına dayanarak şiirler yazan ve bu yüzden özgünlükten, kişilikten yoksun şairler olarak Karacaoğlan'ı ve Emrah'ı göstermesidir: “Karacaoğlan'a, Emrah'a, şuna buna büyük şair diyenlerin kulakları çınlasın, kişiliksiz de büyük şair olunacağına iman getirmişler demek.” (2012: 193). Bu iki halk şairinin de yığınla halk ozanı arasından sıyrılarak halk şiiri geleneği içerisinde kendilerine özgü bir yere sahip oldukları, herhâlde, pek az tartışma konusu olabilecektir. Süreya, bu şairlerin kişiliksiz olduklarını söylemekle de kalmaz, “şuna buna” ifadeleriyle adı sanı bilinmeyen, harcıâlem şairlerle eş düzeye de indirger. Ama ilginç ve çelişkili şekilde “Yunus ki Süt Dişleriyle

⁵²Bu yazıdaki temel maksadına, yazının aldığı olumsuz tepkilere ve bu tepkileri gidermek için yaptıklarına Süreya, yıllar sonra, *Günler*'in “869. Gün”ünde değinir. Bir arkadaşının, telefonda, kendisine Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* romanında geçen “folklor olumsuzlaması”na ilişkin açıklamaları okumasının yönlendirmesi / kıskırtmasıyla, kendi yazısının serencamını anımsar ve günlüğüne dikkate değer şu notları düşer: “Tanpınar'ın *Aydaki Kadın*'ını edinemedim. Arkadaşım telefonda o kitaptan aşağıdaki satırları okudu: ‘Meksika... Hasırın ve kilimin dünyanın öbür ucundaki vatani. Hasırın, kilimin ve sefaletin... Nasıl kelimeler düşündükçe, basitin kadrosunu kırınca çoğalıyor. Sefaletin ve istismarın... Sadece folklorla duyan ve durmadan ihtilâl yapan insanlar... Çünkü folklor sefaletin, biçareliğin tek mükâfatıdır. Nerde ki hayat aksar, orda folklor vardır. Yığın yığın saz şairi görürsünüz. Ve halk raksları dünyadan ayırılır.’ Tanpınar'ın sözleri yıllar önce (1956'da mıydı?) yayımladığım ‘Folklor Şiire Düşman’ adlı yazımı anımsattı bana. Şiirde halk şiiri değerlerinin ve halk deyimlerinin olduğu gibi ve çok sık kullanılmasına karşı çıkıyordum. ‘Düşman’ sözcüğünü dile dolayanlar oldu. Tanpınar folkloru sefaletin ve sömürünün belirtisi olarak görüyor. Daha doğrusu sonucu. Daha da ileri gidiyor. ‘Nerde ki hayat aksar, orda folklor vardır’ diyor. Bu söz doğru mu? Folklor, folklor olarak büyüktür. Ama başka şeylerin yerini tutmaya başlamışsa, yanlışlık başlıyor. Bu da ilkelikle açıklanabilir. İngiltere’de bir gün hayat aksarsa, folklor ön plana mı çıkacak? Yine yıllar önce bir yazımda da [İşaret edilen yazı, Haziran 1969 tarihinde *Papirüs*’te yayımlanan ‘Bayankuş’tur.] folklorun, sanatta, olduğu gibi değil, bir çeşit yakıt olarak kullanılırsa, yaratıcı sonuçlar doğabileceğini söylemişim. Böylece yanlış anlamaları düzeltmek ve yeni bir açıklama getirmek istemişim ‘Folklor Şiire Düşman’a. Bu kez de ‘yakıt’ sözüne tutulanlar oldu.” (Süreya, 2002: 355).

Türkçenin...” şiirinde, bu şairler sayesinde Türkçe sevgisinin geliştiğini dile getiren, “Karacaoğlan” adlı bir şiir yazan ve muhtelif şiirlerde bu halk ozanına sık sık göndermelerde bulunan da yine kendisidir: “Karacaoğlan der ki göçüm söküldü / Kılımlım parça parça acılar al al açar.” (“Karacaoğlan”, s. 207).

“Folklor Şiire Düşman” yazısındaki bu düşünceler ölçü alındığında, Süreya’nın poetikasıyla şiiri arasında bariz bir çelişki olduğu sonucuna ulaşılır. Bu noktada, Süreya’nın gerçekten bariz bir poetik çelişki içinde olup olmadığını anlamak için Karacaoğlan’a ilişkin poetik beyanlarını ve şiirlerini kronoloji çerçevesinde okumak gerektiği söylenebilir. Ancak bu şekilde, şayet varsa, çelişkinin varlığı, derecesi ve nedenleri konusunda makul bir yoruma ulaşılabilir.

Bu çerçevede öncelikle Süreya’nın Karacaoğlan’a ilişkin düşüncelerini açıkladığı poetik metinlere bakmak gerekir. “Folklor Şiire Düşman” yazısı haricinde, onun bir deneme ve söyleşi kapsamında daha Karacaoğlan’a ilişkin dikkate değer görüşler ifade ettiği görülür. Ancak, söz konusu deneme ve söyleşide Karacaoğlan’a dair dile getirdiği görüşler “Folklor Şiire Düşman”dakinin tam aksine çok olumludur. Ali Koçman’la yapılan söyleşide, Karacaoğlan halk şiirinin üç zirve isminden biri ve Türkçesi en az fire vermiş, kişilik sahibi bir şairi olarak değerlendirilir (Süreya, 2013: 209). “Yar Kavramı Üzerine” adlı denemede ise, Karacaoğlan’ın “bütün Türkçeyi dolanması”, “nefesinin dil kokması” bir yana halk şiirinin üç büyük ustası içindeki sıralaması da değişir: “Halk şiirimizin üç ustasını şöyle sıralamışım şimdiye dek: Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan. Bence şimdi sıra şu: Karacaoğlan başta.” (2012: 416). Şiirlerindeki vurgu da bu son ikisiyle bakışlıdır ve olumlu anlamlar içerir.

Bu durumun bariz bir çelişki olup olmadığını anlayabilmek ve makul bir yorum yapabilmek için, işaret edilen yazıların yayım tarihlerine bakmak gerekir. “Folklor Şiire Düşman”, Ekim 1956 tarihinde, olumlu görüşler içeren “Yar Kavramı Üzerine” adlı deneme ve “Şiir Bir Karşı Çıkma Sanatıdır” başlıklı söyleşi ise iki aylık bir arayla 1988 yılında yayımlanır. Aradan geçen otuz iki yıllık süre zarfında Süreya’nın Karacaoğlan’a ilişkin görüşleri taban tabana zıtlamıştır. Bu durum özünde birbiriyle bağlantılı üç nedenden kaynaklanıyor olabilir: İlk neden, “Folklor Şiire Düşman” yazısındaki görüşlerin yirmi beş yaşındaki bir şairin heyecanı ve gözü karalığıyla, 1988 yılındaki yazıların ise olgunlaşmış, dinmiş ve ustalaşmış bir dünya görüşü ve şiir anlayışıyla yazılmış olmasında aranabilir. İkinci neden, aslında Süreya’nın poetik gelişiminde de

önemli ölçüde rol oynamış Oktay Rifat olabilir. Çünkü “Folklor Şiire Düşman” yazısındaki kanaatler, daha önce de işaret edildiği gibi, öz itibarıyla Oktay Rifat şiirinin folklorik malzemeye aşırı yaslanan tavrına yönelik bir tepkiselliği açığa vurur ve zaten Rifat’a yönelik bu tepkinin ilk defa ortaya konduğu “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı” yazısından kökenlenir. Oktay Rifat’a yönelik aşırı tepkinin heyecanı ve gerilimiyle bir halk şairi olan Karacaoğlan da haksız ve abartılı şekilde eleştirilmiş olmalıdır. Aynı yıl, Oktay Rifat’ın *Perçemli Sokak* kitabındaki ön söz üzerinden girilen İkinci Yeni’nin öncülüğünü kimin üstlendiği tartışması da hatırlanırsa, Karacaoğlan’a yönelik eleştirinin acımasızlığı ve haksızlığı daha iyi anlaşılabilir. Süreya, Rifat’a doğrudan iliştiiremediği “kişiliksiz” sıfatını, Karacaoğlan üzerinden iliştiirmek istemiş, başka bir deyişle, Karacaoğlan’ı günah keçisi olarak kullanmış gibidir. Süreya o tarihte (Ekim 1956) sanki, “[f]olklorda daha çok anonim kalıplar var[sa], [b]u kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil[se]” (2012: 193), bu yüzden folklorun en önemli şairlerinden biri olan Karacaoğlan eğer kişiliksizse, folklorla fazlasıyla yaslanan bir şiir yazdığınız için “Bay” Oktay Rifat, doğal olarak siz de kişiliksiz bir şair oluyorsunuz, demeye getiriyordur. “Folklor Şiire Düşman” yazısının, biraz dikkatle okunduğunda, bu yorumu yapabilmek için yeterince ipucu ve ima içerdiği görülecektir. Ancak Karacaoğlan’da olduğu gibi Rifat’a yönelik kanaatlerinin de zamanla değiştiği göz önüne alınır, Süreya’nın bu yıkıcı olarak nitelenebilecek eleştirilerinin, olası ilk nedene koşut şekilde gençlik döneminin / yirmili yaşların tecrübesizliğinden, şiirde bir arayış içinde olma hâlinde ve şiir ortamında kendisini kabul ettirmek konusundaki hırslı / gözü kara tavrından kaynaklandığı düşünülebilir. Ama son ve en makul neden, Süreya’nın şiir estetiğinin devingen karakteriyle ilgili olabilir.

Süreya’nın ilk şiir kitabından (*Üvercinka*) sonra, yani *Göçebe*’den itibaren poetikasının ve şiirinin öz / içerik bakımından toplumcu bir duyarlığa evrilmesine paralel olarak kendi döneminin sosyal yaşantısına duyarlı bir halk şairi olan Karacaoğlan’a yönelik düşünceleri de değişmiştir. Şiirlerinde Karacaoğlan’a yönelik tamamı olumlu göndermeleri ve poetik düşünceleri bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Dolayısıyla kronolojik bir bakışım ekseninde değerlendirildiğinde, Süreya’nın poetikasıyla şiirleri arasında -Karacaoğlan özelinde- bir çelişkinin varlığından söz etmek zordur. Söz konusu olan, teorideki değişim ve dönüşüme paralel olarak pratiğin

de dönüşüme uğramış olmasıdır. Ancak burada bir o kadar önemli olan diğer konu, Karacaoğlan üzerinden dile getirilen “kişilik” vurgusudur. Kişilik kavramı Süreya’nın poetikasının ağırlık merkezlerinden birini oluşturur. Kavram, araştırmanın üçüncü bölümünde etraflıca ele alınacağı için, burada, sadece işaret etmekle yetinilmiştir.

“Folklor Şiire Düşman”, Süreya’nın poetikasının odak metnidir. Ancak, Süreya’nın gelenek konusuna ilişkin tenkitlerinin ağırlık noktasını onun başka yazıları üzerinden de sınamak, hem bir nebze de olsa tekrara düşme tehlikesini ortadan kaldıracak hem de onun gelenek konusundaki poetik görüşlerinde ne derece tutarlı ve ısrarlı olduğunu ortaya koyabilmek imkânını sunacaktır.

“Gelenek ve Şair” başlıklı denemesinde T. S. Eliot (2007: 2), geleneği önceki nesillerin başarılarını eleştirmeksizin körü körüne taklit etmenin yanlışlığına ve bu çerçevede yeniliğin tekrardan daima daha muteber olduğuna değinir. Cemal Süreya’nın “Sevil Berberi” adlı yazısı Eliot’un bu düşünceleri doğrultusunda yazılmış gibidir. Yazı, özü itibarıyla geleneği olduğu gibi sürdürmek ve geleneğin sadece ölü yönlerini kullanmak isteyen şairlerin eleştirisi üzerine kurgulanmıştır. Süreya’nın “gelenekçiler” dediği bu şairler, “[d]onmuş sözcüklerle, eskiye eskiye pörsümüştü benzetmelerle, görüntü değerini yitirmiş laf dizileriyle şiirlerini kurmak istiyorlar[dır].” (2012: 72). Her sanat yapıtında gelenek bağı bulunmasının doğal ve zaten olan bir şey olduğunu düşünen Süreya’ya göre “gelenek bağı taşımakla geleneği olduğu gibi sürdürmek çok ayrı şeylerdir.” (2012: 72).

Bu bağlamda bahsedilmesi gereken bir başka yazı da “Bayankuş”tur. Bu yazı da benzer şekilde, geleneğin donmuş / ölü bir kalıp olarak ele alınmasının bir eleştirisidir. Söz konusu yazıda halk şiirinden yola çıkan Süreya, bu şiir örneklerini, üretildiği zamanın toplumsal ve kültürel değerlerinden kaynaklanan dili ve duyarlılığıyla örnek almanın ve olduğu gibi sürdürmenin yanlış olduğunu belirtir. Ona göre yapılacak şey, halk şiirine öykünmek değil, geçmiş çağların halk ozanlarının / âşıklarının yaptıkları gibi, bugünün şairinin de kendi gerçekliğinden, yaşamından el alan bir dil ve duyarlılıkla yazmaya çalışmasıdır. “Bu, halk şiirinden hiç yararlanılmaz, hatta yararlanılmaz demek değil elbet. Ama arı çiçek yiyip bal yerine yine çiçek yapmaya başlarsa tehlikeye düşmüştür. Halk kaynakları şiiri besleyecektir. Ama onda eriyerek, özümlelenerek, yakıt halinde.” (Süreya, 2012: 316).

Şiirin, kendi zamanının gerçeklik ve estetik algısı doğrultusunda yazılması gerektiği görüşünü Süreya, bir söyleşi kapsamında bu kez, divan şiirinin genel karakteri üzerinden dile getirir. Divan şiirini imparatorluk gururuna yaslanan bir şiir olarak değerlendiren Süreya, divan şairinin de yazdığı binlerce tegazzülle bu kurulu hayat, evren ve imparatorluk düzeninden memnun bir insan olduğunu belirtir. Devamında şunları söyler: “Divan şiiri bir hükümdar şiiridir, hükümdar adına yazılan bir şiirdir. (...) Görkemli bir gramerdir Divan şiiri; gazel, kaside. Bir minyatür sanatıdır. Bir dokuma sanatı. Biçimlerin mimari anlamda oranlarını arar.” (2013: 63).

Bu sözlerle Süreya, nazım şekilleri ve şiirsel özüyle estetik düzlemde simetri ve orantıyı esas alan, bu yönüyle minyatür, dokuma sanatlarına benzetilen divan şiirinin, üretildiği zamanın hâkim gerçeklik algısının ve dünya görüşünün bir ürünü olduğunu vurgulamaya çalışır. “[H]er noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağıya doğru düzenlenmiş bir âlemin ifadesi” (Tanpınar, 1997: 10) olan divan şiirine karşın kendi şiirinin asimetrik gerçeklik anlayışıyla, deformasyona dayanan dil ve anlatım tutumuyla, sıra dışı imge örüntüsüyle kendi çağının gerçeklik anlayışının ve zihniyetinin bir ürünü olduğuna işaret eder.

Süreya’nın geleneğe ilişkin olarak kuramsal düzlemde dile getirdiği görüşleri şu şekilde özetlemek mümkündür: Genel değerlendirmelerin aksine Süreya, geleneğe ilişkin olumlu kanaatler taşımakta, yazılarında ve söyleşi / röportajlarında bunu açıkça ifade etmektedir. Şairin, sözlü geleneğin hâkim olduğu bir aile içinde yetişmiş olması, onun geleneksel şiirle güçlü bağlar kurmasını ve geleneğe ziyadesiyle beslenmesini sağlamıştır. Daha önce de belirtildiği gibi Süreya’ya göre gelenek, Türk şiirini besleyen ve çağdaş bir düzeye ulaştıran “dipteki zengin tortu ve büyük birikimdir.” (2013: 45). Şiirdeki yaratıcılığın, humorun ve özgünlüğün de en temel kaynaklarından biridir. Geleneğin birikimini çağdaş edebiyatın ve dünya edebiyatının değerleriyle uzlaştıran Süreya’nın gelenek bağlamında karşı çıktığı nokta ise, onun üretildiği zamanın gerçeklik anlayışı ve dünya görüşü doğrultusunda olduğu gibi, yani donmuş / ölü bir kurallar dizgesi olarak tekrar edilmesidir. Böyle bir alımlama tarzının bir örnek ve kısır bir sanat anlayışıyla sonuçlanacağını savunan Süreya; bundan kaçınmanın temel yolunun şairin geleneğin birikimini iyice özümsemesinden, kendi kişiliğinden ve yaşamından el alarak yaşadığı gerçekliğe uyarlayabilmesinden geçtiğini savunur.

2. 1. 1. 2. Gelenekten Pratiğe Yansıyanlar

2. 1. 1. 2. 1. Dile ve Sözcük Dağarına Ait Unsurlar

Cemal Süreya'nın geleneğe ilişkin olarak dile getirdiği bu poetik görüşler, öncelikle şiir dilinde ve sözcük dağarında kendisini gösterir. Süreya, şiirlerinde halk deyişlerine ve mahalli unsurlara fazlasıyla yer verir. Ali Püsküllüoğlu'na göre, “[a]z sayıda ozan, Cemal Süreya denli yararlanmışır konuşma dilinden. Orhan Veli bile, Cemal'e ayak uyduramaz bu konuda.” (1990: 9). Süreya'nın şiirlerinden alınma çok sayıda dizeyle, Püsküllüoğlu'nun işaret ettiği bu durumu örnekleyebilmek mümkündür. Aşağıda yer verilen halk diline ve bu dilin deyiş tarzına ait sözcük, sözcük grupları ve ifade kalıpları vurgulama amacıyla italik karakterlerle gösterilmiştir.

“Dalga” şiirinde “İki gözümle gördüm *vallahi billahi* / Yıldızlar vardı *kafayı çekmişim*” (s. 18), “Elma” şiirinde “Elma da elma *ha allahlık* / (...) / *Benim öyle elmalara karnım tok* / Ben öyle elmaları çok gördüm *ohooo*” (s. 25), “Hür Hamamlar Denizi” şiirinde “Öpsün bakalım / (...) / *Kadın kısmı n'apar* Güzin onu yapacak / (...) / Süleyman *yutar mı kaçın kurrası* / (...) / *Hadi bakalım* / (...) / *Dur bakalım* / (...) / *Az namussuz adam değilmiş hani*” (s. 32), “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” şiirinde “Kızılırmak *parça parça olasın* / (...) / *Kocaman gözleriyle oy anam* bu kadar dokunaklı” (s. 33), “Ülke” şiirinde “Şu *karangu* şu *acayip* şu *asyalı aşkın*” (s. 48), “Terazi Türküsü” şiirinde “Doldur doldur *Allahı seversen* / *Anası satılsın* burjuvazinin (s. 52), “Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin...” şiirinde “*Düşmen müşmen girmeden araya*” (s. 95), “Kalın Abdal” şiirinde “boynu usul *telli turna* / (...) / uçan kuşa *selam saldık* / sevdik oluklar boşaldık, / *cemi cümle bir sofrada* / *muhannetlik kalmayana*” (s. 122), “Di Gel” şiirinde “Hem ayrıldık *hemi* de öldük / (...) / Biz dayanmaz olduk *gayri* / *Di gel gayri zalım ürüzger* / *Di gel ...*” (s. 280), “Çıkamaz Sınır”de “*Belinin ortası budur* diyerek / *Bir tekme yapıştırdım köpoğluna*” (s. 281), “Gölge Oyunu” şiirinde ise “Gölgeme bak gölgeme / *Amma âşık, amma divane* / (...) / *Amma fakir amma biçare* / (...) / *Amma hinoğlu hin, amma hergele* / (...) / *Amma işsiz güçsüz, amma avare*” (s. 286) gibi bütün bir şiir veriminden alınan bu örnekler, Süreya'nın halk ağzına ve gündelik konuşma diline önemli ölçüde yaslanan bir dil ve anlatım tarzını benimsediğini göstermektedir. Bu tutum, Süreya'nın; “[b]ence şiir, konuşma dilinden çok uzaklaşmamalıdır. Konuşma dilinin çevresinde dönmeli, alacağı şeyleri oradan

almalıdır.” (2012: 353) ve “Şiir, konuşma dilinden uzaklaşmamalıdır, diyorum. (...) Şiirin ilk ve vazgeçilmez mayasıdır konuşma dili.” (2013: 46) görüşleriyle de örtüşmektedir.⁵³ Ancak halk kültüründen, dilinden kaynaklanan bu deyişlerin ve söz dağarının, Süreya şiirinin özgül evreninde farklı anlamlar ve çağrışımlar yüklendiğini de söylemek gerekir.

Geleneksel şiirin izdüşümleri, Süreya'nın dil ve sözcük kullanımıyla sınırlı değildir. Bu etki ve yararlanmanın şiirlerin başlıklarından biçim ve içerik özelliklerine kadar çeşitli düzeylerde görünürlük kazandığı söylenebilir. “Türkü” (s.24), “Gazel” (s. 42), “Kalın Abdal” (s. 122), “Türkü” (s. 128), “İlhan'ın Anısına Türküler-I” (s. 179), “Karacaoğlan” (s. 207), “Türkü” (s. 212), “Piri Reis” (s. 258), “1 Şarkı” (s. 260), “11 Beyit” (s. 267), “16 Dize” (s. 269), “Piyale” (s. 285) şiirleri, adlarıyla geleneksel şiire dair çağrışımlar yüklenirler. Şiirlerin adlarının da şiirlerin bir parçası olduğu (Eagleton, 2011: 114) düşünüldüğünde, bu başlıklarla Süreya'nın şiirlerindeki gelenek tabakasına / katmanına imada bulunmak istediği yorumu yapılabilir. İşaret edilen bu şiirlerin büyük çoğunluğu sadece dil özellikleriyle değil aynı zamanda biçim ve içerik özellikleriyle de geleneksel şiirden izler taşımaktadır.

2. 1. 1. 2. 2. Biçim Uygulamalarına Ait Unsurlar

Gelenek ve ikinci Yeni Şiiri başlıklı çalışmasında, İkinci Yeni şiirindeki gelenek etkisini şekil ve muhteva unsurları açısından inceleyen Cevat Akkanat, Süreya'nın şiirlerinde divan ve halk şiiri nazım şekillerine dâhil edilebilecek çeşitli biçim uygulamalarının varlığına işaret eder. Söz gelimi, Süreya'nın son şiir kitabı *Güz bitiği* 'ndeki “16 Dize”nin ve beyitlerden oluşan şiirlerin divan şiirindeki âzâde mısraları ve bir nazım şekli olarak da kullanılan beyitleri “çağrıştırdığını” belirtir (2012: 228). Fakat “Küfür diyorum bir saldırmama eylemidir / İnsan süsüdür günah” (“16 Dize”, s. 271) ve “Yemek yemek üstüne ne düşünürsünüz bilmem / Ama kahvaltının mutlulukla bir ilgisi olmalı” (“Kahvaltı”, s. 133), “Özgürlüğün geldiği gün / O gün ölmek yasak” (“Tek Yasak”, s. 135) gibi dize ve beyitlerin divan şiiri estetiği çerçevesinde üretilen

⁵³“Şiirde Yeni Kelimeler” yazısında dile getirilen şu düşünceler de bu konudaki ısrarı ve kararlılığı yansıtır: “Şiirin araçları onun yalnız araçları değildir, aynı zamanda içinde hareket ettiği, soluk aldığı bir ortamdır da. Şair yaşadığı kelimelerle kurar şiirini. Yaşadığı yani günlük konuşmasına, oturmasına, kalkmasına, şurdan şuraya gitmesine iyice bağladığı kelimelerdir ki, şairle dış evren arasında sağlam bir ilgi kurabilir.” (Süreya, 2012: 268).

âzâde mısralardan ve beyitlerden biçim ve özellikle içerik bakımından görece farklı olduğu açıktır.

Üvercinka kitabında yer alan “Gazel” başlıklı şiir, gerek adı gerekse biçim özellikleriyle divan şiirinin en yaygın nazım şekli olan gazelle büyük benzerlik gösterir. Beyit esasına dayalı olarak yazılan bu şiirde, ilk dizelerde biçim ve anlam yönünden eksiltili / kesintili unsurların ikinci dizelerde tamamlanması, ahenk ve ritmin oluşumuna imkân verdiği gibi, divan şiirindeki mürettep leff ü neşr sanatını da çağrıştırır. Ne var ki benzerliğin yine biçim özellikleriyle sınırlı olduğu görülür. Ancak Gökalp-Alpaslan’ın belirttiği gibi “Cemal Süreya bu şiirinde, birçok söz sanatını ve biçimsel özelliğini kullanarak divan şiirindeki gazellerin bir parodisini yapar gazelinde. Onları yansılayarak çağımızın imkânsız ama muhteşem aşklarını anlatır bize. Bu, ancak divan şiiriyle çok derin bir bağ kurabilmiş bir şairin başarabileceği bir anlatım yoludur aslında” (2009: 446). Şiirin özellikle ilk ve son beyitlerindeki parçalı, inişli çıkışlı dize kombinasyonlardan menkul deneysel tutum, onu klasik bir gazel olmaktan uzaklaştırarak şairine has bir şiir niteliğine büründürür:

“**Ben nice gözle** nice denizle *nice gazelle*

Rimle gördüm rimle bildim *rimle yaşadım seni*

(...)

Ama ben nice göz nice deniz *nice gazel*

Lerimle gördüm lerimle bildim *lerimle becerdim o işi*” (s. 42)

Akkanat, Süreya’nın *Güz Bitiği* kitabındaki “20 Şiir” başlığı altındaki şiirlerin ise yapı benzerliğiyle (her şiirin iki dördlük ve bir beyitten oluşması, ayrıca her beytin son dizesinin aynı olması) klasik terci-i bend nazım şekli örnek alınarak yazılmış olabileceğini belirtir (2012: 267). Ancak Süreya’nın, söz konusu şiirlerdeki form özelliklerinin klasik şiirden izler taşıdığına ilişkin, doğrudan bir beyanı yoktur. Atilla Özkırımlı’yla yaptığı söyleşide kitapla ilgili olarak şunları söylemiştir: “Güz Bitiği’nde başka yerlere gittim. Birçok bağımsız birimden oluşan tek yapı söz konusu onda. Her birimin bir yerde tohum kapsülü gibi patlayıverdiği bir ‘sıkı şiir’. *Güz Bitiği* bana bu tür başka bütünler kurma yönünde cesaret verdi.” (2013: 183).

Biçim özellikleri konusunda söylenebilecek hususlardan bir diğeri de halk şiirinin temel nazım birimi olan dördlüğün Süreya’nın şiirlerinde sıkça kullanılmış olmasıdır. “San” (s. 11), “Önceleyin” (s. 13), “Dalga” (s. 18), “Şiir” (s. 23), “Şu Da Var” (s. 29),

“Bir Park Konuşkanı Üstüne” (s. 47), “Terazi Türküsü” (s. 52), “Tabanca” (s. 53), “Rokoko” (s. 54), “Kaçak” (s. 55), “Türkü” (s. 128), “Dikkat Okul Var!” (s. 139), “Dört Mevsim” (s. 147), “Uçurumda Açan” (s. 149), “Karne” (s. 159), “İlhan’ın Anısına Türküler” (s. 179), “Lavanta” (s. 206), “Kehanet 1985” (s. 227) ve “Mezartaşı Çiçekleri” (s. 291) şiirleri dörtlük nazım birimiyle yazılmıştır. Buradan Süreya’nın şiirlerinde dörtlük nazım birimini bilinçle ve yoğun olarak kullandığı sonucuna varılabilir. Ancak Akkanat’ın da belirttiği gibi, halk ve divan şiirleriyle olan bu benzerliğin ölçü ve kafiye gibi ahenk unsurlarına kadar uzandığı söylenemez. Süreya, şiirleri üzerinden de doğrulanabilecek kafiye ve klasik ölçü yokluğu konusundaki tutumunu poetik düzlemde dile getirmiştir. Ocak 1969 tarihli “Şiirimiz Üzerine Bir İki Söz” başlıklı yazıda, Türk şiirinde kafiyenin bırakılmasını, Osmalıcadan Türkçeye geçilmesi sonucu ortaya çıkan dil değişimine ve onun yol açtığı kafiye yoksulluğuna bağlar (2012: 82). Geleneksel kafiye kullanımının aşıldığına dair bu düşüncelerin “Yazgıcı Şiir”in son bölümünde ironik bir dille ifade edildiği de söylenebilir:

“Ben bu şiiri yazdım akşamüzeri,
Aklımda ‘Define Adası’nın ilk sözleri;
Başkalarının hayatını da ilerde söylerim.
-Yine görüşelim!
-Yine görüşelim!” (s. 193)

Poetik söylemi ve şiirleri bir arada değerlendirildiğinde Süreya’nın konuşma dilini şiiri için temel çıkış noktası yapması, halk ve divan şiirinin nazım birimlerine ve şekillerine yer vermesi, şiirlerinin geleneksel başlıklar içermesi bakımlarından Türk şiir geleneğinden fazlasıyla etkilendiği söylenebilir. Geleneksel şiirin kafiye ve ölçü uygulamalarına ise çağdaş şiirin ulaştığı düzeyi ve Türkçenin sadeleşme sürecini gerekçe göstererek şiirlerinde pek yer vermemiştir. Hatta kafiye kullanımının çağdışılığını vurgulamak için şiirlerinde yer yer parodik uygulamalara da başvurmuştur. Ancak geleneksel şiire ait kullanılan unsurların, Süreya’nın kendi şairlik duyarlığınca yoğun olarak özgün bir şiire evrildiğini söylemek gerekir.

2. 1. 1. 2. 3. Öz / İçeriğe Ait Unsurlar

Cemal Süreya’nın şiirlerine yönelik salt biçim düzleminde yapılan bir inceleme, onun şiirlerindeki gelenek etkisini ortaya koyabilmek konusunda yetersiz kalacaktır.

Onun şiir estetiğinin karakteristik özelliklerinden biri de niyetlendiğı yönsemeyi içerik / öz planında açık veya örtük bir şekilde dile getirmesidir. “Göçebe” şiirinde, söz gelimi, geleneksel halk hikâyeciliğine olan tutku, “gözlerimin gemileri kuş istiyor” gibi alışılmadık bir bağdaştırmadan sonra şu dizelerle dile getirilir:

“Şahmaran süt istiyor kefeninden
Üç aylık ölmüş çocukların
Kerem ile Arzu geliyor Aslı ile Kanber
Ay kana kana batıyor” (s. 61)

Bir otobüs yolculuğu esnasındaki gözlemler üzerine kurulan bu şiirin, aslında, mecazî olarak yorumlandığında şairin kendi şiirine dair arayışının notları olarak okunabileceğı daha önce de ifade edilmişti. Aydın’dan Van’a, Kütahya’dan Kars’a Anadolu coğrafyasının sahip olduğı kültürel motiflerin ve yaşam tarzının, bireysel gözlem ve duygularla dile getirildiğı bu şiir, Süreya’nın Anadolu coğrafyasından ve bu coğrafyaya ilişkin bir şiirden ne ölçüde etkilendiğine dair bir durum beyanı olarak da okunabilir. Bu yolculuğun sonunda “şiir arayıcısı esrik kişi”nin vardığı yer Anadolu’nun ürettiğı bir şiirdir: “Bir mezarın doğurduğı iştahlı bir çocuktur Anadolu şiiri” (s. 63).

Süreya şiirinin Anadolu coğrafyası ve halk şiiri unsurlarıyla olan bu yakın irtibatına, Hasan Bülent Kahraman şu sözlerle dikkat çeker: “Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç’la birlikte, fakat onlardan daha farklı, daha fazla bir biçimde Anadolu’yla iç içedir.” (2011: 93). “Yunus ki Sütdeşleriyle Türkçenin” şiirinde Süreya, Türkçeye duyduğı yakınlığı ve sevgiyi kronolojik bir dizi hâlinde Yunus Emre, Âşık Paşa, Emir Sultan, Köroğlu, Pir Sultan, Kadı Burhanettin, Gedayi, Karacaoğlan, Dertli Boran, Kayıkçı Kul Mustafa, Bayburtlu Zihni, Dadaloğlu, Gülşehri, Süleyman Çelebi gibi halk şiirinin ve dilinin gelişimine katkıda bulunmuş şairler üzerinden dile getirir. Bu şiir, sadece telmihte bulunduğı şairlerle değil, dili ve içerdiği motiflerle de halk şiiri geleneğini ve dilini çağırır:

“Yunus ki sütdeşleriyle Türkçenin
Ne güzel biçmişti gök ekinini,
Düşmen müşmen girmeden araya
Dolanıp bütün yukarı illeri

Toz duman içinde yollar boyunca
Canından sızdırmıştı şiiri;
Vasf-ı Hal'inde öyle esrikti
Acı dirliği Âşık Paşa'nın
(...)
Ve sen daha nice rastlantılarla
Nice suçsuzun başında bulundun ki
Göğe urmak ister gözbebekleri
Nice şair nice duyarlık elçisi
Zehir kazak zıkkım Gedayi" (s. 95-96)

Şiirin son üç dizesi, şairin dil duyarlığının ve dolayısıyla şiirinin mülhem kaynaklarının halk kültüründen ve dilinden doğduğuna doğrudan işaret eder:

“İşte sen bunlarla bildin Türkçeyi
Bunlarla
Gelen giden obayı sevdi.” (s. 97)

“Cemal Süreya Şiirine Derkenar” adlı yazısında Süreya'nın şiirlerindeki halk şiiri unsurlarına odaklanan Şeref Birsal (2011: 108), halk şiirinin en yaygın nazım şekli koşmanın bir türü olan güzellemenin en önemli şairi Karacaoğlan'ın, Cumhuriyet sonrası şiirde “bir güzelleyen” olarak Cemal Süreya'da karşılık bulunduğunu belirtir. Bu çerçevede, *Üvercinka*'daki “Güzelleme” şiirinde, kadın güzelliğinin el, ayak, saç, göz, kol ve dudak gibi uzuvlardan hareketle ele alınmasını halk şiiri ve Karacaoğlan etkisi olarak değerlendirir. Bu etkiyi daha belirgin kılmak üzere Karacaoğlan ve Süreya'dan alınan dizeleri karşılaştırır, kadına ait unsurlar ve çağrışımlarla örülü dize ve söyleyiş ortaklığını somutlaştırır. Üç bölümden oluşan “Güzelleme” şiirinin ilk kıtası, bu durumu somutlar niteliktedir:

“Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlar da saçların işte akşamdan çözümlü
Bak bu sensin çocuğum enine boyuna
Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki
Sabahlara kadar koynumda yatmışsın

Bak bende yalan yok vallahi billahi
Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur (s. 16)

Birsel'in yazısı, Süreya'nın dil ve duyarlık bakımından halk şiirinin dil ve motiflerinden etkilendiğini gösteren dikkate değer tespitler içerir. Söz gelimi Süreya'nın, şiirin genel akışını kesintiye uğratarak okuru şaşırtan, yadırgatan ani yatak değişikliklerinin divan şiirinde, ifadeyi beklenmedik bir biçimde tamamlama sanatı olan terdîd'e örnek olarak verilebileceğini belirtir (Birsel, 2011: 110). Süreya'da bu durumu örnekleyebilecek ve birçoğu daha önceki bölümlerde de alıntılanan çok sayıda şiir birimine rastlanır:

“Kırmızı bir at oluyor soluğum
Yüzümün yanmasından anlıyorum
Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dört nala sevişmek lazım” (“San”, s.11)

“Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
Her nasılsa sokağa düşmüş
Kolumu kanadımı kırıyorum
Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (“Gül”, s.12)

“Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya
Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başınaydı doymamız
Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu
İki kere öpeyim desem üçün boynu bükük
Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde
Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra
Sonrası iyilik güzellik” (“Aşk”, s. 17)

“Birlikte mısralar düşürüyoruz ama iyi ama kötü
Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse değerlendiremez
Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek
İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar
Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar

Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar
Bütün kara parçalarında

Afrika dahil” (“Üvercinka”, s. 38)

“Çıkar giderim bu kentten daha olmazsa,
Sensizliğin bir adı olur, bir anlamı olur belki

İnan belli etmem, seni hiç rahatsız etmem,
Son isteğimi de söyleyebilirim şimdi:

Bir geceyarısı yazıyorum bu mektubu
Yalvarırım onu okuma Çarşamba günleri”

(“[Biliyorum Sana giden...]”, s. 323)

Farklı şiiirlerden alınan bu birimler, ait oldukları bütünün dil ve içerik akışını değiştirerek şaşırtıcı bir sona bağlanırlar.

2. 1. 1. 2. 3. 1. Taşlama Geleneğinden Etkiler

Şeref Birsnel (2011: 111), Süreya'nın eleştiri, tariz maksatlı şiiirlerinin halk şiiirinin taşlama türünden esintiler taşıdığını belirtir. Süreya, “Hükümet” şiiirinde bu taşlamayı / eleştiriye, “halk şiiirinin en önemli dorukları” (Süreya, 2013a: 223) olarak nitelendirdiği Pir Sultan, Yunus Emre ve Karacaoğlan üzerinden dile getirir. Şair sanki, telmih yoluyla bu isimlerden kendi zamanına kadar, iktidarın aydına / sanatçıya / şaire yönelik olumsuz bakışının değişmediğini vurgulamak ister gibidir. Bu durum ironiyle dile getirilir:

“Bu hükümet
Pir Sultan'a pasaport vermiyor,
Onu anladık.

Yunus Emre'ye de
Basın kartı vermiyor,
Onu da anladık.

Ama bu hükümet
Ferman çıkarmış
Karacaoğlan'ı

Otobüse bindirtmiyor. (s. 299)

“Teknokratlar” şiirinde ise eleştiri okları, Mimar Sinan üzerinden kendi döneminin mühendis ve mimarlarını ironik bir dille hedef alır:

“Bütün mimarlar yüksek, mühendisler de
Bir sen kaldın alçak mimar ey Sinan Usta!” (s. 111)

Bu örnekler içerik olarak halk şiirinin taşlama geleneğinden esintiler taşısa da, Süreya'nın eleştiri oklarının menzili çok daha geniştir. Çalışmanın “Şiir Dili” başlığı altında, ironi ve humor bağlamı içinde değinilen “İngiliz” (s. 20), “Üçgenler” (s. 20), “Hamza Süiti” (s. 28), “Cellat Havası” (s. 56), “Onlar İçin Minibüs Şarkısı” (s. 130) ve “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” (s. 163) gibi şiirlerde eleştirinin bireysel, toplumsal, siyasal, kültürel alanları da kapsayacak şekilde çok boyutlu bir açılım gösterdiği serimlenmeye çalışılmıştı. Bunların haricinde kalan başka pek çok şiirde de eleştiri, merkezî ya da tali bir unsur olarak yer alır. Söz konusu eleştiriler, ironi ve humorun idaresindedir. Söz gelimi “Ğ Vitamini”nde eleştiri, bilim insanlarının tembelliğini, gerçek bilgi üretiminden uzak yararsız çabalarını ve bilim insanı kimliğinden uzak meşguliyetlerini vurgulamaya dönüktür:

“Bilginlerimiz sağolsunlar
Bir vitamin buldular
Çalışınca azıcık
Yumuşak G vitamini:
Ulusalçılık” (s. 177)

Beş bölümden oluşan “Kısa Türkiye Tarihi” dizi şiirinde, Cumhuriyet Dönemi yönetim, kültür ve dil politikaları ironi ve parodiye dayalı bir anlatımla eleştirilir:

“Türkiye'nin adı,
Soyadı yasasından beri
Atatürk adından
Soyutlanamadı” (“Kısa Türkiye Tarihi III”, s. 221)

“O yıllarda ülkemizde
Çeşitli hükümlerle
Yetmiş iki dilden

İkisi yasaklanmıştı:

İkincisi Türkçe” (“Kısa Türkiye Tarihi IV” s. 222)

“Kahvede subay yok,

Bu ne iştir!” (“Kısa Türkiye Tarihi V” s. 223)

Şiir kitaplarına girmeyen 26 Mayıs 1973 tarihli “Yabancı Dil” şiirinde, 1947-1948 yılları arasında Bayındırlık Bakanı olarak görev yapmış, 1950-1960 yılları arasında ise CHP’de aktif bir şekilde görev almış Kasım Gülek’in politik ve kültürel konulardaki yetersizliğine karşın Türk siyasal yaşamını uzun yıllar meşgul etmiş olmasındaki beyhudedelik ironik bir dille eleştirilir. Eleştiri, Gülek’in sözde aşkın kültürel birikimine işaret eden ve o yıllarda bununla anılan birden çok dil biliyor oluşu üzerinden yapılır:

“Beş dil biliyormuş ünlü kişi

Ünlü ve saygıdeğer

Bir de Türkçe öğrense

Altı eder” (s. 320)

1973 yılında bu hâliyle yayımlanan şiir, 1977 yılında Cemal Süreya’nın yayın politikasını belirlediği ve ilk iki sayıdan sonra bir anlaşmazlık sebebiyle ayrıldığı *Türkiye Yazıları* dergisinde muhatabını doğrudan işaret ederek yayımlanır. Şiir, Süreya’nın adını kullanmadığı “Adamlar, Adamlar” başlıklı köşenin içinde, “Ölüler-Diriler” adıyla fakat imzasız olarak yayımlanır. İki dördlükten oluşan ve ilki Peyami Safa’yı ikincisi Kasım Gülek’i ironik bir şekilde eleştiren şiirde, Gülek’in bildiği dil sayısı da bu arada yediye yükselmiştir. Doğan, Süreya’nın bu iki ismi bir arada anmasının ise fiziksel özelliklerin ve siyasi görüşlerin benzerliğinde aranabileceğini belirtir (2011: 288).

“Zekâsını aşsa da Peyami’nin kötü niyeti

Doğrusu ucu ucuna getirirdi her şeyi;

Örneğin yirminci yüzyılda doğmuş olmamak için

Tutup 1899 yılında dünyaya geldi

Yedi yabancı dil biliyormuş

Kasım Gülek Efendi,

Bir de Türkçe öğrense

Sekiz ederdi” (*Türkiye Yazıları*, 1977: 41’den aktaran; Doğan, 2011: 289)

Bir şiirin zaman içinde giderek nasıl değişip dönüştüğünü gösteren bu durum, Süreya’nın şiir üretimi konusundaki temel tutumunu da yansıtır. Kendisinin de belirttiği gibi, bazı şiirlerinin bir ilk imgenin tesiriyle doğduğu, sonradan geliştirilerek ya da değiştirilerek daha oylumlu hâle getirildiği görülüyor. Söz gelimi, 1953 yılında yayımlanan “Hamza Süiti”nde, yoksulluk ve sınıf farkı temasını açıklamak için kullanılan “-Afrika dediğin bir garip kıta-” (s. 28) dizesi, bir yıl sonra yayımlanan “Afrika” şiirini doğurur:

“Afrika dediğin bir garip kıta
El bilir âlem bilir
Ki şekli bozulmasın diye Akdeniz’in
Hâlâ eskisi gibi çizilir
Haritalarda” (s. 34)

“Yabancı Dil” şiirinde de bu tutumun söz konusu olduğu söylenebilir. Şiirin aşama aşama içinde bulunulan koşullara, duygu ve düşünce durumuna göre gözden geçirildiği görülür. Ama değişimin bu kadarla sınırlı kalmadığı da anlaşılır. *Türkiye Yazıları*’nda şiir formunda yazılan ve toplumun muhtelif kesimlerinden isimlere yönelik ironik ve eleştirel tarzdaki bu şiirler, 1986 yılı sonlarında *2000’e Doğru* dergisinin “İzdüşümler” başlıklı köşesinde düzyazı formundaki politik portrelere evrilir. Türkiyeli ve hayatta olan politik simaların haftalık olarak yayımlanacağı bu portlerin içerdiği eleştirelliği ve mizahı vurgulamak için her polikacının bir karikatürüne de yer verilir. “İzdüşümler”, şiirim kadar önemlidir. Kendi yaptıklarım arasında şiirimden sonra ikinci doruğa ‘İzdüşümler’de ulaştım.” (Perinçek ve Duruel, 2008: 345) sözlerinden Süreya’nın bu girişime büyük bir kıymet verdiği anlaşılır. Sonradan *99 Yüz* adıyla kitaplaştırılan bu portrelerden biri de 15 Mart 1987 tarihinde yayımlanan “Kasım Gülek” portresidir. Daha önce şiir düzleminde ironik bir yaklaşımla yetersizliği ve beyhudeliği eleştirilen Kasım Gülek, şimdi de aynı tutumla düzyazı üzerinden ele alınıyordur. Yazı boyunca Gülek, “bedenin reddettiği yabancı organ”, “şiddetli besinler alan ve şölenler içinde yaşayan bir Gandi”, “hamamda basın toplantısı düzenleyen bir soyтары”, “Menderes’in fotoğrafının arabı”, “Deniz Baykal’ın arketipi” gibi sıfatlarla karikatürleştirilerek eleştirilir. Yazının sonunda eleştiri malûm konuya, bilinen yabancı

dillerin sayısına, dolayısıyla “Yabancı Dil” şiirine ulanır. Önce düzyazı üzerinden yürüyen eleştiri, deyim yerindeyse kazandığı coşkuyla şiir düzlemine taşar; ama, söz konusu şiirdeki dönüşümün hâla devam ettiğini de gösterir. Gülek’in bildiği dil sayısı sekize yükselmiştir artık; geçen süre zarfı, eleştirinin tonunda bir artışa yol açmıştır:

Bildiği yabancı dillerin sayısıyla da ünlendi: İngilizce, Fransızca, Almanca, İspanyolca, Arapça, Farsça, Korece, Urduca... Sekiz dil, Kasım Gülek’in siyasal hayat serüveni boyunca toplumumuzda uyandırdığı izlenimleri düşününce, bu konuda yıllarca önce yazılmış şu dizeleri de anımsamadan edemezsiniz:

“Sekiz yabancı dil biliyormuş
Kasım Gülek Efendi;
Bir de Türkçe öğrense
Dokuz ederdi.”

Hayır on! El sıkmayı da bir dil saymayacak mısınız? (Süreya, 2013c: 47).

Uzun uzadıya yer verilen bu anekdot, Süreya’nın halk şiirinin taşlama geleneğinden edindiği birikimi çağdaş şiirin ironi ve humor gibi anlatım teknikleriyle nasıl sentezlediğini, gerek düzyazıda gerekse şiirde nasıl etkili bir silah olarak kullandığını göstermektedir.

2. 1. 1. 2. 3. 2. Ağıt Geleneğinden Etkiler

Cemal Süreya’nın şiiri, halk şiirinin taşlama geleneğinden beslendiği kadar ağıt geleneğinden de beslenmiştir. Çocuk yaştaki sürgünlüğünün, bu sürgün esnasında yaşadıklarının, anne ve babasının erken ölümlerinin, üvey anne zulmünün yarattığı duygusal ve düşünsel sarsıntıların Süreya’da halk şiirinin ağıt geleneğiyle birleşerek şiirlerine yansıdığı söylenebilir:

Bizi bir kamyona doldurdular. Tüfekli bir erin nezaretinde. Sonra o iki erle yük vagonuna doldurdular. Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar. Tarih öncesi köpekler havlıyordu. Aklımdan hiç çıkmaz o yolculuk, o havlamalar, o polisler. Duyarlığım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki. Anam sürgünde öldü, babam sürgünde öldü (Süreya, 2013b: 85)

Eşi Zuhal Tekkanat’a yazdığı mektupların birinde yukarıdaki şekilde dile getirdiği sürgünlüğün ve ölüm acısının şair duyarlığını etkilediği şiirleri üzerinden de izlenebilir.

“Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim” şiirinde sürgünlük acısı, Hz. Yusuf kıssasına telmihte bulunan, onun çileli hayatıyla kendi hayatı arasında paralellikler kuran şu dizelerle dile getirilir:

“Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,

Firavun'un ekinlerini yöneten Yusuf da
Arkadan yırtılmış gömleğiyle
Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi” (s. 81)

Küçük yaşlardaki anne kaybının şairde yarattığı etkiler “Beni Öp Sonra Doğur Beni” şiirine şu mısralarla yansımıştır:

“Annem çok küçükken öldü
Beni öp, sonra doğur beni” (s. 84)

“Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” şiirinde, sefalet içinde ezilen, çile çeken Anadolu kadınının durumu dile getirilirken anlatımın yer yer ağıt tonu içerdiği söylenebilir. “Anadolu kadınlarının yaşama ve bağımlı kaldıkları mekânla başa çıkma çabaları, ‘Kızılırmak parça parça olası’ anırtmasıyla ifade edilirken Anadolu halkının çığığa dönüşen söyleyiş dili de ağıtvari bir üsluba dönüşür.” (Kanter, 2013: 249). Her birimin başında beliren Porsuk, Kızılırmak ve Dicle nehirleri, bu sefaletin yaygınlığını ve ortaklığını vurgulamaya dönüktür. Şiirin özellikle ikinci bölümü, içerdiği tonla halk şiirinin ağıt geleneğini çağırıştırır:

“Kızılırmak parça parça olası
Bir parça ekmek siyah, on kuruşluk kına kırmızı
Taş toprak arasında türküler arasında
Karanlıkta bir yanları örtük bir yanları üryan
Kocaman gözleriyle oy anam bu kadar dokunaklı
Kimler ürkütmüş acaba bu kadar kadını” (s. 33)

“Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin” şiirinde odak tema olan Türkçenin gelişim serüveni, şiirin ortalarında ani bir kırılmayla babanın trajik ölümüne dair anılara ve ağıt söylemine kayar:

“Sen ki gözlerinle görmüştün 57’de
Babanın parçalanmış beynini
Kâğıt bir paketle koydular mezara
İstesen belki elleye bilirdin de
Ama ağlamak haramdı sana
O günler istesen de istemesen de
Boğazında buruldu kaldı Türkçe” (s. 96)

Babanın trajik ölümü Süreya'nın içinde çözölemeyen bir düğüm olarak kalır. Ölümün yarattığı kayıp duygusu, ailenin diğere bireylerinin aksine Süreya'da yas süreciyle sonlanmaz. Ruhunda, benliğinde yer eden bu acı ve eksiklik duygusu "Camdan" şiirine şu dizelerle yansır:

"Bir eli alnında
benim gibi
Ama
biraz daha mı hüzünlü?
Otururken de
Biraz daha mı çıkarıyor
kamburunu?

Biraz daha mı benziyor
babama? (s. 188)

Üvey annenin kızkardeşlerine yaptığı zulmün şairde yarattığı etkiler ise "11 Beyit"ten birini oluşturur:

"Kuyuya sarkıtan kadın
Saçından kavrayıp kızkardeşimi" (s. 267)

Kitaplarına almadığı Nisan 1953 tarihli "Di Gel" şiiri, Süreya'nın ilk şiirlerini yazdığı dönemin ürünlerindedir. Daha yolun başındaki şairin naifliğini ve aile çevresinden edindiği sözlü anlatım geleneği birikimini yansıtan bu şiir, gerek dil ve anlatım tutumu gerekse içerdiği imge ve motiflerle Süreya'nın ağıt geleneğinden fazlasıyla esinlendiğini düşündürür:

"Hem ayrıldık hem de öldük
Kimimiz haritanın bir ucunda; kimimiz öbür
Kimimizin gözlerinde jandarma mavisini
Kimimizin bayrağı naftalin içinde.
Ah! İnanmadık bir türlü inanamadık
Gökyüzü acıyım demedi bize.
Kaç turna sürüsü süzölüp gitti
Buğdaylar kaçınıcı sarardı üstümüze.

Ah! Umutsuz türküler yaktık, ağladık
Biz dayanamaz olduk gayri
Di gel gayri zalım ürüzger
Di gel...” (s. 280)

“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” başlığı altındaki dizi şiirlerin üçüncüsünde, her ne kadar “Sen yaslarına hiç yaslanmaz oldun / Ben acılarına yeterince” (s. 166) dese de Süreya şiirinin halk şiirinin yas ve ağıt kültüründen önemli ölçüde beslendiğini söylemek mümkündür. Bertolt Brecht’in “Sesler veya daha iyisi sözcüklerle yakılan bir ağıt, büyük bir özgürleşmedir, çünkü acı çeken kişinin bir şey üretmeye başladığı anlamına gelir... tamamen yıkıcı bir şeyden bir şey üretmektir. Gözlem yapmaya başlamıştır.” (Eagleton, 2011: 127) şeklindeki sözlerinin, bu bağlamda, Süreya’nın şiirindeki temel yönsemeye tekabül ettiği söylenebilir. Çünkü sözcükleri ve sesleri şiiri için temel yapı taşı olarak alan, şairin hayatının şiire dâhil olması gerektiğini söyleyen, sürgünlüğün, anne ve babanın ölümlerinin acısını henüz çocuk yaşlarda deneyimleyen ve bir derviş gibi Anadolu coğrafyasını dolaşarak gözlemler yapan Süreya için de “Mutluluğun şiiri yazılamaz” (2013: 112) ve şiir yazma süreci, “insanın kendini ordan oraya vurması gibi bir şey[dir].” (2013: 114). “Seviş Yolcu” şiirinde “Gurbet yavrum garba düşmektir gurbet” (s. 136) dizesiyle “gurbete düşmek” olarak nitelendirilen sürgünlüğün yarattığı acı, bu yıkıcı tecrübeye dair izlenimlerle birleşerek şiiri, özgürleşmek için yakılan bir ağıta dönüştürür. Şiirin ağıta dönüştüğü bu durum, şu dizelerle doğrudan dile getirilmiş gibidir:

“Bu yüzden kimi zaman zordur ayırmak
Üstünü başını yırtmış ağıtlardan şiiri” (s. 136)

Dili ve içerdiği motiflerle halk şiirine ve fakat beyit nazım birimi esas alınarak yazıldığı için divan şiirine yaklaşan “Karacaoğlan” şiiri de “Pir Sultan”, “Hz. Musa”, “Nâzım Hikmet” ve “Karacaoğlan” gibi yaşamı zulüm ve ölümlerle sınıyan şahsiyetlere yapılan telmihlerle bir ağıt havası taşır. Şiir, halk şiirinin dil ve duyuş özelliklerini çağrıştıran “siyahtır”, “umutsuzluğun”, “bağnazlığın”, “astılar”, “can havliyle”, “karasu”, “ters akıntılar”, “mahpusta”, “firavunlar”, “ayrılık vezirleri”, “yabanıl tortular”, “sayrı düşmüş”, “asık yüzlü tanrılar”, “kilimim parça parça”, “göçüm

söküldü”, “acılar al al” gibi kelime kadrosuyla da bir ağıt söylemine bağlanmaktadır. Şiirin son dizesi, tek başına, bu söylenenlerin özeti olarak değerlendirilebilir:

“Karacaoğlan der ki göçüm söküldü
Kilimim parça parça acılar al al açar” (s. 207)

Bütünüyle halk şiirinin dili, söyleyiş özellikleri ve motifleriyle örülen bu şiirin Süreya’nın yaşamındaki trajedilerden de beslendiği açıktır. Şeref Birsnel’in de belirttiği gibi “[b]u dizelere yoğunlaşan bir okur isterse 1938’lere bir kamyon kasasında başlayan Dersim sürgünlüğüne kadar gidebilir.” (2011: 112).

Benzer başka bir şiir de Nâzım Hikmet’e hitaben yazılan “Kalın Abdal”dır. Bu şiir de dörtlük nazım birimiyle yazılmamış olması dışında, gerek dil ve anlatım tarzı gerekse içerdiği motiflerle bir ağıt özelliği gösterir. Süreya’nın bu şiirde ağıt geleneğinden el alarak yaşamını deştığı, kendi yaşamıyla Pir Sultan Abdal ve Nazım Hikmet’in zorlu, çileli yaşamları arasında bir köprü kurmak istediği anlaşılır:

“Pir Sultan benim ağıtım
ben de senin ağıtınım
uzar gideriz bu yolda,
sen nereye uçuyorsun
gökyüzüne kana kana” (s. 122)

Ayrıca “boynu uslu telli turna”, “ben hep zindanlarda yattım”, “Kerem Aslı’nın koynunda”, “uçan kuşa selam saldık” gibi dizeler de bu şiirdeki halk şiiri etkisinin yoğunluğunu göstermektedir.

2. 2. Çağdaş Türk Şiirinden Gelen Etkiler

Cemal Süreya’nın poetikası ve şiirleri arasındaki mütakabiliyetin düzeyini etkiler ağı bağlamında ele alırken incelemeyi geleneksel Türk şiiriyle sınırlı tutmak, hâliyle, bir eksikliği de beraberinde getirecektir. Çünkü 19. yüzyılın ikinci yarısında ilk örneklerini vermeye başlamış ve 1950’lere gelindiğinde yaklaşık yüz yıllık bir birikime ulaşmış çağdaş bir edebiyat da söz konusudur. Bu yüzden, Cemal Süreya’nın poetikasını ve şiirini besleyen kaynakları poetik sadakat çerçevesinde doğru ve bütünlüklü olarak değerlendirebilmek için bu birikimi de göz önünde bulundurmak gerekir.

Kuramsal çabasına ve şiir verimlerine bakınca, Süreya'nın en az divan ve halk şiirlerinden etkilendiği kadar çağdaş Türk şiirinden de etkilendiği görülmektedir. Hatta bu etkilenme düzeyinin çağdaş şiir lehine çok daha yoğun ve fazla olduğunu söylemek isabetsiz ve mesnetsiz olmayacaktır. Süreya'nın düzyazıları ve söyleşi / röportajlarında Türk şiirinin Tanzimat'tan kendi zamanına kadar geçirdiği değişimleri dikkatli bir şekilde izlediği ve kendine özgü bir üslupla değerlendirdiği görülür. Namık Kemal'den Tevfik Fikret'e, Abdülhak Hamid'den Ahmet Hâşim'e, Yahya Kemal'den Nâzım Hikmet'e, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Orhan Veli'ye, Behçet Necatigil'den Can Yücel'e, Ahmed Arif'ten Attila İlhan'a, Sezai Karakoç'tan Cahit Sıtkı Tarancı'ya, Cenap Şahabettin'den Mehmet Âkif Ersoy'a, İlhan Berk'ten Bülent Ecevit'e, Oktay Rifat'tan Fazıl Hüsni Dağlarca'ya, Bedri Rahmi Eyüboğlu'dan Ziya Osman Saba'ya, Ceyhun Atuf Kansu'dan Cahit Külebi'ye ve daha adı sayılabilecek pek çok şaire ilişkin yorum ve değerlendirmeleri, Süreya'nın çağdaş Türk şiiri konusunda geniş bir bilgi birikimine sahip olduğunu göstermektedir.

Bu yazılarda dile getirilen düşüncelerin, yapılan tespitlerin kıvraklığı ve özgünlüğü kendi döneminin pek çok eleştirmenini kışkıracak cinstendir (Hızlan, 2011: 323). Sanatsal üretiminin nitel ve nicel boyutu nazara alındığında, Süreya'nın sadece bir şair olarak değerlendirilemeyeceği daha iyi anlaşılır. Onun aynı zamanda üretken bir deneme, eleştiri,⁵⁴ günlük, köşe yazarı, portre ressamı,⁵⁵ iyi bir çevirmen,⁵⁶ tutkulu bir dergi editörü⁵⁷ olduğunu da belirtmek gerekir. Sahip olduğu birikimle, kendi döneminin sanat ortamında bir kültür adamı olarak kabul edilmiştir.

⁵⁴“Deneme ve eleştiri, Cemal Süreya'nın önemle üzerinde durduğu türler. Edebiyat hayatının, eleştirisini, denemesini, güncesini, anısını yarattıktan sonra organik bütünlüğe kavuşacağı görüşünde.” (Perinçek ve Duruel, 2008: 272).

⁵⁵Doğan Hızlan, Süreya'nın *99 Yüz* adlı portreler kitabı için yazdığı girişte şunları söyler: “99 Yüz. Acımasızlığın bile şiirselleştiği üslubuyla günah çıkarma kulübesinde yargılayan ve bağışlayan bir papazın halidir. Dil lezzeti, Türkçenin doyulmaz güzelliği, üslup denilen okuru yazara bağlayan zamkın gücü. Hepsi bir arada.” (Süreya, 2013: 14).

⁵⁶“İkinci Yeni şairleri arasında çeviriye en çok önem veren, çeviriye en çok zaman ayıran kuşkusuz Cemal Süreya'dır. Süreya'nın çeviri serüveni neredeyse şiir serüveniyle birlikte başlar ve ölümüne kadar sürer. Şiir çevirilerini bir yana bırakırsak, çeviri onun için bir 'geçim kapısı'dır aynı zamanda. Ne ki işin kolayına kaçmamış, altından kalkması çok zor çevirilere imza atmıştır.” (Alkan, 2011: 278).

⁵⁷“Cemal Süreya dergilerle çok yakından ilgilenirdi. Dergileri günü gününe izler, okuduklarının pek azını onaylar, anlı şanlı yazarların söylediklerine bıyık altından gülerek eleştiriler yöneltirdi. En yakınında olanlar da onun tatlı-sert eleştirilerinden payını alırdı. Dergi tutkunu ozan, ne yapıp edip kendi dergisini çıkarmayı tasarlamıştı hep. Bu konuya tanıklık edenlerden biri, Atilla Özkırımlı'dır: 'Dergi çıkarmak bir tutkuydu Cemal Süreya için. Edebiyatın nabzı dergilerde atardı çünkü. Dergilerde serpilirdi bir ülkenin edebiyatı. Bu yüzden hep dergilerde yaşadı Cemal. Ya bir dergi çıkararak ya da çıkaracağı bir dergiyi düşünerek.’” (Ertop, 2011: 340).

2. 2. 1. Çağdaş Türk Şiirinden Poetikaya Yansıyanlar

Cemal Süreya'nın çağdaş Türk şiirine ilişkin kültürel birikimi, poetikasını ve şiir pratiğini önemli ölçüde etkiler ve şekillendirir. Şiir estetiğine dair konuları, bu konulara dair görüşlerini, red veya kabullerini çağdaş Türk şiirinin önemli isimleri üzerinden tartışması, onun poetikasının ve bu doğrultudaki şiirinin gelişim yönünü tayin etmiştir. Bu belirleyiciliği bazı poetik konular üzerinden serimlemeye çalışmak, anlatılmak istenen durumu daha somut bir şekilde ortaya koyacaktır.

Şiirde gerçeklik konusundaki görüşlerini Süreya, “Şiir Evreni Değiştirir” adlı yazıda Oktay Rifat'ın iki şiir kitabına verdiği isimler üzerinden tartışır. Şiirde yeni bir gerçeklik yaratabilmek için kelimelerin farklı anlam ve çağrışımlarla yüklenmesi gerektiği yolundaki görüşlerini Oktay Rifat'ın bu konudaki aksine tutumu üzerinden geliştirir. Oktay Rifat, Süreya'nın, şiir serüveni boyunca etkilendiği isimlerden biridir. Süreya'nın poetikasının odak metni olarak kabul edilen “Folklor Şiire Düşman” yazısı da yine Rifat'ın şiir diline yönelik eleştiriler üzerinden şekillenmiştir. Rifat'ın halk şiirinin hazır kalıplarına yaslanarak şiir yazdığı yolundaki eleştiriler, ilkin sadece Rifat'a yönelik bir tepkisellik sınırlı kalsa da kısa süre sonra, Süreya'nın poetikasının merkezî konularından birini doğurur.

Türk şiirinde 1940'lardan sonra meydana gelen dönüşüm ve tıkanma, Garip şiiri ve Orhan Veli'nin çabası üzerinden anlatılır. Çağdaş bir şiire ulaşabilmek için eski şiir geleneğinin yıkılmasının doğal olduğu; fakat yeni bir şiir anlayışının ancak yeni bir yönsemeye mümkün olabileceği yolundaki düşünceler, Orhan Veli'nin eski şiire takılıp kalmış olması eleştirisi üzerinden gelişir. Ancak Süreya, Orhan Veli'yi Türk şiirinde meydana gelen kipsel kırılmanın, sivilleşmenin ve çağdaşlaşmanın en önemli mimarlarından biri olarak değerlendirmeyi de ihmal etmez. Onun çabasının Türk şiiri ve kendi şiirleri üzerinde yol açıcı bir etkiye sahip olduğunu şu cümlelerle ifade eder:

Orhan Veli, kısacık hayatında şiirimizin büyük savaşını kazandı. Onunla gelen 'başkalaşım' olmasa, bugünkü doruklara da uçlara da varılamazdı. Orhan Veli, Türk şiirinde söz hiyerarşisini yıktı. Sözcük eşitliğini sağladı. Şiiri evrenselleştirdi. Kasket giydirdi ona. Elma yemesini öğretti. Orhan Veli'den sonra Türkçe artık daha arınmış, daha gür bir kaynaktan fişkıracaktı. (...) Şiirin atalarından biridir Orhan Veli. Şiir tarihindeki yeri, şiirinden büyüktür. Bugün her şairin ürününde onun payı var: Kendi doğrultusunda olanın da kendisine karşıt olanın da (Süreya, 2012: 394-395).

Orhan Veli'nin şiir anlayışına yönelik bu eleştirel beyanlar, Garip şiirinin, Süreya'nın ters istikamette gelişen şiir estetiğini önemli ölçüde etkilediğini göstermektedir. Şiirlerinin alışıl gelen kelime ve söz dizim mantığını yıkan dil ve

anlatım tutumu, imge ağırlıklı dokusu, sorunsallaştırdığı birey odaklı insan gerçeği, diğer sanatlarla kurduğu yakınlık göz önüne alındığında Süreya'nın Garip şiirinin serüveninden “büyük dersler” (Süreya, 2012: 117) çıkardığı ve önemli ölçüde etkilendiği söylenebilir.

Süreya'nın gerek yaşamı gerekse şiirinden etkilendiği ve kendi payına gereken dersi çıkardığı şairlerden biri de Nâzım Hikmet'tir. Şiirlerinde de göndermelerde bulunduğu Nâzım Hikmet, Süreya (2012: 51)'e göre Garip hareketiyle şiirde başlayan büyük dönüşümün ilk habercilerindendir. Nâzım'ın, 1940'lara kadar yönetsel iktidarın güdümündeki Türk şiirinde gerçek sivilleşmeyi başlatan ilk isim olduğunu düşünen Süreya, şiirde köklü bir devrim düşüncesinin onunla birlikte Türk şiirine girdiğini söyler. Süreya'nın Nâzım Hikmet'e ilişkin bu düşüncelerinin, onun poetikasının merkezî kavramlarından biri olan “otorite karşıtlığı” üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu düşünülebilir. Süreya'nın şiirin anayasaya, her türlü kurulu düzene, ahlaka, alışkanlıklara ve folklorla karşı olduğu yolundaki poetik görüşleri, büyük ölçüde Nâzım'ın yaşamından ve şiirlerinden mülhem etkilerle gelişmiştir. “Uçurumda Açan” şiirinin son dördüğü, otorite karşıtlığıyla karakterize olan bu etkiyi pratikte somutlar niteliğe sahiptir:

“Divan Nâzım Hikmet İkinci Yeni
Kaç gündür adını düşünüyorum
Ne demiş uçurumda açan çiçek
Yurdumsun ey uçurum” (s. 180)

Nâzım Hikmet, “şiirini hayatıyla tam doğrulamış bir şair” (Süreya, 2012: 51) olmasıyla da Süreya'yı önemli derecede etkilemiş bir sanatçıdır. Şiiri yaşamının merkezine koyan, her türlü dramını, açmazını, sevincini şiiriyle sınayan Süreya'nın, bir ara, şiiriyle düşünceleri arasında beliren çelişki nedeniyle şiir yazmaya yanaşmaması ve bunu hayatına da yansıyan bir bunalım olarak yaşaması, Nâzım Hikmet'in sanatçı kişiliğinden etkilerle gelişen bu tutarlılık ve samimiyet kaygısının bir sonucu olabilir. Bu etkilenmenin ve kurulan yaşantı paralelliğinin “Kalın Abdal” şiirine, “Biz ki Nâzım'dık dünyada” (s. 122) dizesiyle yansıdığı söylenebilir.

Süreya'nın poetikasında “otorite karşıtlığı” kadar önemli olan bir diğer kavram da “kişilik”tir. Şiirde özgünlük ve özerkliğe ulaşmanın temel yolunun, şiiri “şairin kişiliğiyle şartlandırarak incelemek[ten] ya da değerlendirmek[ten]” (Süreya, 2012:

247) geçtiği görüşü, Süreya'nın poetikasının ve şiir pratiğinin odak konularından biridir. Bu konunun da yine çağdaş şiirin önemli şairleri üzerinden işlendiği, sorunsal hâline getirildiği görülür.

“Folklor Şiire Düşman” yazısında, şairin kişiliğinden el alarak gelişmeyen bir şiirin eninde sonunda bir çıkmazla / bunalımla sonuçlanacağını ileri süren Süreya, Oktay Rifat ve Orhan Veli'nin hazır dil kalıplarına dayanarak şiirler yazmalarını ve Garip şiirinin kısa süre içinde yozlaşarak tükenmesini bu duruma bağlar.

“Kişilik” eksenli yaklaşımın özgün, yaratıcı ve üretken bir şiirle sonuçlandığını göstermek için birden fazla yazıda, Fazıl Hüsni Dağlarca ve Behçet Necatigil isimlerine sık sık göndermelerde bulunur. “Fazıl Hüsni Dağlarca'nın Şiirinde İki Dönem” yazısında Dağlarca'nın kendi kuşağı içindeki özgünlüğünü,

Fazıl Hüsni'nün şiiri benzersiz bir yaratığın soluk alıp vermesi gibi bir şeydir. Başka bir özneye geçirilemez. Geçirilince hiçbir değeri kalmaz. Ne Fazıl Hüsni başka türlü şiir yazabilir, ne başkası Fazıl Hüsni gibi şiir yazabilir. Tek örnekten ibaret bir tür söz konusudur burda. Varlık olarak tutarlılığını, değerini ‘tek’ olmaktan alıyor Fazıl Hüsni (Süreya, 2012: 70).

cümleleriyle dile getirir. “Folklor Şiire Düşman” yazısında, folklorun yol açtığı anonimleşmenin tehlikelerine ve kişiliği muhafaza edebilmenin önemine, Dağlarca üzerinden işaret edilir. “Fazıl Hüsni Dağlarca kişilik sahibi bir şairdir, ‘Kızılırmak Kıyıları’nı kendi havasından, kendi kişiliğinden geçirerek yazmıştır. O şiirdeki açığı kendi açısıdır, eşyayı ve yaşamayı kavrayış kendi kavrayışı.” (2012: 193).

Şiir ve gerçeklik ilişkisini konu edinen “Şiir Evreni Değiştirir” yazısında, şiirin, gerçeği işleyip kalkındırması gerektiğini savunan Süreya, özgünlüğün ancak eşyanın ve eşyadaki durumların şairin kişiliğinden kaynaklı öznel algının yürürlüğe konmasıyla mümkün olduğunu belirtir. Kişiliğin yeni ve somut bir şiirsel evren yaratabilmek için kurucu bir işleve sahip olduğunu daha önce defalarca vurguladığını belirttikten sonra sözlerini yine Dağlarca'ya atıfta bulunarak noktalar:

Ben çok yazımda şiir için kişilik her şeydir dedim. Şimdi de diyorum. Kişiliği olan şair evreni değiştirir ve kişiliği olan şairin şiiri somuttur. O şairin şiirleri birbirini somutlar. Bir noktadan sonra da artık şiirin güzelliği değil özelliği önemlidir. Türk yenilik şiirinde bir zamanlar en korkunç hasadı yapan Fazıl Hüsni Dağlarca'nın mısraları buna en iyi örnek... (Süreya, 2012: 274).

Behçet Necatigil'in yeni şiiri kuran birkaç kişiden biri olarak değerlendirildiği “Üzgünüm Leylâ” yazısında, bu tespitin temel dayanağı olarak Necatigil'in kişilik eksenli bir şiir üretebilmiş olması gösterilir. Süreya'ya göre Necatigil'in bu tavrı onu

“çok iyi bir şair” katına yükseltir ve büyük şair Dağlarca’yla yan yana anmayı mümkün kılar:

Behçet Necatigil klişe kullanarak klişeyi aşan sanatçılardandır. Okuyunuz bakın, onun o tutuk, o girişik, o atlamalı mısralarında asıl olan kişiliktir. Ben, bir şiir onu yazan şairden başka bir şey değildir diyorum. Eğer bu sözümü kabul ederseniz Behçet Necatigil’i çok iyi bir şair olarak düşünmeniz gerekecek, Fazıl Hüsnü Dağlarca’yı büyük bir şair olarak düşünmek gerekeceği gibi... (2012: 214).

Bu konuların yanı sıra muhtelif yazılarda, ironi ve imge kavramlarının Can Yücel ve Ahmed Arif, dil, sözcük ve mısra konularının Yahya Kemal ve Melih Cevdet Anday gibi şairler etrafında tartışıldığını da söylemek gerekir. Bu durum, Süreya’nın Tanzimat sonrası Türk şiirinin birikiminden önemli ölçüde etkilendiğini gösterir. Kısaca, Süreya; gerçeklik, dil, imge, folklor, otorite karşıtlığı, kişilik gibi poetik mevzular hakkındaki görüşlerini, çağdaş Türk şiirinin önemli şairleri üzerinden ele almıştır. Bu şairlerin eleştirel bir dille olumlanan veya olumsuzlanan görüş ve tasarrufları, Süreya’nın poetikasının ve buna bağlı olarak gelişen şiirlerini etkilemiştir. Bu yaklaşım Süreya’nın, poetikasını çağdaş Türk şiirinin birikimiyle sınırladığını, analitik ve eleştirel bir yöntemle kurguladığını gösterir.

Düzyazılarında ele aldığı poetik konular kapsamında yer verilen bu isimlerin kendisi üzerindeki etkilerine dair Süreya’nın doğrudan belirlemelerinin de olduğu görülür. Halis Acarı (Asım Bezirci)’yla 20 Nisan 1958 tarihinde yapılan bir söyleşide, en çok etkilendiği iki şairin Oktay Rifat ve Melih Cevdet olduğunu söyler. “Mısra kurmasını, dile yaslanmasını onlardan öğrendim” (Süreya, 2013: 23) der. Bunlara İlhan Berk, Turgut Uyar, Sezai Karakoç gibi isimleri de ekler. Attilâ İlhan’ın kendisini bir ara etkilediğini; Dağlarca’nın ise, çok değerli bulduğu hâlde, kendi şiirini etkilemediğini belirtir (2013: 23). Tuğrul Tanyol’la Temmuz 1984 tarihinde yaptığı söyleşide ise çağdaş şiirle olan münasebetinin boyutları hakkında daha geniş kapsamlı bir açıklama yapar:

Ben, kendi payıma Garip’in (Garip demek uymuyor burada) ustalarından çok şey öğrendim. Evet, Garip demeyelim, Yeni şiir diyelim. Yeni şiirin ustalarını severek işe başladım: Oktay Rifat, Melih Cevdet, Dağlarca, Necatigil, Tarancı, Külebi, Cumalı, Aksal... ama A. Kadir’in, A. Arif’in şiirleri de çekiyordu beni... Attilâ İlhan’ı da vazgeçilmez bir tatla okuyordum. Dağlarca’nın her zaman ayrı bir yeri oldu. Ondan bütünüyle ayrı (hatta yine de Oktay Rifat’larımına yakın) bir şiir geliştirdiğim halde, onu her zaman çok özgün bir şair olarak gördüm. Bütün bunların bende dolaylı-dolaysız, görünür-görünmez etkileri oldu elbet. Yeni şiirin Garip dönemini atladım ben. Daha doğrusu Garip’in çıkışında ortaokuldaydım. Yeni şiirle gerçek ve ciddi anlamda, yüksek öğrenim yıllarımda yüz yüze geldim (Süreya, 2013: 98).

“Yeni şiirin ustalarını severek işe başladım.” cümlesi, Süreya şiirinin oluşumundaki etkiler ağının gövdesini çağdaş Türk şiirinin oluşturduğunu gösterir. Süreya’nın poetik düzlemde işaret ettiği bu “dolaylı-dolaysız”, “görünür-görünmez etkiler”, doğal olarak şiir pratiğine de yansır.

2. 2. 2. Çağdaş Türk Şiirinden Pratiğe Yansıyanlar

Cemal Süreya’nın poetikasını “dolaysız / görünür” ya da “dolaylı / görünmez” şekilde etkileyen çağdaş Türk şiiri, şiir pratiğini de doğrudan ya da dolaylı şekilde etkiler. Bu durum, çağdaş Türk şiirinden gelen etkiler bağlamında, Süreya’nın poetikası ve şiirleri arasında bir denklik ilişkisinden söz edebilmeyi mümkün kılar. Bu denkliğin düzeyini tespit edebilmek için bakışımı bir okuma yapmak gerekir.

2. 2. 2. 1. “Dolaysız / Görünür” Etkiler

Cemal Süreya’nın şiirlerinde çağdaş Türk edebiyatının önemli şairlerine doğrudan yer verildiği görülür. *Göçebe* kitabından itibaren, kendi kuşağından veya önceki kuşaktan şairlerin isimlerine yer vermesi, şiirindeki açılım ve genişlemeyi olduğu kadar çağdaş şiire yaklaşımındaki ciddiyet ve sevgiyi de gösterir.

“Resim” şiirinde, düzyazılarında sıkça değindiği ve imge tutumundan etkilendiği Ahmed Arif’i, bu etkiyi yansıtan şu dizelerle anar:

“Bir şair: Ahmed Arif
Toplar dağların rüzgârlarını
Dağıtır çocuklara erken
Bir çocuk: ince burunlu” (s. 57)

Şiir çizgisinde bir durgunluğun meydana geldiği *Uçurumda Açan* kitabındaki “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”de Süreya, özel yaşamından kaynaklı kişisel bunalımını “Şu günlerde içkiye düştüm, ondan mıdır, bilmem” (s. 163) şeklinde dile getirdikten sonra, yaşadığı hüznü, içkiye düşkünlükleriyle bilinen şair dostlarının isimlerini anarak dile getirir. Mustafa Kemal’in de bu isimlerle yan yana anılması, içkiye düşkünlük konusundaki ortaklığı ironik bir şekilde vurgulamak için olmalıdır. Çünkü söz konusu şairlerle Süreya arasındaki dostluğa karşın Mustafa Kemal’le kişisel bir yakınlığın bulunması, kronolojik olarak mümkün değildir:

“Şu günlerde içkiye düştüm, ondan mıdır bilmem,
Daha çok seviyorum Cansever’i, Uyar’ı, Can Yücel’i
Bir de Fethi Naci’yi, ve elbet Mustafa Kemal’i.” (s. 163)

“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”lerin IV’üncüsünde, anlatıcı öznenin içinde bulunduğu yalnızlık, ayrılık ve umutsuzluk duyguları, siyaset ve ticaret merkezi olan Ankara’ya yönelik eleştirel tutum üzerinden ifade edilir. Anlatıcının Ankara’nın sokaklarına ve muhtelif yapılarına ilişkin gözlemleri, bu kentin tarihinde ayak izlerini bırakmış olan şairlere dair anımsamalarla birleşir. Bu anımsamaların etkisiyle anılan şairlerin şehre ilişkin neler söylemiş olabileceği, onların dil ve üslup özelliklerine öykünülerek yazılan beyitler üzerinden dile getirilir. Gökalp-Alpaslan’ın da belirttiği gibi “İlhan Berk’in, Salâh Birsal’in, Cahit Sıtkı’nın, Cahit Külebi’nin şiirinden alıntılanmış gibi görünen ikilikler aslında onların şiir dili ve imge dünyasıyla yazan Cemal Süreya’nın dizeleridir. Böylece Cemal Süreya, öykünme yoluyla yazdığı dizelerle onların şiiriyle kendi şiiri arasında sevgi dolu bir bağ kurar.” (2009: 452-453). Şiirin söz konusu bölümü şöyledir:

“Adakale Sokak’ta İlhan Berk’i görür gibi oluyorum,
Bir kentin tarihinde şairlerin ayak izleri.

Şöyle mi derdi İlhan Berk:

‘Sevdiğim kadınlar yaşlandınız hepimiz
Ama inanın yine de özlediğim sizlersiniz’

Salâh Birsal bu dizeleri şöyle geliştirdi:

‘İsterseniz İlkyazın gazinosuna
Hep birlikte garson girebiliriz’

Aldı Cahit Sıtkı:

‘Özgürlüğümün bir parçası oldun artık
Hangi kuytuya düşsen hemen yapraklanırsın orda’

Cahit Külebi:

‘O ozanlar var ya büyük ozanlar

Biz yanarken çıkardığımız dumanlar” (s. 167)

Şiirin takip eden birimlerinde, yaşamının belirli bir dönemini Ankara’da geçirmiş başka şairler de anılır. Anılan şairlerin akıbetiyle kendi ahvaline dair düşünce ve anımsamalar üzerinden kentte ilerleyen anlatıcı, “Tam Ataç Sokak’tan Pazaryeri’ne dön[erken]” (s. 168) karşılaştığı manzarayla içinde bulunduğu dalgınlıktan sıyrılarak tekrar dış gerçekliğe döner. Şiir, anlatıcının kendisine seslendiği ve temayı açımlayan ifadelerle noktalanır:

“Evet, Mehmed Kemal, Yılmaz Gruda, Orhan Veli,
Şimdi hepsi dipte, hepsi birer yer altı suyu gibi.
Sevgilim bilemem sesimi duyuyor musun
Bir gökkuşağıyla doldurmak istiyorum içini.
Ve Hasan Şimşek, Cahit Sıtkı’nın kasabalısı,
Ve içtiği rakı kadar bembeyaz Şahap Sıtkı ki
Metin Altıok’a devredip masadaki yerini
İnanılmaz biçimde bu kentten gittiydi

Tam Ataç Sokak’tan Pazaryeri’ne dönüyorum ki
Bir sürü giysiyi üst üste atmış omuzlarına
Terzi çırakları pat pat düşüyorlar ortaya
Rengârenk kır çiçekleri gibi.

-Şair arkadaş,
Bir derdin mi var
Bir şeyler mi çıkarmak istiyorsun derdinden
Ankara’ya gelmelisin.” (s. 168)

Süreya’nın şiirlerinde andığı şairler, özellikle *Uçurumda Açan* kitabından itibaren, tanıdık ve dost isimlerle sınırlı hâle gelir. Bu durum, yakın çevresinde meydana gelen ölümlere ve yaşamından şiirine aktarılan durgunluğa bağlanabilir. Bu son döneminde Süreya’nın, yakın dostlarının birer birer ölümlerine paralel olarak ölüm düşüncesine dair algısının değiştiği ve kavramı daha çok düşündüğü, düşünmek zorunda kaldığı söylenebilir. Bu yüzden, şiirler üzerinden yapılan anımsamalar da ağırlıklı olarak ölen şaire yönelik sevgi ve saygıyı; ölümünden duyulan acı ve üzüntüyü dile getirmek için

yapılır. Ama bu kadirşinaslığın temelinde bulunan saik de yine iyi şiire ve şaire duyulan sevgidir.

Uçurumda Açan kitabında yer alan “İlhan’ın Anısına Türküler” şiiri, “7 Kasım 1980’de Mamak Askerî Cezaevi’nde gözetilirdayken dövülerek öldürülen İlhan Erdost için yazılmıştır.” (Doğan, 2007: 393). Anlatıcı özne, Erdost’un bu şekilde öldürülmesinden duyduğu acıyı ve çaresizliği şu dizelerle dile getirir:

“Bir bardak su içsem şimdi
Yaralarımın dökülür
Gün ki yıkımlar günüdür
Boştur ne söylesem şimdi” (s. 179)

Aynı kitapta yer alan “Mübeccel İzmirli” şiirinde de, şair ve hikâyeci Mübeccel İzmirli’nin 10 Temmuz 1982 tarihindeki ölümünden duyulan üzüntü ifade edilir. İzmirli’nin samimiyeti, kadirşinaslığı ve sevgi dolu bir insan oluşu, üzüntüye hüznün ve hayıflanma duygularını da ekler. Anılan şairin sahip olduğu naiflik ve kırılabilirlik yer yer ironiye kayan bir anlatımla dile getirilir; ama, bunun bir acıdan beslendiği bellidir. Süreya’nın teorik görüşlerinin sonradan doğrudan şiir pratiğine döküldüğü birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirin çekirdeğini de düzyazı üzerinden ifade edilen duygu ve düşünceler oluşturur. 14 Ekim 1975 tarihinde *Politika* gazetesindeki köşesinde yayımlanan “Can Yeleği Sayısı” adlı yazıda Süreya, Mübeccel İzmirli’nin şahsına ve edebî çabasına duyduğu sevgiyi şu cümlelerle ifade eder:

Öykücü Mübeccel İzmirli’nin sağlığı bozulmuş. Bir süre sayrı evinde kalmış. Şimdi evindeymiş. Öykücü diyorum ya, daha çok şiirle uğraşmıştır Mübeccel İzmirli. Ama ben onun birkaç yıl önce yayımladığı *Sabah Geçidi* adlı öykü kitabını daha çok sevmiştim. Bir ara *Otağ* ve *Yelken* dergilerinin yöneticiliğini de yapmıştı. Mübeccel İzmirli nicedir bir suskunluk dönemi geçiriyordu. Ara sıra rastlaştığımızda, iş aramaktan yazmaya zaman bulamadığını söylüyordu. Son aylarda işsizdi yine. Mübeccel İzmirli Çengelköy’de oturur. Ordan her sabah vapura biner. Hangi vapura binmişse, vapurun can yeleği sayısının bir adet arttığı görülür (Süreya, 2013a: 275).

Bu yazıdaki düşünce ve duygular, sonradan, “Mübeccel İzmirli” şiirinin bazı dizelerine dönüşür. İlk beş kıtanın altı, sonuncunun beş dizeden oluştuğu şiirin ilk iki kıtası söylenenleri yansıtabilecek niteliktedir:

“Çubuklu’da Mübeccel İzmirli
Vapura bindiği zaman
Canyeleği sayısı da

Bir adet artardı o an,
Dalgıç Okulu'nun tüm öğrencileri
Kıyıdan el ederlerdi ona.

Ne kadar şair var Anadolu'da,
Mübeccel İzmirli
Mektuplaşırđı onlarla,
Bir şey yemez içmezdi
Beslenirdi sadece
Küçük dargınlıklarla.” (s. 180)

Behçet Necatigil, Süreya'nın, düzyazılarında poetik tutumunu üzerinden ifade ettiği şairlerden biridir. “Üzgünüm Leylâ” ve “Camgözde Tikler” yazılarında, bu şairi doğrudan değerlendirir. Süreya'nın, poetikasındaki kilit konularda sıkça başvurduğu bir referans olması Necatigil'in şiir çabasına kıymet verdiğini gösterir. Bu kıymetin poetik konularla sınırlı kalmadığı, başka bir deyişle şiir düzlemine de taşığı görülür. Necatigil'in muhtelif şiirlerine örtük göndermelerin de bulunduğu “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” şiiri, 1979 yılındaki ölümün ardından onun anısına duyulan saygıyı dile getirmek ve şiirini değerlendirmek için yazılmıştır. Şiirde Necatigil'in poetik tutumunu belirginleştirmek için kullanılan sözcükler ve küçük nesnelere, ölüm temasını vurgulamak için de kullanılır. “[Ş]iirin ilk biriminde 'kasımpatı' çiçeğine son biriminde ise 'kehribar'a yer veril[mesi]” (Doğan, 2007: 406) bu amaca yöneliktir. “Bunların biri, sembolik değeri; diğeri ise, rengiyle ölümü çağırıştır. Kasımpatının cenaze çiçeği olarak kullanıldığı, kehribarın ise fosilleşme ile ölümü içerdiği bilindir.” (2007: 406). Doğan (2007: 450), aynı zamanda, Süreya'nın “Renksemez camgöz” ve “Koca Barbaros'a karşın / Beşiktaş biraz odur artık” dizeleriyle Necatigil'in “Barbaros Meydanı”, “Barbaros Meydanı II” ve “Camgöz” şiirlerine göndermede bulunduğunu, bu göndermelerin söz konusu şiirlere yönelik eleştiri ve övgü için zemin hazırladığını belirtir. Bu görece uzun şiirin, söylenenleri destekleyen ilk ve son bölümleri şöyledir:

“Renksemez camgöz
Hep arka pencereden baktı,
Orada, oralarda sabah akşam
Solgun ay altında kasımpatı

-Nereye mi yazardı dizelerini

Bir şey çıkmamış biletlerin kenarlarına yazardı.

(...)

Koca Barbaros'a karşın
Beşiktaş biraz odur artık,
Küçük bir oda versinler
Kehribar yüzü öylece kalsın

-Nereye mi yazardı dizelerini

Tırnaklarının üstüne yazardı.” (s. 191-192)

Sıcak Nal'da yer alan “Edip Cansever” ve “Turgut Uyar” şiirleri de Süreya'nın çok yakın iki arkadaşının ölümlerinden duyulan üzüntünün yönlendirmesiyle yazılmıştır. İlk bölümü 1985'te, ikinci bölümü ise Cansever'in 1986 yılındaki ölümünden hemen sonra yayımlanan “Edip Cansever” şiirinde, “Her şeyin fazlası zararlıdır ya, / Fazla şiirden öldü Edip Cansever” (s. 204) dizeleriyle, Cansever'in ölümüyle şiire olan düşkünlüğü arasında ironik bir bağ kurulur.

“Turgut Uyar” şiiri de şairin ölümünün ardından, ona duyulan sevgi ve vefa duygularının etkisiyle yazılır. Süreya'nın Uyar'ın ölümü üzerine günlüğüne düştüğü notlar, bu sevginin ve üzüntünün boyutlarını göstermesi bakımından dikkate değerdir. *Günler*'in “298. Gün”üne şu cümleler kayıtlıdır: “22 Ağustos 1985. Perşembe. Turgut Uyar ölmüş. *Milliyet*'e şöyle dedim: ‘Şairlerin hası öldü. Bence, Nâzım'ın ölümünden sonra şiirimizin en büyük kaybıdır.’” (2002: 132). Şiirde, Uyar'ın ölümünden duyulan üzüntüyle birlikte onun kişiliğine ve şiir anlayışına ilişkin sevgi temelli belirlemeler de yapılır. Şiirin son iki dizesindeki, “Öldüğü gün / Hepimizi işten çıkardılar” (s. 209) belirlemesi, Uyar'ın ölümünden duyulan üzüntüyü vurgulamak amacıyla kurgulanmış bir imge gibi düşünülse de aslında bir gerçeği de dile getirir. Çünkü, yine, *Günler*'in “299. Gün”ünde aktarıldığına göre, Uyar'ın ölümünden bir gün sonra Süreya'nın ANSA'daki işine son verilmiştir: “ANSA'da hepimizin işine son verildi. Yılmaz Öner'le ansiklopedinin kapısından son kez çıkıp Turgut'un cenazesinin kaldırılacağı Teşvikiye Camii'ne yürüdük. Herkes oradaydı.” (2002: 132). Fakat bir gerçeği de yansıtırsa bu belirlemenin, başka bir gerçeği şiir düzleminde etkili ve vurucu bir şekilde anlatmak için çok ustaca bağdaştırıldığını söylemek gerekir.

Süreya'nın şiirlerine poetikasının doğrudan bir uzantısı olarak bakılabileceğini söylemek, abartı olmaz. Onun birçok şiirinde kullandığı imge, motif veya kavram, kuramsal düzlemde sınılandıktan sonra şiirine de yansımıştır. Bazen kuramsal düzlemde poetik bir konuya ilişkin sonlan(a)mayan düşünsel süreç, şiir düzleminde devam eder. Süreya'nın yaşamının bütün yönlerini de kuşatan bu tavrı, onun kendi döneminden veya önceki dönemlerden şair ve yazarlara ilişkin yaklaşımında da kendisini gösterir.

“Ceyhun Atuf Kansu Ceyhun Atuf Kansu Ceyhun Atuf Kansu” şiiri Süreya'nın bu tutumunu yansıtan dikkate değer örneklerden biridir. Söz konusu şiir, Süreya'nın Kansu'ya ilişkin 1968 ve 1976 yıllarında yazmış olduğu yazılarda dile getirilen görüşlerin bir uzantısı, devamıdır. Süreya, âdeta, düzyazı üzerinden anlatmakla bitiremediği Ceyhun Atuf Kansu'yu, şiir yoluyla anlatmaya devam etmek istemiş gibidir. Söz konusu iki yazıda dile getirilen sevgi ve takdir duyguları, şiirde de devam eder. Düzyazılarında kullanılan “sevgi öğretmeni” (Süreya, 2012: 155) yakıştırması şiir düzlemine, “Öğretmen / Sevgi öğretmeni” (s. 184) olarak taşınır. “Ceyhun Atuf Kansu benim çok sevdiğim bir şairdir.” (Süreya, 2013a: 346) cümlesi, şiire “Dost / Sözleri ‘soğan kadar şirin’” (s. 184) benzetmesiyle yansır. Kansu'nun coşkun üretkenliğine işaret eden “Büyük bir coşku içindedir; her an öğrenir, hemen anlatır; sevgiye hazırdır; özveri ise eski âdetidir; boyuna malzeme yığar, bıkmadan usanmadan, iyi kötü ayırt etmeden.” (Süreya, 2012: 155) şeklindeki ifadelerin şiirde şu dizelerle temsil edildiği görülür:

“Şair

Kalemi işaret parmağı ve ortaparmak arasında

(...)

Mavi

Su ve gök ögesi

Kansu

Kan ve su

Atardamar kanı

Kaynak suyu” (s. 185)

4 Şubat 1976 tarihli “Ceyhun Atuf Kansu” yazısında dile getirilen şu düşünceler, Süreya’nın bir şairde aradığı en temel özelliklerden biri olan teori ve pratik arasındaki örtüşmeyi, tutarlılığı Kansu’da gördüğüne işaret eder:

Bana sorarsanız, Ceyhun Atuf Kansu’nun şiiri bir ermişin sözleridir. Kendisi de XX. yüzyılın şu döneminde başkentin dumanlı havası içinde bembeyaz dolaşan bir ermiştir. Onun gibi hayatıyla şiirini, düşüncesiyle hayatını bir kılan, bütünleştiren pek az ölümlü var aramızda. Bunun içindir ki Ceyhun Atuf Kansu’nun kendisini tanıdıkça şiiri de daha büyük gözümüzde Bu önemli midir? Kendilerini tanıdığımız zaman sanatları gözümüzde küçülen sanatçılar (var öyle sanatçılar) yaşadıkça önemli olacaktır (Süreya, 2013a: 347).

Nâzım Hikmet’ten sonra, “[h]ayatıyla şiirini, düşüncesiyle hayatını bir kılan, bütünleştiren pek az ölümlü”den biri olarak nitelendirilmesi, Ceyhun Atuf Kansu’nun Süreya’yı önemli ölçüde etkileyen şairlerden biri olduğunu gösterir.

“Bir eleştirmenler ironisi olarak geliştirilen” (Doğan, 2007: 401) “Adı İlhan Berk Olan Şiir”de Süreya, eleştirmen sözcüğünün çağrışımları üzerinden kendi dönemindeki yirmi beş eleştirmene dair düşüncelerini ironik bir anlatımla tek sözcük üzerinden dile getirir. Eleştirmen sözcüğünün çağrışıma dayalı farklı şekillerdeki deformasyonları üzerinden, eleştirmenlerin kimi “çeliştirmen”, “soruşturman”, “uyuşturman” kimiye “yarıştırmın”, “üleştirmen” ya da “iliştirmen” olarak nitelendirilir. Şiirin son ve bir başına dizesinde “İlhan Berk[in] eleştirmen” (s. 190) olarak nitelendirilmesi, dönemin eleştiri anlayışına dönük ironik bir belirleme olarak okunabileceği gibi İlhan Berk’in kendi şiirini bir eleştirmen gibi didik didik eden ve her değişimde bir önceki dönemini yadsıyan tavrına yönelik bir iğneleme de olabilir.

Değinenen şiirler haricindeki muhtelif şiirlerde de çeşitli şairlerin doğrudan anıldığı görülür. Bu şiirlerde de anılan şairin şiir anlayışına yönelik yer yer ironik değerlendirmeler yapılır. Söz gelimi kitaplarının dışında kalan “Mezartaşı Çiçekleri” dizi şiirlerinin V’incisinde Cahit Külebi’nin şiir konusundaki yetersizliği “Anadolu böyle ilkel kaldıkça / Eskimeyecektir Külebi’nin şiiri” (s. 292) dizeleriyle ironik bir biçimde eleştirilir. Külebi şiirine yönelik aynı ironik yaklaşım, “Üzgünüm leylâ” yazısında “Samanyolu kağnıcısı” (Süreya, 2012: 355) yakıştırmalarıyla belirir ve Süreya’daki teorik ve pratik bütünlüğü, tutarlılığı gösterir.

Aynı tutum, “İlhami Bekir İçin” (s. 303), “Ahmet Köksal İçin” (s. 303), “Tevfik Akdağ İçin” (s. 304), “Eray Canbek İçin” (s. 304) ve “Ercüment Uçarı İçin” (s. 304) şiirlerinde de söz konusudur. Bu şairlerin şiir anlayışları yoğun ve çarpıcı imgeler

üzerinden ironiyle değerlendirilir. Söz gelimi, Ercüment Uçarı'nın şiir üretimindeki kolaylık ve basitlik “Şiiri doğuramaz, / Yumurtlar!” (s. 304) şeklinde dile getirilir.

Bazı şiirlerde ise adı değil ama eseri anılarak söz konusu şaire duyulan sevgi ve saygı dile getirilir. “Göçebe” şiirinin girişinde “Yabana mı atıyorum yani seni / Yabana mı atıyorum saat altı buçukları / *Çocuk ve Allah*'ın en eski baskısını” (s. 61) dizeleriyle, düzyazılarında kendisinden sürekli büyük bir sevgi ve saygıyla söz ettiği Fazıl Hüsni Dağlarca'nın *Çocuk ve Allah* adlı şiir kitabına göndermede bulunur. Dağlarca'nın 1940 yılında yayımlanan bu şiir kitabı, “Göçebe”deki sevinç, hüznün, ayrılık, arayış gibi temalarla ilişkilendirilerek kullanılmış olmalıdır.

Çağdaş Türk şiirinin Cemal Süreya'daki “dolaysız ve görünür” izdüşümleri, şiirlerinde doğrudan andığı çağdaş Türk şairlerinin sayısı göz önüne alınırsa, ondaki etkilenmenin yoğunluğunu gösterir. Ama bu etkilenmenin “dolaylı ve görünmez” çok sayıda izlerinin olduğunu da belirtmek gerekir. Süreya şiirindeki “etkiler ağı”nın gerçek boyutlarını ortaya çıkarmak için, bu örtük izlerin sıklığına ve yoğunluğuna da bakmak gerekir.

2. 2. 2. 2. “Dolaylı / Görünmez” Etkiler

Cemal Süreya ile ilgili olarak yapılmış akademik çalışmalarda, şairin şiirlerindeki Batı veya Türk edebiyatının çeşitli şair, yazar ve eserlerine ait izler metinlerarasılık başlığı altında incelenmiştir (Doğan, 2007; Gökalp-Alpaslan, 2009; İlhan, 2010). Bu çalışmalarda, Süreya'nın çağdaş Türk şiirinin birçok isminden önemli ölçüde etkilendiği görülür. Süreya'nın, pek çok şiirinde dize kurgusu, kullanılan sözcük ve imge dağarı, duyuş ve buluş bakımından çağdaş Türk şiirinin önemli isimlerine örtük göndermelerde bulunduğu, bir çağrışım ortaklığı üreterek anlam zenginliği sağladığı söylenebilir. Poetik görüşlerine koşut şekilde bu örtük göndermeler, ilk şiirlerinden itibaren yoğun bir biçimde kendisini gösterir.

Üvercinka'nın ilk şiiri olan “San”daki “Kırmızı bir at oluyor soluğum / Yüzümün yanmasından anlıyorum” (s. 5) dizeleri, gerek sahip olduğu erotik atmosferle gerekse kullanılan “kuş” imgesiyle Orhan Veli Kanık'ın “İstanbul'u Dinliyorum” şiirini çağrıştırır. Orhan Veli'nin şiirindeki kuş imgesi de tensel yakınlaşma anından kaynaklı arzu ve heyecanı anlatmak için kullanılır:

“İstanbul’u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Bir kuş çırpınıyor eteklerinde;
Alnın sıcak mı değil mi, biliyorum;
Dudakların ıslak mı değil mi, biliyorum;
Beyaz bir ay doğuyor fıstıkların arkasından
Kalbinin vuruşundan anlıyorum;
İstanbul’u dinliyorum.” (Kanık, 2013: 116)

Orhan Veli Kanık’ın şiirlerini hatırlatan çağrışım ortaklığı ve göndermelere başka şiirlerde de rastlanır. Orhan Veli’nin “Dalgacı Mahmut” şiirinden esintiler taşıyan “Dalga” şiiri, adıyla olduğu kadar kullanılan imgelerle de bir çağrışım ortaklığı yaratır. “Dalga” şiirindeki “Bulut kestiler bulut üç parça” (s. 18) dizesiyle, “Dalgacı Mahmut”taki “Deniz yırtılır kimi zaman, / Bilmezsiniz kim diker, / Ben dikerim” (Kanık, 2013: 120) dizeleri yarattıkları gerçeküstü imgeler bakımından benzeşir.

Süreya’nın “Elma” şiirindeki “Bir yanda esaslı kederler içinde gençliğimiz” (s. 25) dizesi, dize kurgusu ve “esaslı kederler” bağdaştırmasıyla Orhan Veli’nin “İstanbul Türküsü” şiirinde yer alan “Târifsiz kederler içindeyim.” (Kanık, 2013: 74) dizesine bağlanır.

Süreya’nın “Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” şiirindeki güvercin imgesi, kullanım amacı ve tarzıyla, Orhan Veli’nin “Jules Superville’den mülhem” “Küçük Bir Kalp” şiirini düşündürür. Şiirlerin işaret edilen bölümlerine bir arada yer vermek, söz konusu benzerliği daha açık bir şekilde gösterebilir:

“Asfaltın üzerinden
Bisikletle geçen kızın
Bacaklarının arasında
Bir güvercin çırpınmada
Ve küçük bir kalp..
Küçük bir kalp çarpmadadır.” (Kanık, 2013: 240)

“Bacaklarının daraçısında
Bir yumak
Bir kırlangıç yuvası
Bir söğüt yaprağı susuz ve erkenci

Bir mermi yatağı derin ve pusuda
Bir saat kapağı tık diye açılır
Bir tünek dalgın güvercinler için” (s. 86)

“Burkulmuş Altın Hali Güneşin” adlı şiirde geçen “Serinliğim duyurmayın anama.” cümlesi de Orhan Veli Kanık’ın “İstanbul Türküsü”ndeki “Garipliğim, mahzunluğum duyurmayın anama;” (Kanık, 2013: 74) dizesini ister istemez çağrıştıırır. Süreya düzyazılarında her ne kadar, Orhan Veli’nin şiirlerinden etkilenmediğini ve Garip dönemini atladığını söylese de⁵⁸ bu örnekler, bilinçle olmasa da Orhan Veli’den etkilendiğini göstermektedir.

Bununla birlikte, Süreya’nın poetik nitelikli metinlerinde üzerinde sıkça durduğu, şairliğinden bilinçli bir şekilde etkilendiğini farklı bağlamlarda dile getirdiği ve bu etkilenmeyi şiir pratiğine taşıdığı daha pek çok şairden söz etmek mümkündür.

“Mısra kurmasını, dile yaslanmasını onlardan öğrendim” (Süreya, 2013: 23) dediği Oktay Rifat ve Melih Cevdet’in bazı şiirlerinin Süreya’nın kendi duyarlığıyla işlenerek şiir düzlemine aktarıldığı görülür. Oktay Rifat’ın “Hayatımı Düşündüm” şiirinin, dize kurgusu ve içerik gelişimiyle, Süreya’nın “Çıkmaz Sınır” şiirine ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Rifat’ın söz konusu şiirinde “Karım daha dün girdi hayatıma / (...) / Hayatımı düşündüm deniz kenarında / On sekiz mart cuma gecesi” (Rifat, 2007: 53) dizelerindeki lirik ve hüzünlü söyleyiş tarzı, Süreya’da ironik bir dönüştürüme uğrar:

“Dün hayatıma bir köpek girdi
Köpek, basbayağı köpek, sokak köpeği
Dün girdi, dün 22 Nisan Salı
(...)
Göllemi gördüm de yerde, seni hatırladım
Bir tekme yapıştırdım köpoğluna.” (s. 281)

Rifat’ın *Karga ile Tilki* kitabında yer alan “Telefon” şiiri ise, sevilen kadına yönelik parçalı tasvirle ve söyleyiş tarzıyla Süreya’nın “Önceleym” şiirini hatırlatır. Ama şiirlerin tematik eksenini oluşturan aşkın işleme tarzı birbirinden oldukça

⁵⁸“Yeni şiirin Garip dönemini atlardım ben. Daha doğrusu Garip’in çıkışında ortaokuldaydım. Yeni şiirle gerçek ve ciddi anlamda, yüksek öğrenim yıllarında yüz yüze geldim.” (Süreya, 2013: 98).

farklıdır. Rifat'ın "Telefon" şiirindeki; "karıkocalık"la, sıcak yuvayla, çocuklarla karakterize olan, toplumsal normlarla uyumlu ve "evli" bir aşkken, "Önceleym"deki aşk "Yasadışı bir aşk[tır], / Evlenmeyi / Hiç mi hiç düşünmüyor[dur]" ("Bu Bizimki", s. 189). Rifat'ın şiirinde, masanın üzerine "karıkocalık" hâlinin "buğulu lezzetini" yansıtan "bir kâse çorba" bırakılırken Süreya'da masaya yürürlükten çıkarılan toplumsal kurallar konur. Rifat'ta, hürriyete giden yol evlilikten geçerken Süreya'da yasak aşktan geçer. Kısacası, söz konusu şiirler, şairlerin dünya görüşleri ve öznel algıları ekseninde alabildiğine kişisel bir duyarlılığı yansıtır:

"Gözlerin var ya çekik kara
Önce gözlerindi en güzel ışık
Beyaz dişlerindi bacakların omuzun
Damalı bir örtüde bir kâse çorba gibi
Buğulu bir lezzetti karıkocalık.
Şimdi bir çınar yeşeriyor içimde
Bir şarkı söyleniyor uzun uzun
Hürriyetin rüzgârlı bayrağı oldu
Bize yeten aydınlığı sevdamızın" (Rifat, 2007: 120)

"Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda
Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar
Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların
Sonra her şey çıkıp geldi
Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde
Sen çıkardın utancını duvara astın
Ben masanın üstüne kodum kuralları
Her şey işte böyle oldu önce" (s. 13)

Melih Cevdet Anday'ın "Anı" şiirinin ilk ve son dörtlüklerinin ilk dizesi olan "Bir çift güvercin havalansa" (Anday, 2007: 78), Süreya'nın "Türkü" şiirinde "Bir sürü güvercin havalan. Saçların" (s. 24) biçiminde görünür. Süreya'da şart kipinden koparılarak kullanılan dize, Anday'daki naif lirizminden de koparıldığını düşündürür. Çünkü Süreya, dizeyi, karşı cinsle yaşanan erotik etkinliği ifade eden bir şiir atmosferi kurmak için kullanmış gibidir. Anday'da "bir çift" olarak yer alan güvercinlerin

Süreya'da “bir sürü” veya “bir akıntı” olarak belirmesi, Anday'ın şiirindeki naif lirizmin aksine, sanki, bir arzu yoğunluğunu vurgulama amacına dönük olarak kullanılmıştır. “Türkü”nün son bölümünde, “Açlığa saygısından olacak / Beni görünce şapkasını çıkarıyor” (s. 24) dizeleri, Süreya'nın birçok şiirinde olduğu gibi, bu şiirde de erotizmin, yaşamın sıkıntılarına ve yoksulluğa katlanabilmek için bir sığınak / liman olarak görüldüğünü düşündürür. Ama Süreya'nın söz konusu dize bağlamında Anday'dan etkilendiği çok açıktır. Anday şiirinden gelen etkilerin deyiş düzeyinde belirlediği diğer dize ise “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir III”teki “Her şey öyle yeni ki burda” (s. 166) dizesidir. Bu dizeyle Anday'ın “Tezgâh” şiirindeki “Her şey öyle taze, öyle güzel ki” (2007: 18) dizesi kuruluşu bakımından ortaklaşır. Ama dizeler, ait oldukları bütün içinde değerlendirildiğinde, şiirlere hâkim atmosferlerin ve temaların çok farklı olduğu görülür. Anday'ın dizesi, hayat karşında tevekkül ve iyimserlikten beslenen bir kanıksama durumunu yansıtırken Süreya'nınki geçmişi de hiçleyen bir umutsuzluğu açılar.

Süreya'nın şiirimi etkilemiştir dediği şairlerden biri de yakın dostu ve aynı şiir anlayışı içinde değerlendirilen Turgut Uyar'dır. Daha önce de işaret edildiği gibi, adına müstakil bir şiir yazacak kadar sevgi ve saygı beslenen, şiiri her fırsatta takdir edilen Uyar, ilkin *Varlık*'ta “Tralala” olarak yayımlanan, daha sonra *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabına “Öteyi Beriyi Omuzluyorum” adıyla alınan şiiriyle Süreya'yı etkilemiştir. Bu etkiyi Süreya'nın kendisi 18 Ocak 1959 tarihli “Anılar” adlı yazıda doğrudan dile getirir. Süreya, bu şiirin üzerindeki etkisine dair şunları söyler:

Bin dokuz yüz kaç, şimdi aklımda değil. Ama iri bir yaz günüydü, Ankara'ydı, bazı arkadaşlardı, o aklımda. Fakültenin karşısına düşen bir çayevinde oturmuştuk. Mutlaka akşamdı. *Varlık*'ta Turgut Uyar'ın “Tralala” adlı şiirini taze okumuştuk. (...) Kısa bir şiirdi, küçük, kapı resimleri gibi. Aklıma takmıştım ben. Şuramda bir yerimde yer etmişti benim. (...) Şimdi düşünüyorum da belki benim “Dalga” şiiri Turgut Uyar'ın “Tralala”sının bende bir iki yıl sonraki kalıntılarıyla yazılmıştır, diyorum. Turgut Uyar'ın şiirlerinden kendine en çok pay çıkaran ben olmuşumdur. Çün Turgut Uyar'la ben kendimdeki bazı yönlerin farkına varıyordum. Belki şiirindeki eğleni havası en uygun geliyordu da ondan (Süreya, 2012: 254).

Gerek Uyar'ın gerekse Süreya'nın işaret edilen şiirleri, gerçekten, içerdiği atmosferle ironiden beslenen bir umursamazlığı, Süreya'nın ifadeleriyle söylenirse bir “eğleni havası”nı yansıtır. Uyar'ın şiirinde bir nakarat gibi tekrar eden ve şiirdeki anlatıcının umursamazlığını yansıtan “tralala” ifadesi, Süreya'nın “Dalga” şiirine aynı anlamı ve tonu içeren “ha ha ha” tekrarlarıyla yansır. Söz konusu edilen şiirlerin nakarat

niteliğindeki dizeleri; hece sayısı, ritim benzerliği ve uyandırdığı duyguyla bu etkilenmeyi yansıtır:

“Ağaçlar sol yanımdaydı, tralala
Deniz yüz mil ötede, tralala
(...)
Eskiden hiçbir şey bilmezdim, tralala
(...)
Bir kaşıntı bir kaşıntı tralala
Karanlığımı yitirdim.” (Uyar, 2008:117)

“Bir kadının yüzü ha ha ha
(...)
Bu kimin meyhanesi ha ha ha
(...)
Direkler gemideydi ha ha ha
(...)
Süheyla’yı saymazsak ha ha ha” (s. 18)

Süreya’nın çok etkilendiğini söylediği şairlerden biri de Ahmet Muhip Dıranas’tır. *Günler*’in “450. Gün”ünde, lise son sınıf öğrencisiyken Dıranas’ın, *Şadırvan* dergisinin ilk sayısında yayımlanan “Kar” şiirini “o gün, o ay, belki bin kez oku[r]. Olduğu gibi içi[n]e indir[ir].” (Süreya, 2002: 189). Çok etkilendiği ve herkese ezberlemeleri için salık verdiği bu şiir, o yıllarda klasik şiirin yörüngesinde dönen Süreya’nın yeni şiire yönelmesinde büyük rol oynar: “Aruzla bir iki manzumesi olan kararsız öğrenciyi yeni bir şiire Orhan Veli ve arkadaşlarının her şeyi alt üst etmiş ürünlerinden çok “Kar” gibi birkaç parça sürüklemiştir.” (2002: 189). Bu yoğun etkilenme, Dıranas’ın “Hatıra” şiirindeki “Oydu, bir bakışta tanıdım onu;” (Dıranas, 2006: 20) dizesinin Üvercinka’nın son şiiri olan “Yazmam Daha Aşk Şiiri”nde doğrudan kullanılmış olması şeklinde tezahür eder:

“Oydu bir bakışta tanıdım onu
Kuşlar bakımından uçarı
Çocuk tutumuyla beklenmedik

Uzatmış ay aydın karanlığıma

Nerden uzatmışsa تنها boynunu” (s. 43)

Göçebe kitabında yer alan “Terazi Türküsü” şiirinde “Doldur doldur Allahu seversen / Anası satılsın Burjuvazinin” (s. 52) tekrarlarıyla beliren toplumsal ve ideolojik eleştiri, Dıranas’ın “Devri Dilârâyı Cumhuriyet” adlı şiirinde “Ben aşkınla şad, / Sen sineler küşat, / Devir Cumhuriyet; / Doldur içelim!” (Dıranas, 2006: 30) dizelerinde açığa çıkan ironik söyleyiş tarzıyla ve ideolojik yaklaşımla bir yakınlık kurar.

Süreya’nın “Camdan” şiirindeki “İçkievinden çıkınca / Camdan / demin oturduğum yere / baktım. / (...) / Bir eli alnında / benim gibi. / Ama / biraz daha mı hüznü? / Otururken de / Biraz daha mı çıkarıyor / kamburunu / Biraz daha mı benziyor babama?” (s. 188) dizelerinin de içerdiği hüznle Dıranas’ın “Her Şeyin Uzaklaştığı Saat” şiirindeki “Bekler camların arkasında / Soluk, uzun yüzlü adamlar” (Dıranas, 2006:103) dizelerini çağrıştırdığı söylenebilir. Son olarak, Süreya’nın “Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim” şiirinde yer alan “Güzel olan her şeye sinmiş o kederden” (s. 81) dizesinin, kuruluş mantığı ve ilettiği çağrışımlarla iyi bir şiir okurunu Dıranas’ın “Olvido” şiirindeki “Bir duman yükselir gibidir kederden” (2006: 38) dizesine gayriihtiyari göndereceği söylenebilir.

Nilüfer İlhan, Süreya’nın “Türkü” şiirindeki “Kahin-klin kahin-klin” dizesiyle, Salah Birsnel’in “Halay” şiirindeki “Bir esmere vurun klik-klak / Klik-klak dört esmer buldunuzsa” (Birsnel, 2014: 84) dizeleri arasında “hem uydurulan sözcük, hem de anlam itibarıyla” bir yakınlık bulunduğunu söyler (2010: 356). Şiirlerin adları ve içerdiği seslerle, ritmik ve mekanik bir devinimi çağrıştıran ifadeler nazara alınınca böyle bir yakınlıktan söz etmek mümkündür. Ama bu ses tekrarları arasında anlamsal bir yakınlık bulunduğunu söylemek pek mümkün değil gibidir. Çünkü Salah Birsnel’in şiirinde halay çeken bir topluluğun bu eylemi gerçekleştirirken sergilediği ritmik hareketler ve davul-zurna enstrümanlarını fonetik olarak ifade etmek için kullanılan “klik-klak” sesleri, Süreya’da -şiirin erotik bağlamından ve imge örüntüsünden de anlaşılabilen üzere-, sevişme anındaki devinimleri örtük bir şekilde anlatmak için kullanılmıştır. Birsnel’in, hececi şairlerden -özellikle Tecer’den- esintiler taşıyan şiirindeki ilgili bölüm şöyledir:

“Dört davul gördünüzse birine vurun

Bir esmere vurun klik-klak

Klik-klak dört esmer buldunuzsa
Yollarda halay kurun
Dört davul gördünüzse birine vurun” (Birsal, 2014: 84)

Süreya'nın söz konusu şiirindeki ilgili bölümse, okuru bambaşka bir âleme götürür:

“Bir sürü ama saydırmaya kalkma
Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış
Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden
Kahin-klin kahin-klin
Ben ne kadar öbür çiçekleri denesem
Seninki gül oluyor aralarında” (s.24)

Daha önce de belirtildiği gibi, Süreya'nın “çok sevdiğim bir şair” (2013a: 346) dediği, “sevgi öğretmeni” (2012: 155) olarak nitelediği ve doğrudan adına bir şiir de yazdığı Ceyhun Atuf Kansu, “Nisan Güneşi” adlı şiiriyle, “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” şiirine kaynaklık etmiştir. Kansu'nun şiirindeki “Dere kıyısında kadınlar gördüm” (Kansu, 1978: 249) dizesi Süreya'nın şiirinin adına ilham vermekle de kalmamış, içeriğini ve duyuş tarzını da belirlemiştir. Fakat Kansu'nun Anadolu kadınına ilişkin çizdiği iyimser ve umutlu tablo, Süreya'da hüznün, sefalet ve çaresizlik duygularından menkul bir umutsuzluğa dönüşür. Kansu ve Süreya'nın ilgili şiirlerinden alınan aşağıdaki bölümler, aradaki ton ve yaklaşım farkını gösterir:

“Dere kıyısında kadınlar gördüm,
Köylü kadınları gördüm,
Çamaşır yıkıyorlar, sen kurutuyorsun,
Bir anne gördüm çocuğunu yıkıyor,
Tertemiz... sonra sen uyutuyorsun!” (“Nisan Güneşi”, s. 249)

“Bir gün sizin de yolunuz düşer memlekete
Siz de görürsünüz bunları kadınlarda
Ödevleri yenilmek olan hep
Bıçakla kemik arasında
Susmakla ağlamak arasında
Yenilmek

Kadınlar” (“Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm”, s. 33)

Mısra düzeyindeki göndermeler yoluyla açığa çıkan bu metinler arası etkileşim Süreya'nın başka şiirlerinde de göze çarpar. “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir I”de “Dol (An)kara bakır dol” (s. 163) dizesiyle Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun muhtelif şiirlerinde kullandığı “Dol karabakır dol” nakaratına göndermede bulunulur. Bu nakarat, Eyüboğlu'nun *Dol Karabakır Dol* kitabındaki “Yıl Yetmiş Yaş Altmış”, “Turnel Köprüsü” ve “Karanlığım” adlı şiirlerde kullanılır (2011: 335-336-337). Eyüboğlu'nun arkadaşlığı ve dostluğu vurgulamak amacıyla kullandığı dize, Süreya'da arkadaş ve dostlardan ayrı oluşu mekân dolayımında anlatmak için bir yazım sapmasına uğratarak kullanılır. Doğan'ın da belirttiği gibi, söz konusu göndermenin “[a]rdından gelen birimde, ‘Biletim öldü; / Gömleğim kirli.’ (s. 163) denilerek, dostlar ve arkadaşlarla görüşmeyi sağlayacak imkânın yitirildiği ve yalnız kaldığı sezdirilir. Eyüboğlu da, belirtilen şiirlerde, arkadaşların ve dostların önemini, yalnızlıktan korunma noktasında belirginleştirmiştir.” (2007: 447).

“Karacaoğlan” şiirinde bu kez “Yaş otuz beş dantel gibi ortasından” (s. 207) dizesiyle Cahit Sıtkı Tarancı'nın “Otuz Beş Yaş” şiirindeki “Yaş otuz beş! Yolun yarısı eder. / Dante gibi ortasındayız ömrün” (Tarancı, 2007: 220) dizlerini bozarak ironik bir çağrışım ağı yaratır.

“Resim” şiirindeki “Ey ince burunlu Güneyli çocuk” (s. 57) dizesi, Sezai Karakoç'un “Karayılan” şiirindeki “Ben güneyli çocuk arkadaşım ben güneyli çocuk” (Karakoç, 1998: 17) tekrar dizelerine göndermede bulunur. Karakoç etkisi, Süreya'nın iki şiirinde daha izlenir. Süreya'nın *Uçurumda Açan* kitabının son şiiri olan “Yazgıcı Şiir”deki “Ben bu şiiri yazdım akşamüzeri,” (s. 193) ve kitaplarına girmeyen “Bugün Ne?” şiirindeki “Ben bu şiiri yazdım barok biçimi” (s. 311) dizeleri sadece birbirini değil; Karakoç'un “Kar” şiirindeki “Ben bu şiiri yazdım âşık çeşidi” (Karakoç, 1998: 10) dizesini de ister istemez çağrıştırır. Ama farklı şairler bağlamında işaret edilen birçok örnekte olduğu gibi burada da etki, Süreya'nın kendi şairlik mizacı ve kabiliyeti doğrultusunda özgün bir deyişe dönüşmüştür. Söz konusu dizeler, ait oldukları şiir bağlamları içinde, Karakoç'un dizesinden de o dizenin yer aldığı şiirin mistik / metafizik bağlamdan da çok farklı bir evrende soluk alır. Karakoç'ta bir vecd, bir huşu hâlini yansıtan söyleyiş, Süreya'da sallantılı ve ironiktir. Bu durumu görebilmek için söz konusu dizeleri bağlam içinde göstermek gerekir:

“Ben bu şiiri yazdım âşık çeşidi
Öyle kar yağdı ki elim üşüdü
Ruhum seni düşününce ıdıdı
Her şeyi beni anlayınca anlayacaksın.” (“Kar”, s. 10)

“Ben bu şiiri yazdım akşamüzeri,
Aklımda “Define Adası”nın ilk sözleri;
Başkalarının hayatını da ilerde söylerim.

-Yine görüşelim!

-Yine görüşelim!” (“Yazgıcı Şiir”, s. 193)

“Ben bu şiiri yazdım barok biçimi
Her gün bir şiir yazacağım sana” (“Bugün Ne?”, s. 311)

“Kar”ın Karakoç’un ilk şiir verimlerinden biri olduğu (Yayımlı tarihi Ocak 1953’tür.) ve o tarihlerde Süreya’yla olan sıkı dostlukları göz önüne alınca, bu etkilenmenin kuvvetle muhtemel olduğu söylenebilir. Ama Karakoç’un Süreya’ya ilişkin ve bu bağlamda değerlendirilmeye çok müsait olan şu tespitleri, söz konusu etkilenme durumunun bir ihtimal olmaktan çıktığını ve Süreya’da nasıl özgün bir üretime evrildiğini gösterecek niteliktedir. Karakoç’un değerlendirmeleri, aynı zamanda, Süreya’nın, “Üçgenler” şiirini nasıl yazmış olabileceğine dair imalar da içerir:

Cemal, kendi şiirini göstermekte son derece kiskanç davranırken, başkasının şiirini yazılırken okumaktan çekinmezdi. Bu yüzden, diyelim, ben ‘üçgen’ konusuna kafamı takmış, üzerinde uğraşırken, bir de bakardım ki, Cemal ‘üçgen’li bir şiir yazmış. Gerçi benim düşündüğüm şiir başka türlü, ama o yazmış bir kere. Ve şiirde, anahtar kelime olan ‘üçgen’ geçmiş. Artık ben vazgeçerdim o şiiri yazmaktan. Cemal, sevdiği ve beğendiği her şeyi hemen kendine mal etmek mizacıdır. Beğendiğini almaktan ve alıntulamaktan kendini alamaz. Ancak, aldığını kendi üslubuna sokmasını bilir. Şiir için her şey bir malzemedir onun için. Bir tespit, bir espri, hatta bir mısra, bir imaj (Karakoç, 1989; aktaran Perinçek ve Duruel, 2008: 87).

Cemal Süreya şiirini yapı, tema ve anlatım yönünden inceleyen Mehmet Doğan (2007: 359), Süreya’nın “Yunus ki Sütdeşleriyle Türkçenin...” şiirinde geçen “Siyaset meydanı hıncahınç dolu / Ustamın gözlerinde son damla mavi / Takılıp kalmış kirpiklerine, / Perçemi uysalca dolanmış darağacına;” (s. 96) dizeleriyle Nâzım Hikmet’in “Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı” şiiri arasında metinler arası bir ilişki kurduğunu belirtir. Ardından, Nâzım Hikmet’in işaret edilen şiirindeki bölüme yer verir. Söz konusu şiirlerden aktarılan birimlere bakınca bir çağrışım ortaklığının olduğu görülür. Nâzım Hikmet’in şiirindeki bölüm şöyledir:

“Yağmur çiseliyor,
Serezin esnaf çarşısında,
bir bakırcı dükkânının karşısında
Bedreddinim bir ağaca asılı.

Yağmur çiseliyor.
Gecenin geç ve yıldızsız bir saatidir.
Ve yağmurda ıslanan
yapraksız bir dalda sallanan şeyhimin

çırılçiplak etidir.” (Nâzım Hikmet, 2009: 510)

Doğan (2007: 360), Süreya'nın “Ortadoğu II” şiirindeki “Ve her akşam göğün yorgun başı / Usul usul düşerken omuzlarına” (s. 108) dizelerinin, Ahmet Hâşim'in “Siyah Kuşlar” adlı şiirindeki gurub tasvirini hatırlattığını belirtir. Özellikle “Ufukta bir ser-i maktû'u andıran güneşi” (Hâşim, 2012: 131) dizesindeki imgenin, Süreya'da biraz değişim geçirerek kullanıldığı söylenebilir. Süreya'nın kitaplarına almadığı ilk şiirlerinden biri olan 1 Ekim 1954 tarihli “Piyale” şiirinin de gerek adı gerekse ilk kıtasındaki “kadeh”, “dudak”, “lale” gibi motiflerle Hâşim'in “Mukaddime” ve “Karanfil” şiirlerini hatırlattığını söylemek gerekir. Ama Süreya'nın dil ve anlatım tutumu, bu şiirler üzerinden bir tür parodi yapmayı amaçladığını düşündürür:

“Sıra hep son kadehe geliyordu
Dudakların başkalarının masasında lâle
Ben boynumdaki ipe bir düğüm daha atıyordum
Peşinden başka gidecek yer yoktu
Seni artık hiç sevmediğim hâlde” (s. 285)

Doğan (2007: 448), benzer şekilde, Süreya'nın “Bir Çiçek” şiirindeki “Bir çiçek yolumu kesti!” (s. 175) dizesinin Necip Fazıl'ın “Aynalar Yolumu Kesti” şiirindeki “Gelemem, aynalar yolumu kesti.” (Kısakürek, 2011: 271) dizesiyle bir çağrışım ortaklığı kurduğunu söyler. Son olarak da Süreya'nın “Güz Bitiği”ndeki “İki Kalp” şiirinin ilk ve son dizelerindeki “yol” ve “kol” kafiyelerinin Yahya Kemal'in “Sessiz Gemi” şiiriyle kurduğu çağrışım ortaklığını belirtmek için “Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol; / Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.” (Beyatlı, 2005: 59) dizelerini işaret eder.

Çağdaş Türk şiirinden kaynaklanan bu etkilenmelerin yoğunluğu da göstermektedir ki Cemal Süreya şiiri, şairin kendi yaşamından, geleneğin divan ve halk şiiri kolundan, çağdaş Türk şiirinden, tarihten, mitolojiden, resimden, müzikten gelen yoğun etkilerle örülmüştür. Geleneksel veya çağdaş pek çok şairden etkilenen Süreya, bu birikimi gerek poetikasını gerekse şiirini kendine özgü bir şekilde üretebilmek için kullanmıştır. Poetik konular bağlamında ele alınan şairlere aynı paralelde şiir düzleminde de örtük veya açık göndermelerle yer vermesi, Süreya'nın poetikasıyla şiirleri arasında olabildiğince yakın bir münasebet kurmaya / tutarlı davranmaya çalıştığını gösterir. Ancak onun poetik metinlerinde ve şiirlerinde izlenebilen bu etkilerin kaba bir taklitçilikle nitelenemeyeceğini de söylemek gerekir. Konu bağlamında muhtelif şairlere değinilirken de belirtildiği gibi, Süreya, etkilendiği şairlerin imge ve dizelerini kendi kişiliği ve şairlik tutumu doğrultusunda dönüştürerek şiirlerinin yapısına özgün bir şekilde eklemeyi ustaca gerçekleştirebilmiştir. Yapılan iz sürmeden de anlaşılabilirliği üzere, Süreya, başka şairlerden doğrudan veya küçük dönüştürümlerle aldığı dizeleri bile kendine özgü bir dil ve duyarlılığın ürünü hâline getirmeyi başarmıştır. Sahip olduğu zengin ve çok renkli dokuya bakınca, Süreya'nın bir kültür şiiri yazdığını söylemek abartılı olmayacaktır. Bu bakımdan onun şiirleri, sahip olduğu bu girift ve çokkatmanlı yapıyı bütün yönleriyle değerlendirebilmek için, araştırmacıdan yoğun bir entelektüel ve kültürel sermaye talep eder. Bu durum, Süreya'nın şiirlerine ilişkin zorlu ama aynı zamanda zevkli bir uğraşı işaret eder.

Cemal Süreya'nın şiirlerindeki etkiler ağının diğer ayağını ise Batı sanatı oluşturmaktadır. Fransızca ve İngilizceyi kırka yakın çeviri yapacak kadar iyi bilmesi, Cemal Süreya'nın Batı sanatıyla yoğun bir etkileşim içine girebilmesine de kapı aralamıştır. Süreya'nın kendisi de “Ben eski edebiyatımızın değerleriyle de, Batı edebiyatının değerleriyle de beslendim. Şiirim, bu iki edebiyatın çelişkisidir. Birleşmesi, uzlaşması değil.” (2013: 119-120) demek suretiyle şiirinin bu iki yönlü etkilenme ağına şerh koyar. İlk ağızdan dillendirilen bu gerçek, şiirinin kaynaklarını / etkiler ağını doğru ve eksiksiz olarak değerlendirebilmek için Süreya'nın Batı edebiyatı, resmi ve müziğiyle olan ilgisine de bakmayı gerektirir.

2. 3. Batı Sanatından Gelen Etkiler

Sanat / edebiyat alanındaki her önemli kırılmada ve dönüşümde olduğu gibi İkinci Yeni hareketinin ortaya çıkışında da çeşitli faktörlerin etkili olduğu söylenir. İkinci Dünya Savaşı boyunca ve sonrasında Türkiye’de de etkisini gösteren iktisadî kriz, “soğuk savaş”tan kaynaklanan siyasal baskılar, ideolojik çatışmalar ve bu durumu takiben yaşanan çok partili hayata geçiş gibi hadiselerin Türkiye toplumunu ve giderek sanat ortamını etkilediği genel kabul görmüş bir gerçektir. Siyasal ve toplumsal hayatı derinden etkileyen bu gelişmelerin Demokrat Parti iktidarı döneminde, sanayileşmeyle birlikte yoğun bir şekilde köyden kente göç etme, kapitalistleşme ve buna bağlı olarak bireyselleşme gibi yeni sosyolojik durumlar yarattığı görülür. Bilhassa çarpık kentleşme ve ekonomik alandaki serbest piyasa ve pazar modeline geçişteki hızlı intibak çabaları ilkin toplumsal, ardından da bireysel ölçekte giderek görünürlük kazanan çeşitli sorunlar doğurur. “Kentteki çarpık ve yapay ilişkiler, tekdüze yaşam biçimi, doğadan kopuk kirli çevre ve iş koşulları insanların ruhunda yalnızlık, şaşkınlık, kuşatılmışlık, bunaltı ve doğaya özlem gibi duyguların doğmasına yol aç[ar].” (Karaca, 2013: 83). Bu gelişmelerin İkinci Yeni şiirini de kaçınılmaz şekilde etkilediği, harekete mensup şairlerin şiirlerinde dil, biçim ve öz açısından çeşitli düzeylerde karşılık bulunduğu söylenebilir.

Turgut Uyar’ın bir söyleşi kapsamında dile getirdiği şu cümleler, 1950’li yıllarda meydana gelen sosyo-kültürel dönüşümün kendi şiiri özelinde nasıl bir kırılmaya ve zorunlu dönüşüme yol açtığını çok çarpıcı bir biçimde ortaya koyar: “Kendi adıma beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevremi değiştirdiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu.” (2012: 512). Uyar’ın farkında olduğu bu hızlı kentleşme ve teknik / mimari değişim, sadece kendi şiirini değil kuşak şiirini, yani İkinci Yeni’yi de köklü biçiminde etkileyen faktörlerden biri olur. İkinci Yeni şairleri, “bu şehirleşme ve sanayileşmeyle birlikte değişen, bireyselen ve yabancılaşan insanın dilini ve estetiğini” (Uçar, 2015: 481) *Pazar Postası*’ndaki yazı ve şiirleriyle ortaya koymaya çalışır.

Bununla birlikte, İkinci Yeni hareketinin ortaya çıkışında, yaşanan toplumsal ve özellikle siyasal dönüşümlerin etkili olduğunu savunanlar da olmuştur. Bu yaklaşımın en çok bilinen ve tartışılan örneği Attila İlhan’ın çıkışıdır. İlhan, *İkinci Yeni Savaşı* adlı

kitabının ön sözünde, Garip hareketini İnönü, İkinci Yeni şiirini ise Menderes diktasının bir ürünü olarak değerlendirir. İlhan, dönem iktidarlarının güdümünde bir hareket olarak nitelediği Garip ve İkinci Yeni için şunları söyler: “Resmî edebiyat tahtından İnönü Diktası’nın ‘Birinci Yeni’si (Garip) inmiş, yerine Menderes Diktası’nın ‘İkinci Yeni’si kurulmuştur. Yıllar sonra bakınca, her şey ne kadar açık görünüyor.” (2004: 11).

Bu toplumsal ve siyasal gelişmelerin yaşandığı dönemde Garip, toplumcu gerçekçiler, Hisarcılar ve Maviciler gibi şiir toplulukları yürürlükteki şiir ortamını oluşturmaktadır. İkinci Yeni hareketi içinde değerlendirilen şairler, ilk şiirleriyle bu ortamda görünürlük kazanmaya başladığında; Garip hareketinin Orhan Veli’nin ölümünden sonra dağılmasını ve ortalığı bu şiirin kötü örneklerinin kaplamasını, toplumcu gerçekçi şiirin ise şairi “sözcü”, şiiri ise “araç” konumuna indirgeyen yaklaşımlarını gerekçe göstererek Türk şiirinde bir tıkanmanın ve tükenişin olduğunu ileri sürerler.⁵⁹ Dolayısıyla, İkinci Yeni hareketinin ortaya çıkışında, yaşanan toplumsal-siyasal gelişmeler kadar, mevcut şiir ortamındaki yetersizliğin ve tıkanmanın da etkili olduğu söylenebilir. Ancak bu gelişmeler İkinci Yeni şiirinin doğuşuna zemin hazırlayan iç dinamiklerdir. Bu şiir hareketinin doğuşunda hâlihazırdaki Türk şiir ortamının yanı sıra etkili olan dış dinamik ise çağdaş Batı sanatıdır. Bu etkilenmenin edebiyat / şiir, resim ve müzik sanatları kanalıyla gerçekleştiği görülür.

⁵⁹“Bugün şiirimiz kendine yeni bir çıkış noktası bulmuştur. Şiire kendi bağımsızlığını kazandıracak bir çıkış noktası da diyebiliriz. Orhan Veli Kuşağı şairleri şiire kasket giydirdiler, portakal yemesini öğrettiler. Şiiri insan içine çıkardılar. Ama işte bu kadar. Orhan Veli Kuşağı şairlerinin şiir metodları düzyazı metodu, hikâye metoduydu. Dilin en olağan imkânlarını olay açısından işlediler.. Çıkış noktalarındaki “Esbab-ı mucibe” ithal malı olduğu halde, tamamiyle Türk kaldıklarını hesaba katarsak başarıları da vardır. Fakat başarıları sınırlı bir başarıydı. Çünkü şiiri her şeyden önce şiir olarak ele almak öyle değerlendirmek gerekir.” (Süreya, 2013: 16-17). “‘İkinci Yeni’, yenileşen şiire özgü bir deyimdir. Buysa, çeşitli yazarların çeşitli görüşleriyle açıklandı. Bana kalırsa son yılların şiiri bir bıkkınlığı, O. Veli şiirinin aşırı yalınlığı karşısındaki usancı gösteriyor. O. Veli’den N. Cumalı’ya dek uzanan şiir, bu ortak düzeyde son olanaklarını denedi. Bunu aynı kuşağın şairleri de anlamış olmalı ki, örneğin bir O. Rıfat *Perçemli Sokak*’ı yazdı. B. Necatigil’in kendine olan güveni arttı, şiirinin sınırlarını genişletmeye koyuldu. ‘İkinci Yeni’ bir karşı çıkışın değil bir yetersizliğin sonucudur.” (Cansever, 2012: 190-191). “Şiirimiz aşağı yukarı değişmez bir kalıba girdi. Şiirlerin geometrik yapıları bile hemen hemen bir örnek oldu. O 1940 yılları kuşağının yıkmak için kan ter dökerek uğraştıkları kalıpcılığa, donukluğa, hazırlapçuluğa, birörneklığe yeniden kapıldık. Hem bu sefer yenilik adına, ölçüsüz uyaksız yazmak, bir de mız mız adamı söylemek, yeni olmak için yeter sanıldı. Hâlâ öyle sanılıyor. Yazınla uzaktan yahut biraz daha yakından ilgili okuyucular bu yârenliği beleyip [belleyip] benimsediler. Bunun ötesi yoktu. Yenilik buydu, bu kadardı, bundan sonraki yeniliği anlamak istemiyorlardı. Bir bölüm ozanlar da istemediler.” (Uyar, 2012, 41).

2. 3. 1. Batı Edebiyatı / Şiirinden Gelen Etkiler

İkinci Yeni hareketinin, başta ve özellikle gerçeküstücülük olmak üzere dadaizm, fütürizm ve letrizm gibi 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan avangard / öncü sanat akımlarından görece etkilendiğini söylemek mümkündür. *Pazar Postası*'nda 1956'dan 1958'in sonuna kadar yayımlanan ve çoğunluğu Federico Garcia Lorca, T. S. Eliot, Pierre Reverdy, Paul Eluard, Bertolt Brecht, E. E. Cummings, Ezra Paund, Rene Char gibi gerçeküstücü şairlerden yapılan şiir çevirileri, İkinci Yeni şairlerinin, o yıllarda, Batı şiirinden, özellikle de gerçeküstücülükten etkilendiğini gösteren sağlam bir emare olarak alınabilir (Karaca, 2013: 139). Alışılmış gerçeklik algısını bozma, us dışına çıkma, dil ve anlatımın verili kalıplarını yıkma gibi özellikler açısından İkinci Yeni'nin gerçeküstücü akıma yakın durduğu söylenebilir. Enis Batur (2014: 240), İkinci Yeni'nin şiirsel planda özgün bir hareket olarak şekillenirken gerçeküstücülükten de yararlandığını belirtir.

Bu etkilenmenin varlığına ilişkin olumlu değerlendirmelere karşın Suut Kemal Yetkin, Tahsin Saraç, Ahmet Oktay, Asım Bezirci gibi eleştirmenler Batı'da gerçeküstücülüğü doğuran tarihsel, kültürel ve düşünsel süreçlerin Türk toplum ve düşünce hayatında gerçekleşmediği için bu akımın Türk şiirindeki yansımalarının bir taklitten öteye geçemediğini ileri sürmüşlerdir. Bu bağlamda Ahmet Oktay şunları söyler:

Söylemek bile fazla: Ne gerçeküstücülük ve dışavurumculuk ne de dadacılık, Türk yazınında ve sanatında, Avrupada olduğu gibi bir akım olarak yerleşmemiştir. Ne 1925-1940 arasında ne de sonrasında. Ben, bunun büyük bir eksiklik olduğu kanısına varıyorum giderek. Ne var ki, bu akımlar düşünceleri ve yöntemleriyle sızamamışlardır Türkiye'ye. Siyasal / ideolojik açıdan sosyal demokrat olarak nitelenebilecek yazarlar, sanatçılar da toplumcu yazarlar gibi uzak durmuşlardır çağın bu yıkıcı akımlarından (Oktay, 2008: 356).

Özdemir İnce (2011b: 111) ise gerçeküstücülüğün bazı şairlerce yanlış anlaşılıp yorumlandığı yollu eleştirisiyle bu gruba katılır. İnce, bu konuda özellikle İlhan Berk'i eleştirir; onun Rimbaud ve Lautreamont gibi gerçeküstücü şairleri doğru kavrayamadığını belirtir. Konuya ilişkin lehte ve aleyhte beyanlara rağmen, İkinci Yeni'nin her şairinde, farklı tonda ve sıklıkta olmakla beraber, gerçeküstücülükten mülhem etkilerin bulunduğu söylenebilir.

Poetik söyleme sadakatini gelenek üzerinden sınırdığı bölümde, Cemal Süreya'nın şiirlerinde geleneksel ve çağdaş Türk şiirinin, kendi yaşamından kaynaklı biyografik olguların yanı sıra Batı sanatından gelen etkilerin de belirleyici olduğuna

işaret edilmişti. Süreya'nın konuya ilişkin olarak muhtelif tarihlerde yazdığı metinler, bu etkilenmelere dair ipuçları vermektedir.

27 Ekim 1957 tarihli “Artıra Artıra Rimbaud” adlı yazıda, çağdaş şiirin Rimbaud’la başlayan Lautreamont, Blais Cendrars, A. Jerry, Apollinaire, Jules Laforgue, Max Jacob, Eluard, Desnos ve Lorca’ya kadar gelişen bir zincirden oluştuğunu belirten Süreya, genç kuşak şairlere bu isimleri okumalarını salık verir. Bu şairlerin çoğunun gerçeküstücü akımın temsilcileri olduğu göz önüne alınırsa, Süreya'nın o yıllarda gerçeküstücü şairleri okuduğu ve bu akımın şiir anlayışından etkilendiği söylenebilir. Yeni ve çağcıl bir şiirin ancak Batı şiirinin çağdaş örneklerinin esas alınmasıyla üretilebileceğini belirtir. Süreya (2012: 221)’e göre, Tanzimat’tan 1940’lı yıllara gelinceye kadar elli yıl geriden takip edilen Batı şiiri, ilk defa kendi dönemindeki şiir ortamı tarafından eş zamanlı takip edilebilmiştir.

1988 yılındaki bir söyleşide de paralel şekilde, Aragon ve özellikle Apollinaire gibi gerçeküstücü şairlerden etkilendiğini ifade eder: “Guillaume Apollinaire’den hepimiz etkilenmişizdir, çünkü bütün dünya şiiri etkilenmiştir. Aragon’u çok severim, ama Aragon’dan her şairden etkilendiğim kadar etkilenmişimdir.” (Süreya, 2013: 206). Bu açıklamalar Süreya'nın Batı şiirinin özellikle gerçeküstücü şairlerinden etkilendiğini poetik düzlemde dile getiriyor olması bakımından önem arz eder.

Erdoğan Alkan (1995: 493), *Şiir Sanatı* adlı çalışmasında, Süreya'nın kendisinin de işaret ettiği Apollinaire ve Aragon etkisini, söz konusu şairlerle Süreya'nın muhtelif şiirlerinden alınan birimleri çeşitli yönlerden karşılaştırarak ortaya koymaya çalışır. Alkan, Süreya'nın şiirlerinde dikkate değer boyutlara varan tekrarların Apollinaire şiirinden gelen bir etki olduğunu savunur. Bu etkilenmeyi, Apollinaire'nin “Var” şiirindeki “Bir bağcı eğilmiş türkü söylüyordu bağda / Bir bağcı ağzı yok ufkun dibinde / Bir bağcı canlı bir şişeydi kendi / Bir bağcı Champagne’lı ve de topçudur” ve Süreya'nın “Ortadoğu-I” şiirinden alınma “Bir çiçek adı: papatya / Bir çiçek adı: leylak / Bir çiçek adı: yaz çiçeği / Bir çiçek adı: kış çiçeği / Bir çiçek adı Tanrım” (s. 106) dizelerini karşılaştırarak göstermeye çalışır. Devamında başka örneklere de yer vererek tekrarların Süreya şiirindeki sıklığına işaret eder. Alkan (1995: 493), bu etkilenmenin motif ve imge düzeylerinde de karşılık bulunduğunu söyler. Apollinaire'nin sevgililerinden biri olan Marie'nin (Meryem) ve ikisinin falına bakan bir çingene kadının anlatıldığı “Çingene” şiirini Süreya'nın da çok sevdiğini ve bu saikle “Meryem”

ve “çingene” motiflerini “Süveyş” (s. 30) şiirinde “Meryem kadifeden bir çingenedir” dizesiyle bir araya getirdiğini belirtir. *Üvercinka*’nın “İngiliz” (s. 20), “Süveyş” (s. 30) ve “Bun” (s. 37) şiirlerinde “Meryem” adlı uçarı ve arzu nesnesi olarak beliren kadın veya kadınlardan söz edilmesi, Süreya’nın özellikle ilk şiir kitabında Apollinaire’den önemli ölçüde etkilendiği şeklinde yorumlanabilir:

“Ben soluğu Meryem’in sokağında alıyorum
Meryem’in diyorsam, Kolay Meryem’in, usullacık Meryem’in
(...)
Ayakta duran kadınlar olur ya
Meryem bunlardan” (“İngiliz”, s. 20)

“Meryem kadifeden bir çingenedir
Ama çay içmenin kadifesi mi olur
O da ayrı mesele
(...)
Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin
Daracık ışığına buyur etmiş bütün mavilikleri
Meryem Meryem benimle bir daha öyle konuşma Meryem
Ay sessiz sedasız bir çingenedir.” (“Süveyş”, s. 30)

“Abilasını o saat meryemsiyorum
Çünkü her kadını meryemsiyorum
(...)
Adı Meryem değil sadece Dorothy Lucy (“Bun”, s. 37)

Cemal Süreya’nın Guillaume Apollinaire Çevirileri ve Cemal Süreya’nın Şiirlerindeki Guillaume Apollinaire Etkisi adlı çalışmasında Süreya ve Apollinaire’in şiirleri arasındaki benzerlik ve farklılıkları ele alan Emine Kartal (2013: 195), iki şair arasında birtakım ortaklıklar bulunduğundan söz eder. İki şairin de gelenekten yararlandığını, şiirlerinde folklorik motifleri sıkça kullandığını ve konuşma dilini çıkış noktası olarak aldıklarını belirtir. Kartal (2013: 195), ses, sözcük, dize ve kıta ölçüdeki tekrarların da iki şairin şiirlerinde kurucu bir işleve sahip olduğunu birebir örneklerle ortaya koyar. Şairlerin temel anlatım stratejisi olarak humor ve ironiden kökenlenen sürprizli bir anlatımı kullanmaları, ölüm, aşk ve erotizm temalarını sıkça

işlemeleri, şiirlerinde coğrafi öğelere ve sinematoğrafik anlatıma, “halk öğelerine, efsane ve mitlere; halk hikâyelerinin kahramanlarına, kendinden önce yaşamış yazarlara ve eserlerine, önemli tarihsel olaylara yer verm[eleri]” (2013: 199) çalışmada işaret ve tespit edilen diğer ortak noktalardır. Ancak Kartal (2013: 200), yaptığı inceleme neticesinde, söz konusu ortaklık ve yakınlıkların Süreya’nın özel yaşamı ve kişisel duyarlılığı doğrultusunda bir dönüşüme uğrayarak özgün ve bireysel bir şiir tarzına ulaştığı, bu çerçevede iddia edildiği gibi bir taklit veya intihalden değil, ancak bir etkilenmeden söz edilebileceği sonucuna ulaşır.

Bununla beraber Alkan; “Hür Hamamlar Denizi” (s. 32), “Gazel” (s. 42), “Ülke” (s. 48), ve “Beni Öp Sonra Doğur Beni” (s. 84) şiirleriyle Aragon’un muhtelif şiirlerinden alınan birimleri bire bir mukayese ederek Süreya’daki Aragon etkisine de işaret eder. Söz gelimi, Süreya’nın “Ülke” şiirinin son kıtasındaki deyiş tarzının, imge ve çağrışım ağının Aragon’un şu dizeleriyle büyük benzerlikler taşıdığını söyler: “Nerde gidip gelişi ellerinin / Kızıl dudaklarına ruj süren / (...) Yaklaş az daha yaklaş yaklaş artık / Kaplamak için bütün gölgemi / Durma kuşat beni bir ordu gibi / Al tepelerimi al ovalarımı.” (1995: 497). Aragon’un bu dizelerinden sonra Süreya’nın işaret edilen şiirindeki bölüme bakınca, bir etkilenmenin olduğu fark edilir. Süreya’nın dizeleri şöyledir:

“N’olur ağzından başlayarak soyunmaya
Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme
Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat” (s. 49)

Alkan’ın muhtelif şiirler üzerinden yapmış olduğu mukayeseler, gerçekten de Süreya’nın gerçeküstücü akımın bu iki şairinden önemli ölçüde etkilendiğini göstermektedir. Bu iki şair haricinde Alkan (1995: 491-498), Süreya’nın Rabelais, Rimbaud ve Nerval gibi sanatçılardan da etkilendiğini yine karşılaştırma yoluyla ortaya koymaya çalışır. Ancak bu etkilenmelerin, Alkan’ın söz konusu eserinde zaman zaman ima ettiği gibi, bir taklit veya aşırma olarak nitelenebileceği söylenemez. Çünkü Alkan’ın yapmış olduğu mukayeselerde, şiirler arasında doğrudan bir benzeşimden ziyade imaj ve biçim uygulamalarına dayalı bir yaralanmanın ve etki ağının olduğu görülür. Ama bu yararlanma ve etkilenmenin beslendiği biçim uygulamalarının ve

imajların, Süreya'nın kendi kişiliğine uzandığını, kendi biricikliğinden kökenlendiğini söylemek daha makul bir yorumdur.

Süreya'nın 31 Temmuz 1957 tarihinde *Vatan*'da yayımlanan “Şapka Dolu Çiçekle” adlı denemede Oktay Rifat üzerinden taklit kavramına ilişkin söyledikleri, sanatta taklide karşı çıktığını; fakat etkilenmenin doğal olduğunu düşündüğünü gösterir. Süreya'nın taklit ve faydalanma arasında yaptığı bu açık ayrımın şiirleri üzerinden de izlenebilmesi, aynı zamanda, onun poetikasına sadakatini de yansıtır:

Geçenlerde Bay Oktay Rifat'ın bir dergide taklidi öven bir yazısını okumuştuk. İlginç ve önemli bir yazıydı. Özellikle sanatları geri kalmış ülkelerde Bay Oktay Rifat taklidi sadece hoş görmekle kalmıyor, aynı zamanda zorunlu buluyordu. Ne var ki Bay Oktay Rifat'ın yanıltığı bir nokta vardı. Taklit ne idi acaba? Başka bir sanatçının biçimlerini, onun kendine öz metodlarını, stilizasyonunu mu almak, yoksa sadece o sanatçının konularından, bazı genel biçim değişikliklerinden mi faydalanmak. Oktay Rifat bunların ikisini birbirinden ayırmıyor, yani tam anlamıyla taklidi savunuyor, benimsiyordu. Bence yanlış bir görüş bu. Taklit sanatın S'sine aykırıdır. Kişiliğe aykırıdır. Sürrealist şairler kendilerini samimi bir aile çerçevesi saydıklarından mısra, imaj alışverişleri çok olurdu. Ama faydalanmak başka taklit yine başka. Aragon'un Lautreamont'a aşırı zaafını bu açıdan görmeli biraz da. Bu onun kişiliğine eksiklik vermiş midir. Vermemiştir. Çünkü her halis ve yavuz şair gibi Aragon da ayrı bir şiir alanıdır (Süreya, 2012: 198).

Faydalanmayı taklitten ayıran bu satırlar, etkilenmenin bir sınama durumu yaratarak özgün ve kişilikli bir şiire kapı araladığını da ima eder. Harold Bloom (2008: 47) de *Etkilenme Endişesi* adlı eserinde, şiir tarihinin şiirsel etkilenmeden ayrı tutulamayacağını, güçlü şairlerin bu tarihi kendilerine hayali bir şiirsel ortam oluşturabilmek için başka şairleri bilinçle “yanlış okuyarak”, başka bir deyişle, kendilerini şiirsel etkilenmeye açık bırakarak yaratabildiklerini iddia eder.⁶⁰ Süreya'ya göre “[t]aklitle etkinin ayrı ayrı şeyler olduğu yeni bir gerçek değil. Taklit olumsuz, etkilenmenin ise yerine göre bir faydası vardır. Taklit etkilenmenin bir noktadan sonraki soysuzlaşması oluyor[dur].” (2012: 199). Bu çerçevede onun, çağdaşı veya selefi olan şairlerden aldığı esinleri, kendi kişiliği ve bireysel duyarlığına dayanan bir şiir üretebilmek için “yakıt” olarak kullanmayı düşündüğü söylenebilir. Özdemir İnce, Süreya'nın bu konudaki tasarrufunu, öznel yargılar içeren şu cümlelerle değerlendirir: “Cemal Süreya'nın şiirlerinde Apollinaire, Eluard ya da Jacob patentli dizelere rastlamamız, o kokuyu duymamız olasıdır, ama bu şairleri açıp özgün dizeleri aramak

⁶⁰Bloom iddiasını, şu cümlelerle gerekçelendirir: “Keats'in Shakespeare, Milton ve Wordsworth okumaları olmadan Keats'in soneleri ve iki *Hyperion*'u olmazdı. Tennyson'ın Keats okuması olmasaydı, Tennyson diye biri de olmazdı dersek abartmış olmayız. Kendisinden önceki şairlerin şiirlerini okumakla bir şeyler kazandığını hep sert bir şekilde reddetmiş olan Wallace Stevens, bazen hor gördüğü, neredeyse hiçbir zaman açıkça taklit etmediği, ama yine de tekensizce yeniden dirilttiği Walt Whitman olmasaydı bize değerli hiçbir şey bırakamazdı” (Bloom, 2008: 20-21).

budalalığına kalkışmayız. Cemal Süreya bir dizeyi olduğu gibi alıp şiirine koysa bile o dize artık o dize değildir.” (2011a: 174) Erdoğan Alkan’ın da söz konusu mukayeseleri “etkilenme” başlığı altında yapmış olması, bu konuda ihtiyatlı davrandığını gösterir.

Gerçeküstücü akıma mensup şairlerin kendisi üzerindeki etkisini dile getirdiği bu poetik görüşlere ve şiirlere karşın Süreya, başka yazılarında gerçeküstücülük ve adları bu akımla birlikte anılan dadaizm ve letrizm gibi akımların Türk şiirini etkilemediğine dair görüşler de ileri sürer.

Bu yazılardan ilki olan ve 5 Mayıs 1959 tarihinde yayımlanan “Yeni Şiirimiz ve Dada” başlıklı yazıda, söylenenlerin aksine, yeni şiirin dada ile hiçbir ilgisinin bulunmadığını belirtir. Bu düşüncesini şu ifadelerle gerekçelendirir: “Dada şiirinin dokusu fazla otomatik ve fazla gerekçesizdir. Hatta gerekçesiz imajlar, temler o şiirin özelliğidir diyebiliriz. Oysa bizim şairlerin yapıtlarında çağrışımların, nice uzak olurlarsa olsunlar, ilgileri düzenlidir. Hiç değilse genel olarak düzenlidir. Hatta akıllıdır.” (2012: 264).

Politika gazetesindeki “Günöbirlikler” köşesinde 1975-1976 yılları arasında çıkmış olan “Türk Şiirinde Dada” yazısında ise Süreya, konuya ilkine göre biraz daha ihtiyatlı yaklaşarak dadaizmin bütünüyle, bir akım olarak değil, ancak “parça parça, mozayik gibi sevgiler, beğeniler” (2013: 134) hâlinde Türk şiirinde belirdiğini, bu yüzden Türk şiirindeki dada etkisini fazla büyütmemek gerektiğini belirtir. Yazının son bölümünde sözü İkinci Yeni’ye getiren Süreya, gerçeküstücülük ve letrizmle beraber dadanın ufak kırıntılar hâlinde Ece Ayhan’da görölebileceğini ama bunun da yine çok büyütölmemesi gerektiğini kanaatindedir.

Süreya’nın kronolojik olarak Batı kaynaklı şiir akımlarına ilişkin yazmış olduğu son yazı, Ağustos 1987 tarihli “Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı”dır. Bu yazıda, Atilla Özkırımlı’nın İkinci Yeni şairlerinin gerçeküstücülükten bilinçli olarak yararlandığı yolundaki görüşlerine karşı çıkan Süreya, İkinci Yeni’yi başlatan ve harekete sonradan katılan şairlerin gerçeküstücülüğü bilmediğini ifade eder. “Türk Şiirinde Dada” yazısındaki düşüncelerine paralel şekilde, gerçeküstücü etkinin sadece “[p]arça parça, çıkma olarak, sürçüp düşme olarak, arayışın vardığı uçlardan biri olarak” (2012: 412) belirebildiğini öne sürer. Bununla birlikte, yazının devamında “Büyük harfle yazılan, tarihte belli bir akımın adı olarak olan bir gerçeküstücülük var. Bir de o akımdan önce görölmüş ve dünyada şiir yazıldıkça görölecek olan bir gerçeküstü. Bu

ikincisi, özellikle de ikincinin ikincisi şairin tartışılmaz terekesidir...” (2012: 412) şeklindeki ifadelerinin ise bir çelişki doğurduğu söylenebilir. Çünkü Süreya, konuya ilişkin olarak daha önce yazdığı ve yukarıda da değinilen “Türk Şiirinde Dada” yazısının bir yerinde, “ne gerçeküstücülükten önce bir gerçeküstücülük ne de Dada’dan önce bir Dada söz konusu olabilir.” (2013a: 134) demektedir. “Türk Şiirinde Dada”nın 1975-1976 yılları arasında, “Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı”nın ise 1987 yılında yazılmış olduğu dikkate alınır, aradan geçen 11-12 yıllık zaman diliminde Süreya’nın gerçeküstücülüğün tanım ve kapsamına ilişkin görüşlerinin değişikliğe uğradığı yargısına varılabilir. Ancak sonuç itibarıyla, söz konusu edilen yazılar bir arada değerlendirildiğinde, Süreya’nın poetik olarak gerek Türk şiirinde gerekse kendi şiirinde doğrudan ve kapsamlı bir gerçeküstücülüğün varlığını doğruladığından söz edilemez. Ona göre “Gerçeküstü edebiyatımıza fazla girmemiş. Hayatımızda edebiyatımızdakinden daha çok yeri var gerçeküstünün.” (2012: 413). Gerçeküstücülük ve türevi akımlardan gelen bu etkilerin Süreya şiirine gerçekten sadece, “[p]arça parça, çıkma olarak, sürçüp düşme olarak, arayışın vardığı uçlardan biri olarak” (2012: 412) yansıyıp yansımadığını anlamak için şiirlere bakmak gerekecektir.

Süreya, şiirini; doğadan, toplumdan, insandan ve en önemlisi de kendi yaşamından aldığı unsurlarla kurmuştur. Ancak şiir düzleminde yeniden ve öznel bir kavrayışla kurulan bu gerçeklik, yeni ve özgül bir dünyayla karakterize olur. Çünkü Süreya, şiirlerinde alışılmış dil ve algılama tarzını yıkarak yeni bir gerçekliğin ifadesi olan bir şiir evreni kurmuştur. Süreya şiirinin bu özelliğine “Hayat Karşısında Şair: Şiir ve Gerçeklik” başlığı altında etraflıca işaret edildi. Sezai Karakoç’un İkinci Yeni’nin çıkışıyla birlikte tartışılmaya başlanan şiirsel gerçeği “Yeni-Gerçekçilik” olarak tanımlarken “Lâleli”den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız” (s. 38) dizesini çıkış noktası olarak almasının da Süreya’nın şiirlerindeki bu gerçeküstü etkinin belirgin yoğunluğunu vurgulamak için olduğu söylenebilir.⁶¹

⁶¹“Lâleliden dünyaya doğru giden bir tramvaydayız.’ İşte yeni şiiri özetleyen bir mısra. Bu artık klâsik şairin yolculuğuna benzemiyor. Klâsik şair, ‘azgın bir davetle nerdeyse toprağın sonu’na gider. ‘Uçup, kayıp gitmek, kaçıp dönmek’ şartıyla. Orhan Veli akımında ise insan, Lâleli’den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar. Ama mutlaka Sirkeci’ye gider. Yeni Gerçekçi akımda ise (çünkü bence yeni akım, bir çeşit neo-realist akımdır), Lâleli’den çıkar yolculuğa tramvayla, ama dünyaya gider. Ben’in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir. Yaşama vardır ve önemlidir, ama bir haber olarak. Neyin haberi? Bunu şair de bilmez. Orhan Veli günlük çırpınışların şiiriydi, bu şiir ise yaşamayı, gerçek yaşamayı cevheriyle görmeğe, yakalamağa çalışıyor.” (Karakoç, 1986: 27).

Poetikasını oluşturan düzyazılarda her ne kadar kendisi büyük bir etkiden söz etmese de Cemal Süreya'nın şiirlerinde, gerek dil ve anlatım gerekse imge ve atmosfer bakımından alışılmış gerçekliğin üstünde ve ötesinde uygulamalara rastlanır. Alışılmış gerçeğin ters yüz edilmesi, dil ve anlatımın verili kalıplarının kırılması, rüya dili ve atmosferinin esas alınması gibi uygulamalar gerçeküstücülüğün de temel özelliklerindedir. Bu özellikleri Süreya'nın birçok şiiri üzerinden izlemek mümkündür. Özellikle *Üvercinka* kitabındaki şiirler, bu alışılmış gerçekliği yıkmayı ve yerine yeni bir gerçeklik ikame etmeyi amaçlar gibidir. Söz gelimi "Şiir" adlı şiirde anlatıcı özne, şiirin daha ilk mısralarından itibaren okurun karşısına ters yüz edilmiş bir dünya çıkarır:

"İstanbulun geminin altında
Kadınları sorarsan onlar da öyle
Şişeler de geminin altında, Güzin de" (s. 14)

Süreya'nın şiirleri, geleneksel şiir okurunu şaşırtan ve farklı bir şiirsel gerçekliğe işaret eden dizeler bakımından oldukça zengindir. Bu şiirlerde soluğun kırmızı bir kuş ya da ata dönüştüğü, bacakların tarifsiz uzadığı " ("San", s. 11), "gülün tam ortasında ağla[yan]" ("Gül", s. 12), sokakta şapkasına rastlayan ("Adam", s. 15), yüzü kaçan ("Dalga", s. 18), zulme karşı öpüşürken arkalarında kocaman bir gül açan ("Cıgarayı Attım Denize", s. 20), gökyüzünü katlayıp bir köşeye koyan ("Hamza", s. 27), dengesini uzun bıyıklarına borçlu olarak yürüyen ("Süveys", s. 30), Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvayda yolculuk yapan ("Üvercinka", s. 38), mızrağını bir fülütün içinden geçiren ("Tristram", s. 58), bıyıklarıyla durumlarını paraşütlendiren ("Göçebe", s. 62) insanlar ve durumlarla karşılaşılır. Süreya şiirinin ve gerçeküstücü akımın en temel izleklerinden biri olan cinsellik ve erotizm de birçok şiirde ama özellikle "San" ve "TK" şiirlerinde, alışılmış gerçeklikten uzak, sürreel bir tablo şeklinde sunulur:

"Sen ağzını ilave edince atlara
Birdendire oluyor bu, şaşıyoruz
Korkunç bir güzellik halkların havasında
Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin
Ayr ayrabilirsen, hangimiz kadın hangimiz erkek" ("TK", s. 36)

Dil tutumu konusunda "Neye yarar sağduyuyu aşmazsa şiir" (s. 149) diyen Süreya'nın akla, mantığa ve zekâyâ dayalı gerçekliği ve dili bozmak isteyen

gerçeküstücülerle aynı çizgide yer aldığı söylenebilir. Akıl, mantık ve yerleşik düşüncenin bir sembolü olan düzyazı dilinin Süreya'nın şiirlerinde de doğrudan hedefe oturtulduğu görülür. “Oteller, Hanlar, Hamamlar İçin Sürekli Şiir”de düzyazının doğal yaşamdan kopukluğunu ve resmîliğini “-Ağır ol Bay Düzyazı, / Sen ancak uçağa binebilirsin!” (s. 164) dizeleriyle eleştirir. “Göçebe” şiirinde ise, şiir dilinin yerleşik anlam yapısı ve imla kurallarının dışında, düzyazınsa bu kuralları gözeterek şekillendiğini düzenin koruyucusu jandarma ve düzene başkaldırının sembolü olarak değerlendirilen eşkıya imgeleri üzerinden dile getirir:

“Jandarma daima nesirde kalacaktır

Eşkiyalar silahlarını çapraz astıkça türkülerine” (s. 61)

Bu örneklerin de gösterdiği gibi, Süreya'nın dilde deformasyonu savunan, alışıldık dil kurallarını dışlayan tutumuyla gerçeküstücülerin uzlaşım aklın ürünü olan bir dile ve düşünme mantığına saldırımları arasında paralellikler kurulabilir.

Gerçeküstücülük etkisi, *Üvercinka*'yı takip eden şiir kitaplarında giderek azalır. Özellikle *BÖSDB* kitabından itibaren tarihsel ve toplumsal izleklerin daha ağır bastığı, dolayısıyla şiirsel gerçeğin de bu doğrultuda yaşamla ve yaşanmış olanla paralellikler kurmaya başladığı söylenebilir. Ancak gerçeklik algısında meydana gelen bu değişime rağmen Süreya'nın şiirlerinde, düzyazı ve söyleşilerinde ifade ettiği poetik görüşlerin aksine, gerek yaratmaya çalıştığı şiirsel gerçeklik gerekse dil, anlatım ve imge tutumuyla gerçeküstücülükten önemli ölçüde etkilendiği yorumuna varılabilir. Kendi şiirini bile “Güneşten yırtılmış caz sesi ve kavalın akan gökyüzü” (2013: 122) şeklinde gerçeküstü bir imge düzeniyle tanımlayan şairin şiirlerindeki gerçeküstü etkinin, “parça parça çıkma olarak, sürçüp düşme olarak” (Süreya, 2012: 412) değerlendirilmesi, şairin hilafına da olsa, makul bir yorum olarak alınabilmekten görece uzaktır. Kaldı ki Süreya'nın bir taraftan Aragon ve Apollinaire gibi gerçeküstücü şairlerden önemli ölçüde etkilendiğini söylerken diğer taraftan gerçeküstücü akımın kendi şiirlerini etkilemediğini söylemesi, daha poetik düzlemde bile bir çelişkinin olduğunu göstermektedir. Bu yüzden daha önceki başlıklar altında sınıyan ve şiirlerde büyük ölçüde karşılık bulan poetik bağlılığın gerçeküstücülük bağlamında zaafa uğradığı söylenebilir.

2. 3. 2. Batılı Resimden Gelen Etkiler

İkinci Yeni şiirinde daha çok gerçeküstücülük kanalından gelen Batı şiiri etkileri, resim sanatı söz konusu olduğunda, nonfigüratif resim tarzıyla olan benzerlikler üzerinden belirir. İkinci Yeni'nin alışılmış gerçeği bozma çabası, nonfigüratif resim anlayışından izler taşır. Hareket içinde değerlendirilen şairlerin muhtelif yazı, söyleşi ve şiirlerinde bu resim tarzını benimseyen ressamalardan sıkça söz edilir. Söz gelimi İlhan Berk, yazılarında Picasso, Paul Klee ve Miro'yu; Edip Cansever şiirlerinde, Chagall'i; Cemal Süreya ise yazı ve söyleşilerinde Van Gogh'u, Chagall'i, Kandinsky'i ve Paul Klee'yi sıkça anar. Türk şiirinde, ilk kez, Servet-i Fünûn şiirinde "pitoresk şiir" tarzıyla enikonu görünürlük kazanan Batılı resmin etkileri, İkinci Yeni şairlerindeki bu yoğun ve yakın ilişki neticesinde doruğa ulaşır.

Resim sanatı, Cemal Süreya şiirinin beslendiği Batılı kaynaklardan bir diğeridir. Günlüklerinde, muhtelif deneme ve söyleşi / röportajlarında, resim sanatının şiirle olan ilişkisine dair çeşitli görüşler dile getirdiği görülür. *Günler* adıyla bir araya getirdiği günlüklerinde, kendisiyle birlikte Edip Cansever ve Sezai Karakoç'un da resme ilgi duyduğunu belirten Süreya (2002: 278), Cansever'le birlikte Batılı ressamaların resim albümlerini incelediklerini ve resmin sorunları üzerine çokça konuştuklarını ifade eder. Günlüğünde aktardıklarına göre, Süreya'nın soyut resimden ziyade, figürün tam olarak yitmediği somut resimlere ilgi duyduğu anlaşılmaktadır. Bu çerçevede, Kandinsky ve Paul Klee kendisini en çok etkileyen ressamlardır: "Yine de figürü tam anlamıyla yitirmemiş sanatçılar (Kandinsky vb.) ilgimizi çekiyordu. Bir de, her şeyin ötesinde, Klee. Çok başkaydı, hayatımızda bizim Klee. Klee'yi anlayabiliyorduk." (2002: 278).

"Chagall'in Şiirleri" (1958) adlı yazısında ise, Chagall'in resimlerinin kendi şiiri için önemli bir ilham kaynağı olduğunu belirtir:

Ben kendi payıma, kimsede Chagall'daki kadar adamı çarpan, bazan, alıp götüren şiirsel çağrışımlar görmedim. En şiirli anlatımlarla olağanüstüyü, görünmeyeni, yoku somutlayıvermek, bir ona vergi, hakçası, ressamlar içinde. Şiir, Chagall'da her yerde şiir vardır. Sevişmek, Chagall'da her yerde sevişilir. Her resmin bir köşesinde özel bir sevişme yeri vardır (Süreya, 2012: 233).

Dikkatle okunduğunda bu ifadelerin, bir bakıma, Süreya'nın kendi şiirlerinin temel özelliklerinin de bir serimlenmesi olduğu görülecektir. "Ben kendi payıma, kimsede Chagall'daki kadar adamı çarpan, bazan, alıp götüren şiirsel çağrışımlar görmedim." ifadesinin, Süreya'nın ilk şiir kitabına ilişkin olarak söylediği "Üvercinka'yı bir kelimeyle özetliyorum: Şok. O kitaptaki çok şiirimde şok etkisi

aradım.” (2013: 21) cümleleriyle yakınlık arz ettiği çok açıktır. Dolayısıyla Süreya’nın şiirlerindeki şaşkıncı bağdaştırmaların, ani kırılmaların, Chagall’dan tevarüs eden etkilerle bakışımı olduğu söylenebilir. Süreya’nın bu düşünceleri, “Gül” şiirine şu dizelerle yansır:

“Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
Her nasılsa sokağa düşmüş
Kolumu kanadımı kırıyorum
Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (s. 12)

“Şiir, Chagall’da her yerde şiir vardır.” cümlesinin, en mahrem mekânlardan (yatak odası) en geniş coğrafyalara (Ortadoğu, Afrika, bütün kara parçaları), yaşanan andan sonsuzluğa (“An ki fıskiyesi sonsuzluğun / Keşke yalnız bunun için sevseydim seni”, s. 260), bir gemiden bir sokağa, parklardan istasyonlara, meyhanelerden otobüs yolculuklarına kadar muhtelif mekânlarda karşılık bulduğu ya da “Sevişmek, Chagall’da her yerde sevişilir.” cümlesinin “Üvercinka” şiirinin “Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun / Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez / Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor / Bütün kara parçalarında / Afrika dahil” (“Üvercinka”, s. 38) dizeleriyle bir kan bağının olduğu pekâlâ söylenebilir. Dolayısıyla, Chagall’ın resimlerine dair dile getirdiği izlenimler Süreya’nın şiirlerinin imge, izlek, kompozisyon düzenini etkilemiştir. Süreya, “Yazmam Daha Aşk Şiiri” adlı şiirini Chagall’ın etkisiyle yazmış olduğunu, yine aynı yazıda, doğrudan dile getirir: “Kaç zamandır Chagall’dayım. Az bir şair değil o. ‘Yazmam Daha Aşk Şiiri’ adlı şiirimi onun etkisinde yazdım.” (2012: 233). Bu şiirdeki “Saçlarını tarasa baştan başa rumeli” ve “Öpüşlerin türlüünden elhamra” (s. 43) gibi dizeler de içerdikleri görsellik ve çağrışım olanaklarıyla resim etkisini hissettirir.

“Chagall’ın Şiirleri” yazısı, kısa olmasına karşın Süreya şiirinin poetik temellerine ilişkin önemli ipuçları içerir. Yazının devamında, birçok yazı ve söyleşide de değinmiş olduğu kişilik konusuna dikkat çeken Süreya, kişilik sahibi bir şiirin önemine vurgu yaptıktan sonra, kişiliğin alametifarikası saydığı özgünlük ve bütünlük niteliklerini Chagall’ın resimlerine de izafe eder. Bu hat üzerinden gidildiğinde Süreya şiirinin, kelime, izlek, imge ve motif düzeylerinde içerdiği yerdeşlikle “düzenli bir görüşü, yaşantıyı ve zevkler bütünü” (Süreya, 2012: 234) yansıttığı çıkarımında bulunulabilir.

Bu açıklamalar ışığında kuş, güvercin, mavi, beyaz, gül, çiçek, katlanmış mendil, aşk, özgürlük, ölüm gibi imge, izlek ve motiflerin Süreya'nın bütün bir şiir verimine yayılmış olması da ondaki Chagall etkisine yorulabilir.

Süreya, kişilikli bir şiirin belirtisi saydığı özgünlük ve bütünlüğü, şiirlerinde imge değeri taşıyan ve birer laytmotif gibi tekrar eden kelimeler üzerinden sağlamaya çalışır. Bu durum, söz konusu resim-şiir ilişkisi olduğu ve şiirlerinde dikkat çekici bir sıklık ve yoğunluğa sahip olduğu için “mavi” ve “beyaz” sözcükleri üzerinden izlenebilir. Mustafa Köz, “Bir Çiçek Dürbünü: Cemal Süreya” adlı yazısında şairin bu renklere düşkünlüğüne işaret ederek “Özgürlüğün, şairin deyişiyle ‘hürlüğün’ üzerine sürülen, hürlüğün masmavi kavında ışıldayan bu iki ren[gin], mavi ve beyaz, Cemal Süreya'nın şiirinin dil ve anlam geleneğini de ele veren önemli iki işaret taşı” (2011: 11) olduğunu söyler. Bu renklerden biri olan mavi, ilginç şekilde, Süreya'nın kendisini şiir meyanında mütevazı bir şekilde tanımlarken de kullandığı bir sıfat olur.⁶²

“Mavi” sözcüğü, Süreya'nın muhtelif şiirlerinde toplam 40 defa kullanılmıştır. Bu toplama, 4 defa kullanılan lacivert sözcüğü de eklenirse sayı 44'e yükselir. Beyaz sözcüğü ise 2'si ak olmak üzere toplam 36 kez kullanılmıştır. Bu sıklık, bir taraftan şiirlerindeki bütünselliğe işaret ederken diğer taraftan renk kullanımına düşkünlüğü bakımından resimle olan alış verişe de ışık düşürmektedir. “Mavi” ve “beyaz” sözcükleri, içerdiği çağrışımlarla şiirlerde kullanılan diğer sözcüklerle semantik bir zincir oluşturmakta, şiirlere ahenk ve anlam olarak bir bütünsellik kazandırmaktadır. Kastedilen şey; mavinin gökyüzünü, gökyüzünün özgürlüğü, özgürlüğün güvercini, güvercinin beyazı, beyazın çiçeği, çiçeğin sevgiyi-saflığı-aşkını, aşkın erotizmi, erotizmin arzuyu, arzunun kırmızıyı vs. çağrıştırmasıdır. Bu çağrışım ağı, şiirden şiire farklı kombinasyonlar sergiler.

Alfa yayınlarının *Semboller ve İşaretler* sözlüğünde “[e]n koyu, beyaz dışında en saf renk olan mavi[nin] dinginlik, tefekkür ve entelektin” (Alfa, 2014: 281) simgesi olduğu belirtilir. Gökyüzüyle ilişkili olarak kullanıldığında sonsuzluk ve tanrısallığın sembolü olduğu söylenen bu rengin Batı kültüründe depresyon, cinsel açlık ve sınıf gibi yan anlamları da vardır (2014: 281). Cemal Süreya'nın şiirlerinde ise bu renk;

⁶²“İmgenin Kökleri” başlıklı yazının sonunda yer alan dipnotta, Süreya, şiir alanındaki bütün çabasını çağdaş bir şiir geleneğinin harcını karmak şeklinde tanımlarken kendisini de “gizli ve mavi bir amatör” olarak nitelendirir (Süreya, 2012: 314).

çoğunlukla sevginin, aşkın, cinsel arzunun, özgürlüğün, mutluluğun, paylaşımın ve yaşama bağlılığın bir sembolü olarak kullanılır. Mavi sözcüğünün bağlam içinde birlikte en fazla kullanıldığı unsurlar, gözler ve gökyüzüdür. Anlatıcı özne, sevilen kadına yönelik aşk ve sevgi duygularını, bu duyguların yoğunluğunu, onun gözleri ve gökyüzüyle ilişkilendirilen bu renkle anlatır:

“Kadın gözlerini koydu ortaya
Bir **mavi** bir gökyüzü aldı çevrelerini
Sevdiler sonsuz bir **mavi**yle alingan
Sevip yaşayanlar oldu sevdi yaşadılar” (“Şiir”, s. 23)

Şiirde göz rengi olarak ifade edilen mavi, sevilen kadının kendisini şair özneye sevgiyle açmasıyla birlikte daimî bir sevginin ortamı hâline gelir. Gözlerin ortaya konması, aşkın karşılık bulduğu anlamına gelir. Ama aynı zamanda bu renk, aşkın özgürce yaşanacağı bir ortamın da kurucusu ve koruyucusu olarak belirir. Şiirde, lirizmin artan yoğunluğunu ifade etmek için de Süreya'nın bu renge gözler bağlamında sık sık başvurduğu söylenebilir. Bu yoğun duyguların kaynağı kimi zaman kadın, kimi zaman da anlatıcı öznedir:

“Güzün utanmak gerektiğini ileri sürüyor
Boyuna ileri sürüyor, gözleri **mavi**” (“Şiir”, s. 14)

“Oysa kalbim işte şuracıkta çarpıyordu
Şurda senin gözlerindeki bakımsız **mavi**, güzel laflı İstanbullar” (“Aşk”, s. 17)

Süreya, aşk ve sevgi temalarının söz konusu olduğu şiirlerde, şiir öznelerinde meydana gelen ruhsal ve duygusal genişlemeyi bu rengi gökyüzüyle bağdaştırarak da anlatmaya çalışır. Şiirlerdeki anlatıcı özneler âdeta yaşanan duygu durumlarının kendilerinde yarattığı hafifliği, tazeliği ve genişliği anlatmak için sürekli, gökyüzüne bakar gibidir. Bakılan bu gökyüzü de hemen her zaman mavidir, aşktaki masumiyetin ve özgürlüğün ifadesi olarak okunabilecek güvercinlerle doludur. Ayrıca anlatıcı özne, yaşanan birlikteliğin yoğunluğunu vurgulamak için sevilen kadınla uçuşunu paylaştığı bir güvercini bu mavi gökyüzüne yerleştirerek şiire alabildiğine görsel bir boyut katar:

“Şimdi bir güvercinin uçuşunu bölüşüyoruz
Gökyüzünün o meşhur **maviliğinde**” (“Cıgarayı Attım Denize”, s. 21)

“Saat Beş” şiirinde, “biraz içkili, biraz sevdalı, biraz da minareli” olarak söz edilen anlatıcının yaşadığı ruhsal ve bedensel esrime, yine mavinin idaresindeki benzer bir sözcük dağarını kullanmak yoluyla dile getirilir. “Biraz içkiliydim” ve “Geleni geçeni durdurdum” ifadelerinden sarhoş olduğu anlaşılan anlatıcı, yaşadığı ruhsal hafiflemeye ve mutluluğa başkalarını da ortak etmek için onları da gökyüzüne, martılara bakmaları için durdurur. Çünkü mavi gökyüzü ve martılar onun için yaşanan mutluluğun birer eşlikçisi ve gerekçesidir:

“İstanbulda elimi kaldırdım
Biraz içkiliydim, biraz sevdalı, biraz da minareli
Geleni geçeni durdurdum
Bakın dedim bakın gökyüzü nasıl eskimemiş
Bir de şu martılara bakın nasıl alıngan martılar
İstanbul’da en ince minarede
Beş tane gözüm vardı **mavi**” (s. 290)

Mavi sözcüğünün içerdiği olumlu anlamlar, Süreya’nın eşyayı betimleme tarzına da yansır. Sevilen kadına yönelik duyguların dile getirildiği durumlarda, anlatıcının görüş alanına giren muhtelif eşya içinde renk niteliği vurgulananlar sadece mavi olanlardır. Şiirde geçen sigara paketinin, giysilerin veya oyuncak sepetinin rengine dair bir nitelimenin yapılmadığı yerde “mavi bir kalem”den ve “mavi gece lâmbası”ndan söz edilmesi, Süreya’nın bu renkle sevgi kavramı arasında bir yakınlık / paralellik kurduğu şeklinde yorumlanabilir:

“Sevgilim ben şimdi büyük bir kentte seni düşünmekteyim
Elimde uçuk **mavi** bir kalem cebimde iki paket sigara
(...)
Giysilerim gardropta ve şurda burda
Memo’nun oyuncak sepeti uykularda
Mavi gece lâmbası hevesiz” (“[Sevgilim Ben Şimdi...]”, s. 307)

Mavi rengin Süreya şiirinde sevginin, aşkın sembolü olarak kullanıldığı, “Göçebe” şiirindeki şu dizelerde ise çok açık bir biçimde dile getirilir:

“Açılıp kapandıkça sevdam
Kapanıp açılıyor bir **mavi** (“Göçebe”, s. 61)

“Bir Çiçek” şiirinde anlatıcının koşulsuz sevgi isteği, mavi tren imgesiyle bağdaştırılarak verilmeye çalışılır:

“Bir başına arşınıyor bir adam **mavi** treni
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” (“Bir Çiçek”, s. 259)

Mavi sözcüğü bazı şiirlerde ise, cinsel arzunun bir göstereni olarak kullanılır:

“Daracık ıslığına buyur etmiş bütün **mavilikleri**
Meryem Meryem benimle bir daha öyle konuşma Meryem” (“Süveyş”, s. 30)

“Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
Karanlık her sokaktaydın gizli her köşedeydin
Bir çocuk boyuna bir suyu söylerdi. **Mavi.**
Birtakım genç anneleri uzatırdı keman
Sen tutar kendini incecik sevdirdin
Bir umuttun bir misillemeydin yalnızlığa
(...)

Kibrit çak **masmavi** yanardı sesin
Ormanlara ormanlara yüzünün sesi
En gizli kelimeleri akıttırdı ağzıma
Şu karangu şu aşayip şu asyalı aşkın
Soluğu kesen ağulayan ormanlarında” (“Ülke”, s. 48)

“Resim” adlı şiirin her bir dizesinde önyinelemeler şeklinde kullanılan çeşitli kavramlar, hemen ardından gelen imge niteliğindeki kısa açıklamalarla pitoresk bir şiir atmosferi yaratır. Görselliğin hâkim olduğu bu şiirin ilk kıtasında kullanılan kuş, çiçek ve mavi imgeleri, Süreya şiirinin işaret edilen imge örüntüsünü yansıtır. Bu örüntü içinde yer verilen mavi imgesi, özgürlüğü çağrıştırmak için Roma İmparatorluğu’na başkaldıran köle Spartaküs’le özdeşleştirilerek kullanılır. Böylece özgürlüğün Spartaküs’ün şahsında somutlanan bir resmi oluşturulmuş olur. Anlatıcının “Bir mavi: Spartaküs” dizesinden sonra, “Bir soru: niçin Spartaküs” demesi, maviye yüklenmek istenen anlamı vurgulamaya dönüktür:

“Bir savaş: Otlukbeli
Bir **mavi**: Spartaküs

Bir soru: niçin Spartaküs
Bir kuş: nereye gidiyon kuşu
Bir çiçek: bilmem ki çiçeği
Bir su: şüpheli” (s. 57)

Duyu aktarımları yoluyla oluşturulan ve Süreya şiirinin en temel üslup özelliklerinden biri olarak nitelenebilecek alışılmamış bağdaştırmaların kurulmasında da bu renkten yararlanır. Bu türden uygulamalarda da mavi rengine yine olumlu birtakım görsel anlam ve çağrışımlar yüklendiği söylenebilir.

“Göçebe” şiirinde anlatıcı özne, şiir meyanındaki arayışının sonunda ulaştığı şiirin sağlamlığını ifade etmek için şiiri bir demire benzetir. Sağlamlığı ve dayanıklılığı yönüyle bir demire benzetilen şiir, soyluluk ve büyüklük gibi sıfatların yanı sıra mavi olarak da nitelendirilir:

“Bütün iş orda işte, ordan usturuflu geçmesini bil
Tutsaksan ellerin sıvışır gider zincirlerinden
Ve balyozla vursalar mısralarına
Soylu bir demir sesi yükselir
Soylu büyük ve **mavi** bir demir sesi” (Göçebe, s. 64)

Sürgünlük, ölüm, acı, yokluk ve yoksullukla geçen çocukluk ve ilk gençlik yıllarına örtük göndermelerin olduğu “Burkulmuş Altın Hali Güneşin” şiirinde Süreya, canlı yaşamının evrim süreciyle kendi yaşamı arasında bir benzeşim kurmaya çalışır. Evrim sürecindeki doğal ayıklanma yasalarına koşut şekilde yaşadığı bütün zorluklara karşın hayata tutunma azim ve isteğinin doğa tarafından desteklendiğini ifade etmek için canlı yaşamının temel bileşenlerinden biri olan oksijeni, mavi sözcüğüyle bağdaştırarak dile getirir:

“Sen ve seninkiler ovalarda değil, denizlerde değil, durgun ve çalkantısız ve bulanık ve ılık göllerin dibinde büyüdünüz, sıkış sıkış, en yalın, en ilkel, birbirinizi yiyerek. Arada sırada güvercin kanadı bir aydınlıkla taranıyordu bakışlarımız, o kadar. Bu yüzden seni başarı hanesine yazmıştır **mavi** oksijen; desteklemiştir seni” (s. 90)

“Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin...” şiirinde mavi, bazen ölümden arta kalan son yaşam kırıntısını, bazen acının üretkenliğe dönüştüğü bir çabayı anlatmak için; ama hemen her zaman olumlu bir anlam ve çağrışım ağı üretmek için kullanılır:

“Ustamın gözlerindeki son damla **mavi**
Takılıp kalmış kirpiklerine,
Perçemi uysalca dolanmış darağacına;”
(...)
İşgal acılarından **mavi** bir lirizm çıkaran
Maliyeci şairlerin ilki Bayburtlu Zihni;
Ve sürgün şairlerin ne ilki ne de sonuncusu
Yiğit ve açık Türkmen: Dadaloğlu;” (s. 96-97)

“Kısa Türkiye Tarihi III” şiiri ise, bu renk kullanımının ulaştığı tematik boyutu gösterir. Şiirde Cumhuriyet Dönemi Batılılaşma çabalarının içerdiği özenti ve iğreti durum “mavi yolculuklar” bağdaştırılmasıyla ironik bir dille eleştirilir:

“**Mavi** yolculuklar var bir de,
O Yunani o güzel yolculuklarda,
Hemen her zaman:
Adatürkiye.” (s. 221)

Çin, Japon, Hint geleneklerinde ve eski dönemlerde Avrupa’da ölüm ve yaşla ilişkilendirilen beyaz, çoğu kültürde “saflık, masumiyet ve kutsallık sembolü” (Alfa, 2014: 283) olarak kullanılır. Cemal Süreya’nın şiirlerindeki kullanımına bakıldığında bu rengin, yaygın anlamları doğrultusunda kullanıldığı söylenebilir. Süreya’nın şiirlerinde de bu renk, kimi zaman saflığın ve masumiyetin çoğu zaman da ölüm, acı, ayrılık, sıkıntı ve bu duygulardan menkul yasın sembolü olarak kullanılmıştır. *Üvercinka*’daki şiirlerde kadın ekseninde saflık, temizlik ve masumiyet gibi anlamlar içeren beyaz, takip eden kitaplarda giderek ve daha yoğun şekilde yalnızlık, ölüm, acı, ayrılık ve yas duygularının bir sembolü olarak kullanılır. Bu durum, Süreya’nın şiir çizgisindeki değişim ve dönüşümün biçim, içerik, dil ve imge gibi konuların yanı sıra renklerle ilgili tasarrufu üzerinden de izlenebileceğini gösterir. Bu bağlamda, Süreya şiirinin her yönü birbiriyle uyumlu ve bakışumlu gelişen bir şiir olduğu söylenebilir.

Üvercinka'nın ikinci şiiri olan “Gül”, bu renge yüklenen bütün anlamların kristalize olduğu bir şiir olarak değerlendirilebilir. Süreya, daha baştan, bir önsöz niyetine, bu renge yüklediği anlamların ne olduğunu topluca ifade etmek istemiş gibidir. Çünkü bu şiirde olumlu ve olumsuz anlamlarıyla kullanılan beyaz sözcüğü, *Üvercinka*'nın takip eden şiirlerinde daha çok içerdiği olumlu anlamlarla kullanılmıştır. Beyazın olumsuz anlam ve çağrışımlarla görünmesi, sonraki kitaplarda gerçekleşir.

“Gül”de, anlatıcı özne tarafından sabahlara kadar sevildiği söylenen ellerin beyazlığı, öncelikle, sevilen kadının masumiyetini vurgulamaya dönük kullanılır. Şiirde sabahlara kadar sevilen beyaz ellerden, dolayısıyla bir kadından söz edilir. Takip eden dizelerde beyazın tekrarlarla vurgulanan yoğunluğu; ayrılığın, kopuşun ve ölümün yaklaştığını haber vermeye başlar. Bu aşırı beyaz eller, Süreya şiirinde genelde duygulanımlar ileten tren ve istasyon imgelerine ve “bazan” da olsa sonuçsuz kalan bir arayışa, dolayısıyla bir korkuya bağlanır. Şiirin, beyazın egemenliğindeki ikinci kıtası bu durumu yansıtır:

“Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum
Ellerin **beyaz** tekrar **beyaz** tekrar **beyaz**
Ellerinin bu kadar **beyaz** olmasından korkuyorum
İstasyonda tiren oluyor biraz
Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım” (s. 12)

“Şiir”de, “Kadın kendini gösterdi usulcana / Çekingenlikle koşulu **beyaz** usulcana” (s. 23) dizeleriyle ifade edilen masumiyet, “Adam” şiirinde sonuna kadar beyaz olarak hatırlanan kadın imajı üzerinden somutlanır:

“Bir kadın hatırladı sonuna kadar **beyaz**” (s. 15)

Beyaz renk üzerinden algılanan söz konusu kadın başka bir şiirde, “Balzamin”de, el kadar ama beyaz ve kirpikli bir sevgili olarak resmedilir. Fakat “Bir insan edinmişsindir kendine / Bir şarkı edinmişsindir, bir umut” (s. 40) dizeleriyle bu renk, masumiyetin olduğu kadar sevgiye ve aşka ulaşma umudunun bir göndereni olarak da kullanılır. Şiirdeki kadın, çocuksudur; ama güzeldir de. Saçlarıyla beraber, sevdiği tarafından arandığından haberli bir şekilde pencerede sürekli beklemektedir. Bu bekleyişin uzunluğu, limanda eskiyen gemiler ve eskiyen deniz imgeleriyle alabildiğine görsel ve şiirsel bir boyut kazandırılarak ifade edilir:

“Sen el kadar bir kadınsındır
Sabahlara kadar **beyaz** ve kirpikli
Bazı ağaçlara kapı komşu
Bazı çiçeklerin andırdığı
İş bu kadarla bitse iyi
Bir insan edinmişsindir kendine
Bir şarkı edinmişsindir, bir umut
Güzelsindir de oldukça, çocuksundur da
Saçlarınla beraber penceredeyken
Besbelli arandığından haberli
Gemiler eskirken, deniz eskirken limanda
Sevgili” (s. 40)

Beyaz, *Göçebe* kitabıyla birlikte olumsuz kavram ve duyguları ifade etmek için kullanılan bir imge olur. *Göçebe*’de yer alan “Ülke” şiirinde uykusuzlukla bağdaştırılan beyaz, yalnızlıktan ileri gelen acıyı anlatmak için kullanılan bir imgeye dönüşür. Söz konusu yalnızlık ve acının yoğunluğunu vurgulamak için pekiştirilerek “bembeyaz” şeklinde kullanılır. Bu anlam değişikliğine yol açan temel fail ayrı düşülen kadındır. Anlatıcının baktığı her yerde sevdiği kadının yüzünü görmesi, ona tutkuyla bağlı olduğunu gösterir. Yüzüne sürgün olmak deyimiyle bu bağlılığın gayriihtiyari olduğu vurgulanır. Sevilen kadının varlığı, yalnızlığı aşmak için tek umut tutamağı olarak gösterilir:

“Saat Çini vurdu birden: pirinçç
Ben gittim **bembeyaz** uykusuzluktan
Kasketimi eğip üstüne acılarımın
Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
Karanlık her sokaktaydın gizli her köşedeydin
Bir çocuk boyuna bir suyu söylerdi. Mavi
Birtakım genç anneleri uzatırdı bir keman
Sen tutar kendini incecik sevdirdirdin
Bir umuttun bir misillemeydin yalnızlığa” (s.48)

“Kars” şiirinde yeryüzünü beyaza boyayan kar manzarasının güzelliği ve Kars’ın dondurucu soğuğu, anlatıcıya ölümü çağırır. Beyazın uykusuzlukla bağdaştırılarak kullanılması, uyku sonucu donarak ölmeyi işaret eder. Anlatıcı, yarattığı atmosferle, donarak ölmenin en acısız ölüm tarzı olduğunu da düşündürür:

“Öğle güzel ki ölürüm artık
Beyaz uykusuz uzakta
Kars çocukların da Kars’ı
Ölüleri yağan karda
Donmuş gözlerimin arası” (s. 51)

Bu renk, “Kaçak” şiirinde de ölümle ilişkili olarak kullanılır. Bir kaçığın / eşkiyanın anlatıldığı şiirde, anlatıcı özne kaçak olarak yaşamının zorluğuna ve ölüme yakınlığına işaret etmek için söz konusu kaçığın ölümü kuşatan bir yüze sahip olduğunu söyler. Şiire “Dağlar ovalar ve atının terkisinde / önce dağlar ovalar sonra atının terkisinde” (s. 55) dizeleriyle kazandırılan görsellik, anlatıcının söz konusu kadına duyduğu sevgiyi anlatan “Sarılar eşkiyama türkümü söylerim / Bembeyaz bir kadın halinde” (s. 55) imgeleriyle desteklenir. Eşkiyanın “bembeyaz bir kadın halinde” görünmesi, “ölümü kuşatır yüzü” ifadesiyle bir arada değerlendirildiğinde beyazın ölümle ilişkili olarak kullanıldığını düşündürür.

Bir huzursuzluğun ve sıkıntının şiiri olarak nitelenebilecek “Arka Güneş”te beyaz, anlatıcı için huzursuzluk kaynağı olan kadına atfedilen bir uğultunun sıfatı olarak kullanılır. Eşlik eden “yapışkan” ve “acının tekniğini öğretir” ifadeleri, beyazın acı, korku ve ölüm duygularıyla ilişkili olarak kullanıldığını gösterir. Bu alabildiğine soyut tablo, ölümün arabasını dağlara doğru çeken iki tanrı imajıyla görsellik kazanır; ifade edilen olumsuz duygular somutlanır:

“Karaağaçların üstüne yükselir
Oradan yönetir korkuyu
O **beyaz** o erken o ilk
O yapışkan uğultu
Acının tekniğini öğretir
Dört yön birbirini yokladıkça
İki tanrı çeker arabasını

Ölümün, dağlara doğru.” (s. 67)

“Kan Var Bütün Kelimelerin Altında” şiirinde ölümün kendisini uyarlamak, yürürlüğe koymak istediği bir gömleğin rengi olarak kullanılan beyaz, “Ortadoğu III” şiirinde ateş, barut, kan gibi savaşı ve ölümü çağrıştıran imgelerle birlikte kullanılır:

“Bütün elbiselerim üstümde

Kandan ve kavaktan

Bir şey var adını biliyorum

Beyaz ateşin içinde

Barutun içinde dimdik

Beyaz ateşin içinde” (s. 110)

Süreya şiirindeki durgunluğun ve umutsuzluğun enikonu açığa çıktığı şiirlerden biri olan “Sıcak Nal”ın VII. bölümünde ak / beyaz sözcüğü, sıfatı olduğu altınla birlikte ölü duvağı olarak nitelendirilir:

“Ölü duvağı,

Ak altın

Boz altın.” (s. 200)

Yakın dostunun ölümünden duyulan üzüntüyü ve vefa duygusunu dile getirmek için yazılan “Turgut Uyar” şiirinde de ak sözcüğü, Uyar’ın bu dünyadan göçmesini ima eden sözcüklerle bağdaştırılarak kullanılır. “Ak oda” ve “kapı” sözcükleri ölümü çağrıştıırır:

“**Ak** odada oturur

Kapısı penceresinden çok” (s. 209)

Benzer duyguları serimleyen “Söz Yitimi” şiirinde ise çocukların renkli değil de “siyah-beyaz bir kuşak”a benzetilmesi doğrudan olumsuz bir anlam iletmez; fakat söz konusu kuşağın anlatıcıya uzaklığının belirtilmesi, yaşamın ve tazeliğin artık geride kaldığını, dolayısıyla ölümün yakın olduğunu ima etmek için kullanıldığını düşündürür. Şiirde siyahın ölümü, beyazın dirimi temsil ettiği düşünüldüğünde ise, beyazın çocuklara, siyahınsa anlatıcıya atfedildiği söylenebilir. Birim bu şekilde yorumlansa da yaratılmaya çalışılan manzaranın özünde olumsuz duyguların bulunduğunu söylemek

gerekir. Kısaca serimlenen bu manzaranın, sözcükler arasında bırakılan büyük boşluklarla⁶³ örtük ama yoğun bir anlam potansiyelini işaret ettiği söylenebilir. Birbiriyle yeterince irtibatlandırılmadan tuvale aktarılmış üç fırça darbesi, okura alabildiğine geniş bir yorum alanı bırakır. Süreya'nın "Günler"deki şu satırları, resim sanatından çıkış yapan ve imge kullanımına dayanan bu "sıkı şiir" anlayışının, poetik düzlemde pratiğe yansıdığını düşündürür: "Aynı konuda yazılmış bin kitabın anlatamadığı şeyi, tek bir görüntü ortaya serebilir. Ne kadar güzel! Ama tek bir dizenin, tek bir cümlenin, bir şeyi on bin görüntüden daha iyi belirtebileceği de bir gerçek. Ben işte bu ikinci yolun gönüllüsüyüm. Bundan şiirin kapması gereken bir hisse var." (2002: 281). "Söz Yitimi" şiirinin söz konusu dizeleri, Süreya'nın "bu ikinci yol"dan kendi şiiri için yeterince "hisse" çıkardığını gösterir:

"Binlerce çocuk,
Siyah-beyaz bir kuşak,
Ötelerden akar sessizce." (s. 228)

Beyaz'ın siyahla birlikte kullanıldığı ve bir din olarak ifade edildiği "Siz, Saatleri" şiirinde de siyah ölümün beyazsa dirimin bir göstereni olarak kullanılır: "İki din var: siyah ve **beyaz**. Gerisi?.." (s. 238) Beyaz sözcüğü, bu son iki kullanımda olumsuz kavramın (ölümün) kendisini temsil etmez, ama karşıtını (yaşam) temsil ederek başka bir deyişle bir fon işlevi görerek olumsuz duygunun / kavramın daha iyi belirginleşmesine hizmet eder.

Güz Bitiği'nin son şiiri olan "16 Dize"de "Renkleri tek tek alırsan hepsi tarikat" (s. 271) diyen Süreya'nın şiir "tarikat"ının ana güzergâhlarını oluşturan bu iki renkten sonra en fazla kullanılan renk, kimi zaman aşkın, arzunun, erotizmin ("Kırmızı bir

⁶³Kavram, Proust'tan mülhemdir ve boşlukla ne kastettiğini daha açık bir şekilde görebilmek için onun Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'indeki bir sahne üzerinden yaptığı örneklemeye bakmak gerekir. Flaubert'in şiirsel üslubunu vurgulamak için kullandığı "boşluk" kavramına ilişkin olarak Proust, "Flaubert'in 'Üslubuna' Dair" denemesinde şunları söyler: "Bence *Duygusal Eğitim*'in en güzel yeri bir cümle değil, bir boşluktur. Flaubert sayfalar boyunca Frederic Moreau'nun en ufak hareketini tasvir etmiş, aktarmıştır. Frederic bir zabıta memurunun kılıcıyla bir asinin üzerine yürüdüğünü, asinin düşüp öldüğünü görür. 'Ve ağzı açık kalan Frederic, Senecal'i tanıdı.' Sonra bir 'boşluk', kocaman bir 'boşluk', ardından zamanın bir geçişi katiyen yer vermeden, ansızın çeyrek saat yerine yıllarla, on yıllarla ölçülmesi (bu hiç hazırlıksız, olağanüstü hız değişikliğini göstermek için alıntıladığım son cümleyi tekrarlıyorum): 'Ve ağzı açık kalan Frederic, Senecal'i tanıdı. Yolculuğa çıktı. Gemilerin hüznünü tattı, sabah ayazında çadırlarda uyandı... Sonra döndü. Sosyete hayatına daldı... 1867 yılının sonlarına doğru...' Hiç kuşkusuz Balzac'ta '1817'de Sechard'lar... idiler' türünden ifadeler sık sık karşımıza çıkar. Ama Balzac'ta bu zaman değişiklikleri aktif ya da belgesel bir nitelik taşır. Onları anekdotların parazitliğinden, tarihin cürufundan ilk ayıklayan Flaubert'dir; müziğe ilk dönüştüren Flaubert'dir." (Proust, 2015: 46-47).

kuştur soluğum / kumral göklerinde saçlarının / (...) / Kırmızı bir at oluyor soluğum / Yüzümün yanmasından anlıyorum”, “San”, s. 11) kimi zaman da acının ve ölümün (“Karacaoğlan der ki göçüm söküldü / Kilimim parça parça acılar al al açar”, “Karacaoğlan”, s. 207) göstereni / sembolü olarak kullanılan kırmızıdır. Bunların yanı sıra şiirlerde, sayıca az olmakla birlikte, yeşil, pembe, sarı, eflatun, mor, turuncu, boz, kahverengi ve siyah / kara renkleri de kullanılmıştır.

Mavi ve beyaz renkleri üzerinden yapılan bu iz sürmeden de anlaşılacağı gibi, Süreya dış dünyanın kavranışında kavramlardan ziyade resimlerden yani imgelerden hareket etmektedir. Görme duyusuna hitap eden imgeleri yoğun olarak kullanmış olması da buna işaret etmektedir. Dış gerçekliğin şiirsel düzleme belli renklerin (mavi, beyaz, kırmızı) yoğun kullanımı yoluyla aktarılması, Süreya’daki resme olan düşkünlüğün bir izdüşümü olarak okunabilir. Poetik düzlemde dile getirilen resim düşkünlüğü doğrudan veya dolaylı olarak şiirlerinin içerdiği görsellikle, renk ve imge yoğunluğuyla kendisini fazlasıyla gösterir. Süreya’nın kelime odaklı bir şiir anlayışına sahip olduğu, şiirlerinin muayyen bir kelime kadrosunun (kuş, güvercin, kadın, göz, saç, ölüm, hüzn, çiçek, gül, gökyüzü vs.) yörüngesinde seyrettiği de hatırlanınca, onun kendi şiirine yönelik bir tanımlamasını uyarlayarak söylemek ihtiyacı hissedilir. Onun şiiri, bir “güvercin curnatası” olduğu kadar, renklerle bezeli bir “sözcük curnatası”dır da. Ayrıca, şiirlerinin imge, motif ve izlek düzleminde sahip olduğu bu geçişimlilik ve çok yönlü iletişim ağı, Süreya’nın yazım aşamasında nasıl bir dikkate ve özene sahip olduğunu göstermesi bakımından da dikkate değerdir. Enis Batur (2014: 463)’ün de işaret ettiği bu ısrarın temelinde bitimsiz, daha iyi ve özgün bir şiir arayışı kaygısının yattığı düşünülebilir.

Şiirlerinin yapısına; imge, motif, izlek ve sözcük düzeylerinde sinen resim etkisi, bazı şiirlerde doğrudan göndermelerle kendisini gösterir. Söz gelimi “Aslan Heykelleri” şiirinde, sevilen kadının tavırlarının uyandırdığı lirik-cinsel duygular, anlatıcıya nüleriyle bilinen ressam Modigliani’yi hatırlatır. Modigliani’nin resimlerindeki erotik vurgu göz önüne alınca, anlatıcının bu göndermeyle ne kastettiği daha belirgin hâle gelir (Doğan, 2007: 146).

“Bir senin gözlerin var zaten daha yok
Ya bu başını alıp gidiş boynundaki
Modigliani oğlu Modigliani” (s. 40)

“Dalga” şiirininse, Van Gogh’un “Gemiciler” tablosundan esinlenen izlenimlerle yazıldığı kuvvetle muhtemeldir. Şiirin imge örüntüsüyle aksettirilen ayrıksı tablo ve Süreya’nın birçok şiirinde olduğu gibi humorun kurucu işlevinin idaresindeki içeriği buna işaret eder. Süreya bu şiirinde kendi hayatından menkul durumları nasıl şiire taşımışsa, Van Gogh’u da çizilen şiirsel gerçeklik yoluyla resmin soyut / donuk düzleminden çekip alarak ve “çeşitli gönderge düzeyleri bulunan kültürel bir imge” (Oktay, 2011: 209) olarak yaşamın içine sürüklemiştir.⁶⁴ Ama şiirde betimlenen manzara, alışlagelen gerçeklikten bir hayli uzaktır ve bu bakımdan Van Gogh’un gerçeküstücü tablolarında karşılaşılabilecek cinstendir. Şiirin ilk dörtlüğü şöyledir:

“Bulut kestiler bulut üç parça
Kanım yere aktı bulut üç parça
İki gemiciyken Van Gogh’tan aşırılmış
Bir kadının yüzü ha ha ha.” (s. 18)

Dörder dizelik dört birimden oluşan şiirde, her biriminin sonunda tekrar eden ve Aragon’un “Mutation / Değişme” şiirindeki “eh oh ha” tekrarlarından ilham alınarak (Alkan, 1995: 492) yazılan “ha ha ha” ünlemleri, anlatıcı öznenin sarhoşluğuna yorulabileceği gibi (“Yıldızlar vardı kafayı çekmişim” mısrasıyla anlatıcı bunu doğrudan dile getirir.) Van Gogh’un yaşamının son dönemlerinde geçirdiği delilik krizine bir gönderi olarak da okunabilir.

Güz Bitiği kitabında yer alan “11 Beyit”te ise Süreya, “Sığınacak yer kalmadı / Chagall’daki eşeğin gözünden başka” (s. 267) dizesiyle Chagall özelinde, resmin kendisi için bir yaşam tutamağı oluşunu, yine ironik bir şekilde dile getirmektedir.

Uçurumda Açan kitabında yer alan “Fotoğraf”, Cemal Süreya’nın düzyazı veya söyleşilerinde sözünü pek etmediği şiirlerdendir. Şiirde durakta muhtemelen otobüs bekleyen anne, baba ve çocuğun dış görünüşlerine yansıyan ruh hâlleri bir fotoğraf

⁶⁴Bu şiirdeki Van Gogh gönderisinin taşıdığı anlam yüküyle ilgili olarak Ahmet Oktay’ın, Attila İlhan’ın “Kaptan 4” şiiri üzerinden yaptığı şu karşılaştırma dikkat çekici olduğu kadar biraz sorunludur da: “Bu imge [Van Gogh’un kendisi kastedilir.] Attila İlhan’ın romantik söyleme uç veren 1950’lerdeki şiirine ‘Van Gogh bana bakıyordu, deli gözleriyle bakıyordu’ dizesindeki gibi psikopatolojik boyut abartılarak girmiştir. Oysa Cemal Süreya bu öncü ressamı şu dizeyle anar: ‘İki gemiciyken Van Gogh’dan aşırılmış’. Burada hemen ayırmsanan şaşırtma ögesi dizeye alaycı bir özellik kazandırmasının yanı sıra ressamı doğal yaşam içinde görmemizi de sağlar.” (Oktay, 2011: 210). Ancak biraz aşağıda da belirtileceği üzere, “Gemiciler” şiirine hâkim atmosfer ve söylem tarzı (her dörtlüğün sonunda patlayıveren yerli yersiz “ha ha ha”lar / kahkahalar), Attila İlhan abartmış olsa da akla, Van Gogh’un muzdarip olduğu psikopatolojik durumu ister istemez getiriverir ve bu yönde yapılabilecek bir yorumu bütünüyle haksız çıkarmaz.

açıklığıyla anlatılmaya çalışılır. Çocuğun adam ile kadının karışımı olduğu ifade edilmeye çalışılarak bir aileye işaret edilir. Adam hüznü şarkılar gibi hüznü, kadın güzel anılar gibi güzel, çocuk ise annenin güzel anılar kısmı ile babanın hüznü kısmını, babanın hüznü şarkıları ile annenin güzelliğini buluşturur. Şiir, hem adıyla hem de görselliğin hâkimiyetindeki betimleyici tutumuyla tam bir pitoresk şiir örneği gibidir. Bu özellikleriyle “Fotoğraf”, büyük ihtimalle bir fotoğrafın veya resmin etkisinde kalınarak yazıldığı düşünülebilecek bir şiirdir:

“Durakta üç kişi

Adam kadın ve çocuk

Adamın elleri ceplerinde

Kadın çocuğun elini tutmuş

Adam hüznü

Hüznü şarkılar gibi hüznü

Kadın güzel

Güzel anılar gibi güzel

Çocuk

Güzel anılar gibi hüznü

Hüznü şarkılar gibi güzel” (s. 182)

“Mardin” şiirinde ise, şehrin şairin muhayyilesinde yarattığı uzak-yakın çağrışımlardan menkul aşkınlık duygusunu harfler yoluyla anlatabilmenin yetersizliği dile getirilir. Da Vinci’nin “Ey yazar, burada, çizimin iletmediği bütün bir düşünceyi hangi harflerle aynı mükemmellekle aktarabilirsin?” (Calvino, 2000: 111) sorusunu Süreya kendisine sorar gibidir. Bu noktada, resmin olanaklarının şiir için vazgeçilmez olduğuna işaret eden şu dizeler de şairin resim sanatına atfettiği önemin bir yansıması olarak okunmaya müsaittir:

“Kılıç kalkan gürz ve at

Tâ çocukluğumdan beri

Ne buldumsa okudum

Sonunda anladım ki

Bir kitapta resim şart” (s. 118)

Adnan Binyazar, “Cemal Süreya Şiiri Üzerine Bir Deneme” adlı yazısında, Süreya şiirinin resim sanatıyla olan yoğun alışverişi Picasso’yla mukayese üzerinden şu cümlelerle dikkat çeker: “Picasso’nun ressamlığı ne ise Cemal Süreya’nın şairliği odur. Picasso’nun resmi bir bütünsel ayrıntı, ayrıntısız bütün olduğu gibi, Cemal Süreya’da da yoğun anlamlar tek dizeye, yalnızca tek bir dize, içeriği yoğun bir anlatıya dönüşebilir.” (2011: 194).

Binyazar’ın, çokkatmanlılığa ve yoğunluğa vurgu yapan bu sözlerini de dikkate alarak resim sanatı bağlamında Süreya şiirine ilişkin olarak şunlar söylenebilir: Cemal Süreya, kendi dizelerini uyarlayarak söylenirse, fiskeyi sonsuzluk olan bir andan (“An ki fiskeyi sonsuzluğun”, s. 260) yeni, yoğun, renkli ve şaşırtıcı tablolar üretebilmekte oldukça mahirdir. Şiirlerinde ulaşmak istediği ve biraz yukarıda poetik düzlemde de dile getirildiğinin işaret edildiği bu görüntü temelli anlamsal yoğunluk isteği, “Küçük Anne” şiirinin şu dizeleriyle pratiğe de doğrudan yansımaktadır:

“Bana bir laf et ki binlerce,
Onbinlerce görüntü anlatmasın” (s. 253)

“Resim Sanatı ve Yazarlar” (1980) başlıklı yazıda edebiyat ve resim arasındaki etkileşimin her iki sanat dalını da besleyeceğini belirten⁶⁵ Süreya’nın, resmin olanaklarını kendi kişiliğinden menkul özgün bir şiir yaratabilmek için kullandığını söylemek gerekir. Bu konunun, poetikasına dâhil edilebilecek birkaç yazı ve değiniyle sınırlı olması, Süreya’nın şiirlerinde resim sanatından devşirilmiş etkileri azımsamayı veya görmezden gelmeyi gerektirmemelidir. Onun şiirlerindeki ayırksız yapı kompozisyonunun, gerçeküstü manzaraların, şaşırtıcı imge ve izleklerin temelinde

⁶⁵Bu yazının eksenini, aslında, şairlerin resim sanatına olan katkıları ya da resmin şiirden önemli ölçüde beslenip ilham alması oluşturur. Ancak bir bütün olarak değerlendirildiğinde, örtük şekilde de olsa resim-şiir etkileşiminin karşılıklı olduğu ve olumlu sonuçlara yol açtığına dair bu yazının girişinde Süreya, bir etkileyen olarak şair / şiir ve bir etkilenen olarak resim / ressam hakkında şunları söyler: “Resim sanatının gelişiminde yazarların, özellikle de şairlerin büyük katkıları olmuştur. Diderot’dan, Baudelaire’den beri akıp gelen yüz yılı aşkın süre içinde bu katkıların daha da büyüdüğünü görüyoruz. Ressamlar, yaptıkları çıkışlarda yayımlanmış eleştirilerden, denemelerden, teorik yazılardan, şiirden, sanat gösterilerinden, hatta hicivlerden önemli ölçüde yararlanmışlardır. O yazılar, o denemeler, o şiirler, o gösteriler, doğrudan doğruya resme ilişkin olmasa bile, ressamları etkilemiştir. Hatta diyebiliriz ki, resmin büyük çıkışları, hemen her zaman, yazarlarla ressamlar arasındaki yakınlığın sıkı olduğu dönemlere rastlamakta. Ayrıca edebiyat çıkışları yeni resmin çıkışlarına da yol açmakta.” (Süreya, 2012: 374).

özellikle Chagall, Kandinsky, Klee ve öteki kübik ve gerçeküstücü ressamlardan kaynaklı etkilerin izlerini görebilmek mümkündür.

2. 3. 3. Atonal Müzik Tarzıyla İlişkilendirilebilecek Etkiler

Müzik-şiir bağlamında İkinci Yeni şiiri ahenk, ritim, söylem ve tema düzeylerinde sergilediği kırılma ve sapmalarla, atonal müzik tarzının etki alanı içerisinde değerlendirilmektedir. Mayıs 1960 tarihli “Yeni Şiir ve Yeni Müzik” başlıklı yazısında atonal müziğin dönemin şiir anlayışıyla ilişkisi üzerinde duran Hüseyin Cöntürk (2006: 184), atonal müzik fikrinin ilk defa 1914 yılında İtalyan Fütüristleri tarafından ortaya atıldığını, bu müzik türünün ilk örneklerininse özel cihazların gelişimiyle beraber ancak 1948 yılında verilebildiğini belirtir. Öncülüğünü P. Schaeffer adlı bir Fransız’ın yaptığı atonal müziğin başlıca özellikleri, “beklenmedik şekilde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan başka bir yola atlama” (Cöntürk, 2006: 183) şeklinde özetlenebilir. Sahip olduğu bu özelliklerle atonal müziğin dış gerçekliği bozma, yeni ve öznel bir gerçek oluşturmayı amaçlaması bakımından non-figüratif resim ve gerçeküstücü şiirle ortak bir yönsemeye sahip olduğu söylenebilir. “Hatta atonal müzik için yeni şiir ve yeni resim anlayışında olduğu gibi verili gerçeğe, verili düzene bir başkaldırı” (Karaca: 2013: 416) da denebilir. Bu bağlamda, İkinci Yeni şiirinde ritim, ton, izlek ve söylem düzeyinde görülen ani kırılmaların, şaşırtıcı sapmaların ve bitişlerin atonal müziğin özellikleriyle bir ilgisi kurulabilir. Hüseyin Cöntürk de aynı dönemin üretimleri olmalarından ötürü “Çağımızdaki şiirde atonal müzik teknik ve etkisinin izlerini bulmak mümkündür.” (2006: 183) şeklinde bir tespitte bulunur. Cöntürk’ün söz konusu yazısınının Mayıs 1960 tarihinde yayımlanan *Çağının Şairi* kitabında yer aldığı düşünülürse, adını doğrudan hiç anmamış olsa da atonal müzikle ortak bir bağlama yerleştirdiği “çağımız şiiri”yle, “yeni şiir”le İkinci Yeni hareketini kastettiği açıktır. Adı atonal müzikle beraber en çok anılan İkinci Yeni şairi Ece Ayhan, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra başka sanat türlerini etkileyen bu müzik tarzının, bir tür “bakışsızlık”, “uçtalık”, “aykırılık” anlamlarına getirildiğini belirtir. “Çünkü insanların yeni bir dilbilgisi ve söz dizimi arayışındır bu.” (Ayhan, 2013: 97).

Müzik-şiir ilişkisi konusunda Cemal Süreya’nın poetik metinlerinde atonal müzik tarzına ilişkin herhangi bir beyana veya değiniye rastlandığı söylenemez. Ancak onun şiirlerindeki ani kırılmaların, biçim ve öz bakımından meydana gelen yatak

değiştirmelerin bu müzik tarzıyla ilgisi kurulabilir. Atonal müziğin temel karakteristiğini oluşturan beklenmedik ritim değişikliğinin, askıda kalma hâlinin “bir yola alışmadan başka bir yola atlama” (Cöntürk, 2006: 183) gibi özelliklerin, Süreya’nın Őirlerinde ritim, söylem ve izlek boyutlarında görünürlük kazandığı söylenebilir. Daha önce, klasik Őir etkisinden söz edilirken Süreya’nın Őirlerinin izlek, ritim ve söylem düzeylerindeki bu beklenmedik dönüş ve kıvrılmalarıyla klasik Őirde sözü beklenmedik bir Şekilde tamamlama sanatı olan terdîd arasında da bir yakınlık kurulmuştu. Bu durumun, Süreya’nın temel üslup özelliklerinden biri olduğuna da işaret edilmişti. “Gül”, “Kanto”, “İngiliz”, “Elma”, “Aslan Heykelleri”, “Hür Hamamlar Denizi”, “Üvercinka”, “Ülke”, “Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçe’nin...”, “Oteller, Hanlar, Hamamlar İçin Sürekli Őir I” gibi Őirlerde, Şirin ortalarında veya sonunda ton, söylem, imge ve izlek bakımından bir kırılma meydana gelir. “Kanto” Őiri, izlek ve söylem düzeylerindeki bu kaymaların, sapmaların tipik bir örneğini sunar:

“Ben nerde bir çift göz gördümse
Tuttum onu güzelce sana tamamladım
Sen binlerce yaşayasın diye yaptım bunu
Bir bunun için yaptım

-Garson bira getir
Garsonun adı Barba

“Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm
Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun

-Garson rakı getir
Garsonun adı Hakkı

Sen belki de bir resimsin ne haber
Kırmızı bir Beykoz’un yanında duruyorsun
Yapan bir de ağaç yapmış yanına
Dallarına konsun diye kelimelerin

-Garson Őarap getir
Garsonun hali harap” (s. 19)

Şiir, içerdiği söylem çeşitliliğiyle düzyak / “uygun adım” bir ritim anlayışından oldukça uzaktır. İlk elden, şiirdeki anlatıcı öznenin seslendiği kişiler ve istediği şeyler açısından bir çeşitlilik ve değişimin varlığı dikkat çeker. Anlatıcının sevdiği kadına yönelik duygusal sözleriyle başlayan şiir, lirik bir tona sahip olduğunu her açıdan duyurur. Ancak, hemen birkaç dize sonra geliveren “Garson bira getir” seslenişinin bu şiirsel tonu ve düzeyi bilinçle sabote ettiği ve kırdığı söylenebilir. Üç birimden oluşan şiirde, her birimin sonunda bu gerçekleşir. Üstelik bu söylem kırılmalarına, anlatıcı öznenin hitap ettiği garsonların sürekli değişmesiyle, mekânsal ve beşeri bir istikrarsızlık da eşlik eder. Şiirin son biriminde “Sen belki de bir resimsin ne haber” (s. 19) dizesiyle devreye giren humor ve ironi, böylece şiire hâkim lirik tonu tamamen alaşağı eder. Şiirdeki düzensizliğin ve tonal sapmaların gözlemlendiği bir diğer nokta ise tematik boyuttur. Şiirin ilk birimini oluşturan “Ben nerde bir çift göz gördümse / Tuttum onu güzelce sana tamamladım / Sen binlerce yaşayasın diye yaptım bunu / Bir bunun için yaptım” (s. 19) dizeleri, tematik olarak bir aşk ve sevi şiiriyle karşı karşıya olunduğunu çağırır. Ancak takip eden birimde, bu tematik yönseme birdenbire yatak değiştirerek toplumsal-sosyal bir plana kayar:

“Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
Bütün açlıkları kavgaları gördüğüm
Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun” (s. 19)

Gülten Akın, toplumcu şiire yakın oluşunun da etkisiyle, şiirlerindeki bu sapma / kaymaları Süreya’nın o yıllarda yaygın olan duyguculuğa kapılmaktan kurtulmak için uyguladığı bir teknik olarak değerlendirir. Şiirlerin sahip olduğu lirik atmosferin ve anlatımın birdenbire bilinçle bozulmasını eleştirir ve iğreti bulduğu bu durumu, şiirin ürettiği sıcaklığa “arada soğuk su boca etme[ğe]” benzetir ve şiir için uygun bir tasarruf olmadığını belirtir: “O yıllarda herkesin, duyguculuğa düşmekten ödleri patlardı. Bu çok güzel gelişen, hiç de sonlandırılmamış duygululuğu Cemal Süreya o yüzden bozmak istemiş olacak. Arada bir soğuk su boca ederek. Epik Tiyatro’da uygulanan teknik. Şiire gitmiyor.” (2004: 95).

Sonuç olarak dil, biçim ve içerik düzlemlerindeki bu kırılmaların, ani değişimlerin atonal müzikle benzerlikler taşıdığı açıktır. Ancak Süreya’nın düzyazılarında atonal müzik veya genel planda müziğe ilişkin poetik temelli görüşlere / düşüncelere

rastlanmaması, bu şiirsel tutumun şair kişiliğinin yanı sıra gerçeküstücülerden etkilenmiş olmasının bir sonucu olduğu düşünülebilir. Süreya'nın atonal müzik tarzıyla münasebeti gerçeküstücülük veya bu tarzla ilişkili şair ve ressamlar üzerinden dolaylı şekilde gerçekleşmiş gibi görünmektedir.

2. 4. Değerlendirme

“Etkiler ağı” bağlamında yapılan bütün bu değerlendirmelerde görülebileceği gibi Cemal Süreya, gerek Türk edebiyatının gerekse Batı sanatının çağdaş ve geleneksel birikimini sadece poetik bir mevzu olarak teorik düzlemde ele almakla kalmamış, aynı zamanda şiir pratiğinde biçim, dil, söylem, imge ve motif düzeylerinde de kullanmıştır. İkinci Yeni ve çağdaş Türk şiiri bağlamında değerlendirildiğinde, bu yönsemenin Süreya'ya aşkın bir karakter taşıdığı da rahatlıkla söylenebilir. Eroğlu'nun da belirttiği üzere “yeni şiirimize canlılık sağlayan unsurlardan biri, eski çağlarda güçlü bir şiir varlığına sahip oluşumuzdur. Şairler bu varlığı sahiplenmeye uzak kalmamıştır. Gelenek, çizgi olarak dalgalandı ve kırıldı, taşıyıcı vasfını yitirdiği yerde tükendi; ama algı zenginliği olmakla, dönüşerek devam etti. Şiirimizin modernleşme döneminde gelenekle kurulan ilişkinin niteliği, içeriği ve boyutu tartışılır olsa bile, eski şiire ulaşma, onunla yarışma ve onu aşma duyguları hiçbir zaman büsbütün kaybolmadı. En uzak kaldığı yerlerde bile eski şiirimiz, ağırlığı ve ‘varlığı havada hissedilen’ bir olgu olmaya devam etti.” (2011: 88).

Cemal Süreya, ağırlığı ve varlığı her daim hissedilen bu olguyu, donmuş bir duyarlılıkla değil kendi yaşamıyla, çağdaş Türk şiirinin ve Batı sanatının imkânlarıyla sentezleyerek özgün bir şekilde kullanmıştır. Bu bakımdan Süreya, “[b]ir geleneği ve bir hazır durumu sürdürmekle kalmayıp ona yeni şeyler katabilmiş ozandır.” (Akın, 2004: 94). Odaklandığı izlek ya da form gelenekten veya çağdaş sanatın muhtelif alanlarından izler taşısa da Süreya kendi şairlik kimliğinin ve duyarlığının damgasını şiirlerine vurmayı bilmiştir. Bu çerçevede onun şiirlerindeki geniş kapsamlı örtük veya açık etkileri, -bazı eleştirmenler veya araştırmacılar tarafından dile getirildiği gibi- bir yineleme veya taklit olarak değil, kişisel duyarlığa ve özgünlüğe dayalı bir üretimin “yakıtı” olarak değerlendirmek gerekir. T. S. Eliot, Harold Bloom, Özdemir İnce gibi eleştirmenlerin de işaret ettiği gibi başka yazar, şair veya eserlerden etkilenmeden, faydalanmadan sanat / edebiyat alanında ilerlemek, mesafe kat etmek mümkün değildir.

Turgut Uyar'ın şu soruları da sanat / edebiyattaki etkilenmenin kaçınılmaz ve gerekli bir durum olduğunu vurgular: “Sanat aralıksız bir yararlanma, bir etkilenme değil mi? Her şey biraz da öykünme ile özentî ile başlamıyor mu? Orhan Veli, Hâşim bütün yaptıklarını yoktan mı var ettiler?” (2012: 194).

Cemal Süreya'nın “etki” ve “taklit” kavramları hakkındaki sözleri ve şiir pratiği böyle bir tutum içinde olduğunu gösterir. Enis Batur, Süreya'nın geleneksel şiirin birikimini çağdaş şiirle sentezleyen alımlama tarzındaki özgünlüğe şu sözleriyle işaret eder: “Eski biçimlerle yeni içerikler çok denendi bizim şiirimizde -ama halk edebiyatının sahici temposuyla yalnızca Cemal Süreya modern bir şiir kurabildi. Bu buluşuna sığınmadı, biçimlerden ve kalıplardan çok sessel ve ritmik yararlanmalara dayanarak beslenme dozunu arttırmayı başardı” (2013: 464).

Poetikasına dâhil edilebilecek yazılarında geleneksel ve çağdaş edebiyatın değerleriyle beslendiğini sık sık dile getiren Süreya'nın poetikasının merkezinde “dünya edebiyatı” kavramının bulunduğunu söylemek abartı olmayacaktır. Şiirleri üzerinden yapılan iz sürmenin de bu tespiti doğruladığı söylenebilir. Onda sanatsal beslenmenin ve yaratımın tek boyutlu olmadığı açıktır. “[Y]erel gelenek ile evrensel gelenek arasındaki diyalektik ilişkiyi de gözden kaçırma[yan]” (İnce, 2011: 161) Süreya'nın şiirlerinde Yunus Emre'den Franz Kafka'ya, Nâzım Hikmet'ten Lorca'ya, Pir Sultan'dan Dostoyevski'ye, Ahmet Hâşim'den Shakespeare'e, Dede Efendi'den Chagall'a, Karacaoğlan'dan Ezra Pound'a, Mimar Sinan'dan Van Gogh'a, Ceyhun Atuf Kansu'dan Nietzsche'ye, Necip Fazıl Kısakürek'ten Laurance Sterne'e, Ahmet Muhip Dıranas'tan Apollinaire'e, Behçet Necatigil'den Aragon'a kadar yerel ve evrensel sanatın birçok temsilcisinin adına veya etkisine rastlamak mümkündür:

Cemal Süreya'nın şiirinde modern şiirin bütün anlam oyunları, klasik şiirin imgeleri, halk şiirinin yalınlığı, Batı şiirinin izleri hep bir aradadır. Buna şairin mesleğinden ve eğitiminden dolayı okuduğu hukuk, maliye, iktisat, toplumbilim kitaplarını, gezdiği kentlere dair okumalarını da eklersek, karşımıza çok zengin bir şair kimliği çıkar (Gökalp-Alpaslan, 2009: 438).

Bütün bunlar Süreya'nın şiir estetiğindeki etkiler ağının Türk edebiyatıyla sınırlı olmadığını, bütün bir dünya edebiyatı mirasını ve kendi yaşantısından kaynaklanan özel ve resmî ilgileri de içeren çok renkli ve boyutlu bir şekilde tezahür ettiğini gösterir. Hilmi Yavuz'un ifadesiyle, Cemal Süreya'nın şiiri “Apollinaire okumuş bir Yunus Emre şiiri”dir. (Doğan, 2008: 276).

Özdemir İnce'nin Süreya şiirinin kaynaklarına ilişkin söyledikleri de konu bağlamında dikkat çekicidir:

Cemal Süreya'nın kaynaklarından biri Fransız şiiriydi: Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Paul Eluard ve Jacques Prevert. Divan ve halk şiirleri. Tanzimattan sonraki şiir. Kutsal kitaplar bilgisi. Mitoloji ve destanlar. Tarih, coğrafya, maliye, bilimsel bilgi. Bunların hepsinin Cemal Süreya'nın keskin zekâsı, kıyasız imgelemi, sınırsız dili aracılığıyla gülen ve uçarı bir şiire dönüştüğünü biliyoruz (İnce, 2011a: 169).

T. S. Eliot'un “[h]içbir şair, hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez. Onun bize vereceği dünya görüşü, hayat felsefesi geçmişteki şair ve sanatçıların görüşleriyle ilişkisi bakımından değerlendirilebilir. Onu tek başına değerlendiremezsiniz; onu ölümlerin arasına yerleştirip eserlerini onlarınki ile karşılaştırmalı ve mukayese etmelisiniz.” (2007: 3) şeklindeki sözlerinin Süreya'da hem poetik hem de pratik olarak karşılık bulduğu söylenebilir. Süreya'nın *Yapraklar* dergisindeki bir yazısında sanatsal çabasına ilişkin olarak söyledikleri, bir bakıma, şiirsel çabasının dinamik ve ilerlemeci bir gelişim / ilerleme çizgisine sahip olduğuna, başka bir deyişle geleneğin kadim ve çağdaş mirası üzerine temellendiğine çok açık bir biçimde işaret eder:

Bizim yazdıklarımızın çok ilerde önemli yapıtlar olarak ele alınacağını sanıyorum ben. Büyük ve tutarlı bir şiirin harcıydık biz, o kadar. Önemli bir malzeme yığdık. Aramızdan bu harcı, bu malzemeyi bir duvar yapmada kullananlar olur belki. Ancak, asıl yapı ilerde, birkaç kuşak sonraki şairlerde. Onların şiir yazmak tek işleri olacak. Bir de dili kurmak için uğraşmıyacaklar. Selam ediyorum onlara, ben ki gizli ve mavi bir amatörüm (Süreya, 2012: 314).

Sadece kendi dönemi ve şiiriyle sınırlı olmayan düzyazı metinleri ve insani özü geniş bir tarihsel-kültürel perspektiften ele alan, kendi kişisel yaşamını ve şiirsel çabasını da bu yönelime eklemeyen şiirleriyle Süreya'nın kendisinden sonraki kuşaklara da muazzam bir kültürel miras / gelenek bıraktığı söylenebilir. Süreya, gerek kadim gerekse çağdaş edebiyat geleneğinin mirasını kişisel duyarlılığıyla yeniden yapılandırarak kendisine mal etmiş, içselleştirmiştir. Türk şiir tarihinde İkinci Yeni'yle yaşanan kipsel kırılmada onun bu yaklaşımının büyük payı bulunmaktadır. Yenilik ve özgünlük ancak var olan birikimin içinden geçmekle, onu çok iyi bilmekle, onda olmayanı görebilmek ve gösterebilmekle mümkündür. Başka bir deyişle, “[y]aratıcılığın yasası daha önce ortaya konmuş olanlarla hesaplaşmayı, onları özümleyip değerlendirmeyi ve aşmayı gerektir[ir]” (Hilav vd., 1962: 10). Poetikası ve şiir pratiği bir arada değerlendirildiğinde, Cemal Süreya'nın böyle bir farkındalıkla hareket ettiği ve şiirini kurduğu görülür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MERKEZİ KAVRAMLAR BAĞLAMINDA MÜTEKABİLİYET

İkinci Yeni şiiri, özgün örnekleriyle ilkin (1954-1956) *Yenilik, İstanbul, Yeditepe, Şiir Sanatı* ve *A* gibi muhtelif dergilerde, ardından *Pazar Postası* etrafında görünmeye başladıktan sonra, kısa süre içinde Türk şiir ortamında bir “olay” olarak değerlendirilmeye başlanır. Daha Garip şiirinin etkileri ve şiir ortamında ürettiği tepkiler tam anlamıyla sindirilmemiş, bu doğrultuda yeterince mesafe kat edilmemişken birtakım şairlerin rastlansal ve dağınık bir şekilde yazdıkları tam anlamıyla bir şok etkisi yaratır. Bundan dolayı, Türk şiir geleneği içindeki bu ayrık çıkış, geleneksel algının etkisiyle (Yenilik de olsa bunun da bir dizini, kronolojisi vardır, olmalıdır.) ve ilkinin (Garip / Birinci Yeni) hakkı teslim edilmek istenircesine “İkinci Yeni” olarak adlandırılır. Fakat bu adlandırmanın çok da isabetli olmadığı, bu yeni şiirlerin, Garip’in her ne kadar konu ve biçim özellikleri bakımından bir yenilik de olsa dili ve dış dünyayı kavrama mantığıyla geleneksel şiir algısına eklemlenen anlayışından oldukça farklı olduğu biraz gecikmeyle de olsa anlaşılır.⁶⁶ Bu durumu, Orhan Koçak şöyle açıklar:

Garip ve daha öncekiler, bildikleri bir ortamda, bildikleri bir dille konuşuyorlardı. Şiirin hedefi oldukça açıktı onlar için: Bir “güzellik” yaratmak; bir siyasal ya da toplumsal davayı savunmak; aşkın bir varlıkla yakınlık kurmak, onun görünüşü ya da simgesi olmak; aşk, yalnızlık ve ölüm gibi evrensel, ebedi temaları terennüm etmek... Bunlar, şiire dıştan verilmiş amaçlardı; birer *konvansiyondu* hepsi. Garip şiirinin hedefinin daha ‘içkin’ olduğu söylenebilir belki, şiirin içinden geliyordu: Eski şiirle alay etmek, onu yıkmak. Ama bu da çok belli, çok açık bir hedefti; yıkmak istediği şeyin sınırlılığı, belirlenmişliği, Garip şiirin[in] de fazla belirlenmiş bir şiir olmasına yol açmıştı. İkinci Yeni, *bilmemenin* alanına yerleşti önce, enerjisini buradan aldı (Koçak, 1990: 27).

İkinci Yeni’nin bu konvansiyonel / bildik dilden ve ortamdan koparak “*bilmemenin* alanına yerleş[mesi]”, “enerjisini buradan al[ması]”, başka bir deyişle özerk bir şiir dili teklif etmesi, “1950’li yıllara kadar modernleşmeye bağlı olarak gelişen estetik tepkilerin inşa ettiği beklenti ufkunu” enikonu sarsmış, “bu nedenle büyük bir dirençle karşılaşmıştır.” (Armağan, 2012: 117). Bu direncin başlıca odakları, o yılların hâkim şiir anlayışlarını oluşturan Garipçiler, toplumcu gerçekçiler, Hisarcılar ve Mavicilerdir. Genel karakteristiğini, sanat ve edebiyatı uzlaşımsal bir düşünme

⁶⁶Ebubekir Eroğlu da bu adlandırmanın içerdiği yapaylık ve eğretiliğin, 1950’lerdeki şiirsel dönüşümü doğru okumayı engellediğine şu cümlelerle işaret eder: “Şiir hareketine ‘İkinci Yeni’ gibi yapay bir ad yerine tanımlayıcı bir ad verilseydi, söyleyişin aldığı yeni biçim, mesela modernleşme niteliğini yansıtan bir sıfatla anılsaydı, ayrıntılardaki çeşitlenmeyi de, dejenere olduğu yahut aşıldığı yerleri de bir tanım çerçevesinde anlamak daha kolay olurdu.” (Eroğlu, 2011: 42).

mantığı ve dil ekseninde alımlamanın oluşturduğu bu yönelimler, 1950’lerin ikinci yarısına kadar Türk şiir geleneğindeki hâkim çizgiyi temsil etmektedir. Bu yönelimlerin sözcülüğünü üstlenen isimlerden Asım Bezirci ve Attila İlhan, görünürlük kazanmaya başlamasının ardından İkinci Yeni şiirine ilişkin bir “olay” ve “savaş” olarak değerlendirdikleri, yer yer aşırılığa varan tepki ve direnci, kitap oylumuna ulaşan yazılarıyla ortaya koyarlar (Bezirci, 2005; İlhan, 2004). Söz konusu yazılar, geneli itibarıyla, İkinci Yeni şiirinin “yeniliğini” anlamaya çalışmaktan ziyade, bu şiiri gözden düşürmek ve kendi şiir anlayışlarını savunma, doğrulama tarzında gelişmiş ve çoğunlukla polemige varmıştır. İkinci Yeni hareketine yöneltilen olumsuz eleştiri ve ithamların, aslında bu hareketin temellerine ve sahip olduğu özgül estetik koşullara işaret ettiği ve çağcıl sanat / şiir hareketlerine denk düştüğü gözden kaçırılır, koparılan gürlüğünün içinde anlaşılmasından mahkûm edilir.⁶⁷ Aslı Uçar’ın da belirttiği gibi “[a]slında, temeldeki sorun bazı eleştirmenlerin bu değişimi *kaçış*, *baskı*, *dikta* gibi eleştirel yönden kısır terimlerle açıklamasıdır. (...) Şiirdeki dönüşüme yönelik eleştirilerde toplumsal ve yazınsal terimleri yerine, baskı ve dikta gibi *politik* terimlerin kullanılması değişimi açıklamada yetersiz kal[ır].” (2015: 481).

Asım Bezirci’nin *İkinci Yeni Olayı* adlı kitabında, İkinci Yeni ile ilgili dile getirdiği çoğu olumsuz eleştiri ve örnekler bu durumu serimleyebilmek için yeterince imkân sunar. Muhtelif tarihlerde ve dergilerde yayımlanmış çok sayıda yazıyı bir araya getiren bu kitap, Bezirci’nin İkinci Yeni şiirine ilişkin kişisel görüş ve eleştirilerini içerir. Bezirci’nin, kendi beklenti ufku dışında kalan bir şiir hareketini eleştirdiği, mahkûm etmeye çalıştığı ve kitaptaki bütün toplamın da bu niyetin idaresinde olduğu söylenebilir.⁶⁸ Birçok konuda objektif ve tutarlı sayılamayacak sonuçlara ulaşan

⁶⁷Bu gözden kaçırmaya ve ön yargıya İsmet Özel de işaret eder: “Modern şiirin Türkiye’de hiç de bir kültürel zorlamanın, hatta bir özentinin ürünü olmayıp doğrudan doğruya şairin yaradılışından aldığı güçle dünyaya sorduğu sorunun gereği olduğu ne yazık ki yeterince anlaşılammıştır.” (Özel, 2013: 157).

⁶⁸*İkinci Yeni Olayı*’nda yer alan bütün yazıların, gerek başlıkları gerekse içerikleriyle, çok açık bir biçimde İkinci Yeni karşıtlığı üzerine temellendiğini belirtmek gerekir. Yazılarında İkinci Yeni şiirini anlatmak için “Ayrık Otları” (Bezirci, 2005: 90), “İkinci Eski’ Çıkmazda” (2005: 103), “İkinci Yeni Bir Kaçış Şiiri(mi)dir” (2005: 213) gibi başlıkları kullanması, bu şiir ve şairleri için “ayrık otları” (2005: 96), “bilinçsiz bir bunalım şiiri” (2005: 97), “yenik ve kaçak bir şiir” (2005: 97), “Birinci Yeni’nin gayrı meşru çocuğu” (2005: 101), “yanlış bir poetikaya yaslandığı” (2005: 109), “köksüzlüğü seçmiştir” (2005: 162) nitelendirmelerinde bulunması, tespit ve yorumlarında esneklik ve ihtimalden uzak bir dile yaslanması gibi durumlar, Bezirci’nin söz konusu eserine yönelik tespit ve yorumların temel dayanağıdır. Bu mahkûm etme isteği kitabın başına konan ve sade bir dille, halk için yazmayı yücelten Mercimek Ahmed’in *Kâbusnâme*’sinden ve ironik bir şekilde “Ayrık Otları” yazısının başına konan Franz Kafka’dan alınmış epigraflardan (2005: 11-90) da yeterince anlaşılabilir.

Bezirci'nin bu tavrı, kitaptaki herhangi bir başlık veya yazı dikkate alındığında görülebilir.

Bu toplamı temsil kabiliyeti oldukça yüksek olan “İkinci Yeni ve Şiirimiz” (1960) başlıklı bir soruşturma kapsamında, İkinci Yeni hakkında ne düşündüğü sorusuna, İkinci Yeni şiirini aşırı biçimci, Batı taklitçisi ve sırf yenilik olsun diye yenilikçi olarak nitelendirdiği “Ayrık Otları” (1958) yazısını işaret ederek başlayan Bezirci, cevap olarak, yine, “çokluk biçime dayan”dığını ve bu yüzden tek yanlı olduğunu iddia ettiği bu şiirin başlıca özelliklerini maddeler hâlinde sıralar:

1- Anlamın, düşüncenin, olayın, konunun, öykünün çoğunca geriye itilmesi ya da atılması; 2- Şiirin hemen hemen hep sözcüğe yaslanması; 3- Usun, doğallığın, olağanın dışına çıkılması; 4- Gerçeğin, içeriğin soyutlanması, bozulması, değiştirilmesi yahut içeriğin yerini imgenin alması; 5- Dilde, anlatımda değiştirimlere, karıştırımlara gidilmesi, konuşma ve düzyazı dilinin aşılması; 6- Bir şeyi anlatmak, doğrulamak, tasvir etmek gibi işlemlerden çoğu kez kaçılması; 7- Kapalılığa, güç anlaşılabilirliğe düşülmesi; 8- Estetik birlik, bütünlük anlayışının pek umursanmaması; 9- Türk şiirinin tarihiyle, evrim çizgisiyle, geleneğiyle bağların koparılması; 10- Garipçilerin imgeyi ve edebi sanatları yasaklayan şiir anlayışından, ‘halkın beğenisini, halkın dilini bulmak’ eğiliminden uzaklaşılması, ‘folklorun şiire düşman’ sayılması vb... (Bezirci, 2005: 98).

Bezirci (2005: 97-99) bu özellikleri, İkinci Yeni şiirinin köksüz ve gerekçesiz “bir bunalım şiiri”, “bir sözcük curcunası”, “yenik ve kaçak bir şiir” olduğunu ve dayandığı ilkelerin tutarsızlığını ispatlamak için sıralar. Temel hareket noktası, 19. yüzyılın klasik-gerçekçi sanat anlayışından beslenen özcü ve toplumcu gerçekçi bir şiir olduğu için Bezirci (2005: 91), İkinci Yeni'nin sağlam bir temeli olmadığını, hangi estetik çağırısı temsil ettiğinin bilinmediğini, dolayısıyla bilinçsiz bir gelişme olduğunu ileri sürer. Fakat 20. yüzyılda gelişen modernist sanatın temel özelliklerinden hareketle değerlendirildiğinde, İkinci Yeni şiirinin sahip olduğu bu özellikler, Batı'da Aydınlanma Çağı'yla başlayan, 18. yüzyıl romantizmi, 19. yüzyıl sembolizmi ve empresyonizmi ile nihayet 20. yüzyılın ekspresyonizm, kübizm, dadaizm, sürrealizm gibi avangard hareketleriyle temsil edilen modernist sanat ve şiir anlayışıyla paralellikler gösterir. Başka bir deyişle, tanımlamada temel alınan ölçüt (toplumcu gerçekçi sanat anlayışı), İkinci Yeni şiirinin modernist temelleriyle uyuşmadığı, bu şiiri doğru ve tarafsız bir şekilde değerlendirmeye imkân vermediği için Bezirci'yi yanlış bir hükümde bulunmaya götürmüş olmalıdır. Dolayısıyla sıralanan bütün bu özellikler, Bezirci'nin kastettiğinin aksine modernist şiirin; dış gerçeklikle olan temsiliyet ilişkisinin koparılması (4. ve 5. maddeler), cemaat ruhundan uzaklaşılması (9. ve 10. maddeler), yabancılaştırmanın genel bir kategori olarak kavranması (3. ve 5. maddeler),

özerklik ve özgünlük söylemi (yine 9. ve 10. maddeler), eserin geleneksel birliğinin ortadan kalkması (2. ve 8. maddeler), form-içerik diyalektiğinde ağırlığın forma verilmesi (1. ve 2. maddeler) ve organik olmayan sanat eseri kavramının geliştirilmesi (7. ve 8. maddeler) gibi karakteristik özellikleriyle bakışımlıdır (Bürger, 2014: 57-59-113-133).

Çalışmanın bu bölümünde Cemal Süreya'nın poetik yazıları ve şiirleri arasındaki mütakabiliyetin düzeyi, modernist şiirle ilişkili kavram ve unsurlar ekseninde ele alınacaktır. Bu inceleme yoluyla onun modernizm bağlamında poetikasına sadakat düzeyi ve şiir estetiğinin modernist söylemle ne ölçüde ilişkili olduğu anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu nedenle, öncelikle, Cemal Süreya ve dolayısıyla İkinci Yeni şiirini doğru şekilde değerlendirmek için kullanılacak anahtar kavramın (modernizm) ve onunla ilişkili diğer kavramların (modern, modernleşme, modernlik / modernite) kapsam, tanım ve sınırları tespit edilecektir.

3. 1. Modern, Modernleşme / Modernite ve Modernizm

Modernizmin ve onunla ilişkili kavramların kökeni, 19. yüzyıldan bugüne süregelen genel kabul ve kullanım koşullarının aksine çok daha öncesine dayanmaktadır. Farklı anlam ve cephelere sahip olması, kavramın sınırlarını çizmek konusunda bir zorluğu da beraberinde getirmiştir. Üstelik kavramla ilgili kaynaklara bakılırsa, bu zorluk konusunda bir görüş birliğinden söz etmek de mümkündür.⁶⁹ Ancak şu ana kadar ortaya konmuş çalışmalardan hareketle ve araştırma konusunun da sınırları gözetilerek modernizme dair tutarlı bir tanıma ve anlam ufkuna ulaşabilmek mümkündür.

⁶⁹Yalçın Armağan, modernizme dair bu tanımlama ve adlandırma çabalarının zorluğuna şu cümlelerle işaret eder: "Modernizm kavramını kuşatmanın zorluğu, onu tanımlama isteksizliği ya da yetersizliğinden daha çok modernizmin kendi doğasından kaynaklanıyor. Bu kavrama odaklanan çok sayıda çalışmanın varlığına rağmen konunun karmaşık niteliğini korumaya devam etmesi bu durumun kanıtlarından biri. Batı'da modernizmi ele alan çalışmalarda, genellikle, bu konunun zorluğunu belirterek söze başladığına tanık oluyoruz (Beebe 1065; Bradbury ve McFarlane 22; Giles 172). Modernizmin eksiksiz bir tanımına ulaşmak, fenomenin karmaşık niteliğinden dolayı neredeyse imkânsızdır. En başta 'modernizmin kronolojik sınırlarını belirlemenin zorluğu' (Sheppard 1) ve ardından çok farklı yapıtların aynı parantez içine alınabilmesi, modernizmin tanımını yapmayı zorlaştırır. Dolayısıyla tekil yapıtlar düzeyinde modernizm tanımına dirençten söz etmek mümkündür -ki bu durum, modernizmin bir semptomu olarak görülebilir. Başka bir deyişle, modernist yapıt, kendini tanımlama girişiminin altını oyma eğilimindedir ve bu niteliği, onun 'modernist' olmasının nedenlerinden biridir. Richard Ellmann ve Charles Feidelson, 'modernizmin önemli olduğunu fark ettiğimiz nedenler[in] aynı zamanda onu tanımlamayı ertelet[tiğini]' (v) belirtirler." (Armağan, 2012: 17-18).

Ahmet Cevizci'nin *Felsefe Sözlüğü*'nde modernizme ve ondan türetilen kavramlara ayrı maddeler hâlinde çeşitli karşılıklar verilmiştir. Modernizm kavramı, modern sözcüğünden türetilmiştir. Modern sözcüğü ise “kökeni itibariyle Latince bir sözcük olan mododan (son zamanlar, şimdi) türetilen modernus, hodiernus (hodie=bugün) terimlerinden gelen ve düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi anlamına gelen bir sıfat[tır].” (Cevizci, 2010: 1108). Bu tanımda vurgulanan “otoritelerden bağımsızlık”, “özgürlük”, “düşüncedeki açıklık” ile “en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler” ifadeleri, 19. yüzyıl sonrası modernizmde de içerilen temel özellikler olarak dikkati çeker. Bu yönüyle kavramın muhtevası, kökenlendiği ilk kaynakla görece irtibatlıdır, denebilir. “Modern kavramı ilk kez olarak MS 5. yüzyılda, antiqiuusun karşıtı oluşturacak şekilde, Hıristiyanlığı putperest pagan kültüründen ayırmak için kullanılmıştır.” (2010: 1108). Modern sözcüğünün kadim kullanımına / anlamına ilişkin benzer bir saptamayı, H. R. Jauss'tan aktarım yoluyla Uğur Tanyeli de yapar: “Geç V. yüzyılda ortaya çıkan Latince ‘modernus’ terimi o dönemde ‘bugüne özgü’ biçimindeki alışlagelmiş standart anlamının yanı sıra, putatapar geçmişin karşısında yükselen güncel Hıristiyanlık gerçeğini de niteliyordu.” (Tanyeli, 2003: 63).

Orta Çağ'da farklı bir içerik kazanarak yeni olan; fakat gelenek tarafından kutsanmamış her şeyi kötölemek, gözden düşürmek amacıyla kullanılan modern kavramı esas dönüşümünü Rönesans'la birlikte yaşamıştır. Tarihin Antik Dönem, Orta Çağ ve Modern Dönem şeklinde üçlü bir tasnife tabi tutulduğu Rönesans'ta, “modern dönem karanlık ve uzun bir uykudan uyanmaya işaret eder.” (Cevizci, 2010: 1108). 17. yüzyılla birlikte “modern kavramı, antik olandan üstün ve ‘yeni’ bir döneme atıfta bulunmak için kullanılır.” (2010: 1108). Aydınlanma Dönemi'nden itibaren ise kavrama ilişkin tanımlama çabaları, insan ve toplum yaşamındaki değişime paralel şekilde çeşitlenir. Modern sözcüğü artık, bir taraftan “aklın ürünü olan rasyonel bilim anlayışı ve yönteminin her alana uygulanması tavrını”, diğer taraftan soyut devlet örüntüsünden burjuva devletine geçişin doğal bir sonucu olan kapitalist ve liberal ekonomik örgütlenme sürecini tanımlamak için kullanılır (2010: 1108). Modernizmle burjuvazi arasındaki diyalektik ilişkiyi gören Karl Marks'a göre, 19. yüzyılda modern kavramı, “katı olan her şey[in] buharlaşıp havaya karış[tığı], kutsal olan her şeyin dünyevileş[tığı], insanlar[ın] nihayet kendi gerçek yaşam koşulları ve diğer insanlarla

ilişkileriyle yüzleşmeye zorlan[dığı]” (Berman, 2012: 128), başka bir deyişle insan ve toplum hayatını kuşatan kutsallık hâlesinin yok olduğu bir insanlık durumunu açıklamak için kullanılmıştır.

Modern kavramının tarihsel süreçte yaşadığı dönüşüm, aslında, kavramın bugün yürürlükte olduğu Batı dünyasının, yaşadığı “anı / şimdiyi” tanımlama çabası ekseninde içeriksel kaymalara uğradığına işaret eder. Fakat özü itibariyle kavramın -İlk Çağ ve Orta Çağ’daki farklı kullanımları bir tarafa bırakılırsa- “şimdi ve burada olan”ı anlatmak için kullanılageldiği söylenebilir. Dolayısıyla modern kavramının işaret ettiği temel anlam, “şimdi, yeni başlayan”la, “şimdiki durumu” yücelten bir tavırla bakışımıdır.

Bu “şimdi”nin, hâlihazırda olanın temel özelliklerini, özgünlük ve yeniliğini kendisinden önceki çağla karşılaştırarak kavrama ve betimleme tarzına; rasyonalizasyonun sosyal yaşama egemen olma durumuna ise modernleşme veya modernite denmektedir (Cevizci, 2010: 1115). Başka bir deyişle modernleşme, modern bir toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik düzen içinde bulunma ve yaşama durumuna verilen bir addır.

Modern ve modernleşme / modernite kavramlarına ilişkin bu açıklamalardan sonra, modernizmin ne olduğuna bakmak ve sınırlarını belirleyebilmek daha mümkündür. Modernizm kavramına ilişkin tanımlama çabalarına bakıldığında ilk elden dikkati çeken şey, adlandırma ve tanımlama konusundaki çeşitliliktir.

Cevizci’nin sözlüğünde modernizm kavramı, hem toplumsal-kültürel bir yenileşme olgusunu hem aydınlanmayla irtibatlandırılan ideal ve kabulleri hem de sanat alanında meydana gelen öncü ve yenilikçi değişimleri tanımlamak için kullanılmıştır.⁷⁰ Modernizme dair yapılan tanımların bulanıklığının ve belirsizliğinin farkında olan ve bu

⁷⁰Dört madde altında sıralanan özelliklerin her biri modernizm kavramının farklı boyutları olduğuna işaret eder. Cevizci’nin karşılıkları şunlardır: “1. Genel olarak, geleneksel olanı yeni olana tabi kılma tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı yeni ortaya çıkana uydurma eğilimi veya düşünce tarzı. 2. Bir inanç sistemi ya da öğreti bütününe değişen koşullara uyarlama eğilimi ya da hareketi. Özel olarak da, Batı’da 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve Kilisenin teolojik öğretisiyle toplum teorisini, kentleşme ve endüstrileşmenin, geleneksel otoritenin çöküşü ve liberal / demokratik düşüncelerin yükselişinin ve nihayet modern bilimin etkisiyle dünya görüşünde vuku bulan değişmelerin sonucu olan yeni toplumsal ve politik koşullara uyarlamayı amaçlayan tavır, hareket. 3. Sanat alanında, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp, 20. yüzyılın ilk otuz yılı boyunca süren ve klasisizme bilinçli olarak karşı çıktığı için, Avrupa realist geleneğinden estetik kopuşu temsil eden sanat hareketi. (...) 4. Modernizm terimi aynı zamanda ve daha geniş bir felsefi çerçeve içinde, çoğunluk Aydınlanma’yla irtibatlandırılan ideal ve kabuller için kullanılır. Başka bir deyişle, modernizm Aydınlanma’yla birlikte gerçekleşen entelektüel dönüşümün ortaya çıkardığı dünya görüşünü, hümanizm, dünyevileşme ve demokrasi temeli üzerine yükselten bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci ideolojiyi ifade eder.” (Cevizci, 2010: 1114).

saikle benzer bir hat üzerinden ilerleyerek kavramı biraz daha berraklaştırmaya çalışan Yıldız Ecevit ise “[a]ynı sözcükle kategorize edilen aydınlanmacı sosyolojik / kültürel modernizm ve estetik modernizm arasındaki bu çelişkinin ayırda olan kimi araştırmacılar[ın] Rönesans / Aydınlanma ile başlayan sosyolojik / kültürel gelişmeyi modernite, 20. yüzyılın ilk yarısında görülen estetik avangardizmi de modernizm diye adlandırmayı dene[diklerini]” belirtir (2002: 41). Ecevit’in açıklamaları ışığında modernizmin; modernleşme ya da modernite denen ekonomik, toplumsal ve bilimsel yeniliklerin sanat alanında yol açtığı dönüşüm ve yenilikleri tanımlamak ve eleştirmek amacıyla kullanılan bir kavram olduğu söylenebilir. Orhan Koçak da “Çelişki ve Fark: Modernizm ve Postmodernizm Üzerine Bir Söyleşi”de, modern sözcüğünden zuhur eden modernleşme ve modernizm kavramlarının birbirinden farklı anlam ve içeriklere sahip olmasına rağmen genelde birbirinin yerine kullanıldığına ve bu konuda bir anlam belirsizliği olduğuna işaret eder. Bu iki kavramın aslında zaman zaman birbirine karşıt da olabildiğini söyleyen Koçak, şöyle bir ayırım önerir:

Modernleşme esas olarak iki ya da üç çizgisi, üç boyutu olan bir süreç. Bir tanesi sanayileşme ve buna bağlı olarak emek üretkenliğinin artması, yani insanın doğa üzerindeki hâkimiyetinin büyük bir sıçrama geçirerek yeni bir evreye gelmesi; ikinci boyutu modernleşmenin, laikleşme denilen şey, yani dünyanın bir büyü bozumuna uğraması, dünyanın büyü ya da tanrısal güçlerden arındırılması; üçüncü boyutu ki bunun üzerinde Marx Weber daha çok durmuştur, rasyonalizasyon, rasyonelleşme adı verilen şey, bu da bütün insan davranışlarına, insan eylemlerine kapitalist firma ile bürokratik devletin modellerine göre düzenlenen amaçlı rasyonel eylemin hâkim olması. Bütün bunların, bu üç sürecin birbiriyle kenetlenilebileceğini görmek gerekir. Hepsinin de temelinde bence sanayileşme ya da daha geniş anlamıyla insanın doğa üzerindeki egemenliğinin pekişmesi yatar. Bu modernleşmedir. Şimdi, modernizm bir kültürel olgu olarak, sanatsal, düşünsel bir atılım olarak modernizm hem bununla bağlantılıdır, tarihsel modernleşmeyle, sosyal tarihsel modernleşmeyle, hem de bunun kendi içinden bir eleştirisini, bir tür özeleştirisini ifade eder (Koçak, 1992: 83).

Pasajda, 18. yüzyılda Aydınlanma’yla başlayan rasyonalizasyon, dünyevileşme, dünyanın büyü bozumuna uğraması ve insanın doğa üzerindeki egemenliğinin pekişmesi gibi paradigmatik değişimlerin bir sonucu olan sanayileşme, kapitalistleşme ve bürokratik devlet oluşumları modernleşme olarak adlandırılmakta; modernizm ise Ecevit’in açıklamalarına koşut şekilde, kültürel bir olgu olarak sanatsal, düşünsel bir atılım olarak hem tarihsel, sosyal bir atılım olan modernleşmeyle hem de bu sürecin bir tür özeleştirisini yapmakla ilişkili olarak değerlendirilir. Aynı söyleşide Koçak, 19. yüzyıl başlarındaki romantizm ve yüzyıl sonundaki empresyonist, sembolist hareketlerin, 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki dışavurumculuk, kübizm ve sürrealizm gibi akımların içerdiği eleştirelliğin ve tepkiselliğin de bu çerçevede okunması gerektiğini

ifade eder (1992: 84). David Harvey de *Postmodernliğin Durumu* adlı eserinde “modernizm[in], özgül bir modernleşme süreci tarafından yaratılan modernite koşullarına sıkıntılı ve yalpalayan bir estetik cevap” (2012: 120) olduğunu dile getirerek kavramın içerdiği ve amaçladığı bu eleştirel boyuta işaret eder.

“Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi” adlı yazısında konuyu modern-modernlik ve modernizm-modernist kavramları arasındaki farklılıklar ekseninde ele alan ve enikonu edebiyat alanına çeken Orhan Pamuk, insan tekini toplumsal yapı içinde kuşatan ve hâlihazırdaki yaşamına dâhil olan bütün maddi unsurları modern; bütün bu unsurların, “kurumların ve bunların uzantısı olan bir dilin kendi aralarında oluşturduğu durum[un da] ‘modernlik’” (1995: 32) olarak adlandırılabilceğini belirtir. Ancak, edebiyattaki modernizmin ise bambaşka, sınırlı bir anlamı ihtiva ettiğini ve bir edebi akım olduğunu belirttikten sonra konuya ilişkin olarak şunları söyler:

Edebiyatta modernizmden yalnızca geleneksel olana bir karşı çıkışı değil, genel olarak toplumun ruhundan, cemaat havasından uzaklaşmayı anlıyorum. Modernist edebiyat geleneksel edebiyatın en güçlü yanı olan ‘temsiliyet’ ilişkisini kopardı. Artık edebiyat gerçekliği temsil etmiyordu, yazı hayatın aynası değildi. Hayata karşı yapılmış bir faaliyet, kendi başına kendi örgüsüyle ayrı bir âlem, yeni bir dünya olmuştu yazı. Modernist yazarlarca üretilen metinler mevcut dünyanın yansıdığı, kurallarının ve sınırlarının açıklandığı yerler değildiler. Modernist edebi faaliyet, hayatın kendisini olduğu gibi yakalamak için yapılan bir yazı faaliyeti değil, bizzat kendi başına yapılan ve anlamı kendi içe dönüklüğüyle ortaya çıkan bir iştir (Pamuk, 1995: 32).

Modernizme ilişkin söz konusu tanım ve açıklamalar bir arada değerlendirildiğinde, modernleşme / modernite ve modernizm kavramları arasında şöyle bir ayırım yapabilmek mümkündür: 18. yüzyılda Aydınlanma Çağı’yla başlayan ve toplum hayatını iktisadî, sosyal, politik ve kültürel yönlerden şekillendiren bütün maddi unsurlar modernleşme ya da diğer adıyla modernite; 19. yüzyıl başlarında geç romantiklerle başlayıp 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca devam eden ve modernleşmeye eleştirel bir tavırla yaklaşan sanat ve düşünce hayatındaki öncü / yenilikçi estetik hareketler / akımlar da modernizm olarak tanımlanabilir.⁷¹ Bu araştırmada modernizm kavramı, bu anlamıyla, yani sanat ve edebiyat alanında belli bir tarihsel dönemde etkili olan, oluşumuna zemin hazırlayan sosyo-kültürel ve iktisadî yapılanmaya eleştirel yaklaşan bir sanat akımı olarak anlaşılacak ve kullanılacaktır.

⁷¹Octavio Paz (1996) da *Çamurdan Doğanlar* adlı konferans metinlerinde, modern edebiyatın / şiirin, modern çağa yönelik bir tepki olduğunu; modernleşme olgusuna yönelik “tutkulu” bir eleştirelliğin onun temel karakteristiğini oluşturduğunu sıkça dile getirir.

3. 2. İkinci Yeni Öncesi Türk Şiirinde Modernizm Algısı

Orhan Pamuk'un "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi" adlı yazısında ileri sürdüğü görüşler, sanatsal / kültürel bir akım olan modernizmin temel özelliklerine işaret etmektedir. Yazıda edebiyatın toplumsal ruhtan, cemaat havasından uzaklaşması, dış gerçeklikle temsiliyet ilişkisini koparması, hayatın bir aynası olmak iddiasından vazgeçerek içe dönük ayrı bir âlem, yeni bir dünya olması şeklindeki açıklamalar, doğrudan, modernist bir eserin temel özellikleri olan özgünlük ve özerkliğe göndermede bulunur. Peter Wagner (2005: 27) de, modernist söylemin en temel karakteristiğinin "özgürlük ve özerklik" olduğunu belirtir. "Modernleşme 'sanat'ı dönüştürürken ya da 'sanat' diye bir kategori yaratırken ortaya çıkan en önemli kavram, sanatın özerkliğidir. Dolayısıyla modernleşmenin izini sürmek için özerkleşmenin peşine düşmek kaçınılmazdır." (Armağan, 2012: 30-31). Bu durumda temel iddiası "özerklik" olan bir eserin, ereği kendinde, kendine yeter ve kendi içine dönük bir karakterde olduğunu söylemek mümkündür. Uzlaşımsal dilden koparak bireysel bir dil ve düşünme tarzıyla dış gerçekliğin özgün bir biçimde kavranması, konvansiyonel edebî üretimin askıya alınması, organik olmayan sanat eseri kavramının geliştirilmesi ve "form-içerik diyalektiğinde formun giderek ağır basması" (Bürger, 2014: 59) da modernist bir eserin başlıca özellikleri olarak belirmektedir.

Modernizmin Türk şiirindeki gelişim seyrine bu açıklamaların ışığında bakıldığında, gerçek anlamda modernist bir şiirin üretim koşullarının ancak 1950'lerden sonra, yani İkinci Yeni hareketinin ortaya çıkışıyla birlikte gerçekleştiği söylenebilir. 1860'lardan 1950'li yıllara kadar süregelen doksan yıllık dönem, genel bir kabul olarak birçok kaynakta modern edebiyata dâhil edilir. Ancak bu dönemin, İkinci Yeni'ye kadar, estetik özerklik ve bireylik kaygısından çok, karşıtlığı şeklinde gelişen bir karakter sergilediği için gerçek anlamda modernist bir kimliğe sahip olduğu söylenemez. Bu noktada, Orhan Koçak'ın saptamaları, İkinci Yeni öncesi şiirin niçin modernist bir karakterde olmadığını; Türk şiirinde, kavramın içerimleriyle gerçek anlamda örtüşen bir modernizmin ne zaman, nasıl ve hangi koşullarda mümkün olduğunu anlayabilmek bakımından dikkate değerdir. Türk şiirinde varlığından söz edilebilecek bir modernizmin ancak İkinci Yeni hareketinin ortaya çıkışıyla gerçekleştiğini belirten Koçak, yargısını şu gerekçelere dayandırır:

Eski edebiyatta [Kastedilen, İkinci Yeni'ye kadar gelen şiir çizgisidir.] şairin öfkeleri, hayranlıkları, hatta düşünceleri vardı; sonra düşleri ve kuruntuları da oldu, şaşkınlıkları ve apansız sevinçleri de oldu; yeniye geçerken bir eğretilik ve nedensizlik duygusuyla tanıştı, bir yadırgama duydu (Anday'ın Garip dönemi). Ama bunlar onu kamusal dilden koparmadı, yabancılaştırmedi, görece saydam bir kültür ve iletişim dilinin çok uzağına düşürmedi. Çünkü hiçbir davranışını bir iç deney, bir öznel yaşantı olarak sahiplenmiyordu: Yaşadıklarıyla kendisi arasında kamunun (cemaatin, dinin, devletin, kültürün) işeretleri, kodları vardı; davranışlarını kendisi değil, bu kodlar anlamlandırıyor; sözcüklerin anlam ufkunu çizen de onlardı. Bu yüzden anlam içte değil dıştaydı; yaratılan bir şey değil, önceden verilmiş bir şeydi; için değil, aşkındı: Olmak için, özneyi aşan, ondan önce varolan bir otoritenin onayına muhtaçtı. Ve bu onay her zaman vardı, çünkü sözcüklerin içi zaten bir onay merciince dolduruluyordu. Herkes ortak bir anlam dünyasında bulunduğu için de eski şiirin dili saydamdı (mazmunları hemen tercüme edilebiliyordu); bölünmeyle gelen bir kararsızlığa, anlamlandırma güçlüğüne getirdiği bir bulanmaya, koyulaşmaya kapalıydı: Dıştan verilen ve her şeyi içine alan anlam, sözcüklerin yalnızlığını, maddeselliğini, fiziksel, duyuşsal niteliğini daha baştan dumura uğrattı. Ses, burada, anlamın süsü olmaktan öteye geçemezdi. İkinci Yeni, bireyin 'bütün'den ayrılmasıyla dilin bulanmasını aynı deney olarak yaşadı: Özne, öncesiz çıplak yaşantıya kayarken, kendini tutan bağlardan da çözüldü, anlamı hemen açık olmayan bir dille dünyayı ve kendi içini yoklarken dili bulandırdı, çıplak yaşantıyla bulunduğu anı bir kamaşma gibi duydu. Öznelliğini, iç doluluğunu bazen sessiz bir mucize, bazen de bir lanet gibi üstlendi (Koçak, 1990: 27).

Bu açıklamalar İkinci Yeni'nin, "özgünlük" ve "özerklik" kavramları üzerine temellenen modernist sanat anlayışına kendisinden önceki şiir geleneğinin uzaklığı nispetinde yakın olduğunu göstermektedir. Yalçın Armağan da Tanzimat Fermanı'yla başlayan Türkiye modernleşmesinin baskın eğiliminin edebiyatı özerk bir alan olarak görmeyip kamusal fayda açısından görevlendirdiğini, ancak İkinci Yeni'yle beraber kendine dönük, özerk ve bireysel bir edebiyat anlayışının mümkün olabildiğini, fakat bu mümkün olanın da kaçınılmaz şekilde dirençle karşılaştığını belirtir:

İkinci Yeni'nin önceki şiir hareketlerinden ayırıcı niteliği, özerk bir şiir dili inşa etmesi ve yalnızca ortaya çıktığı 1950'lerde değil sonrasında da bu dile bağlı kalmasıdır. İkinci Yeni'nin, özerk şiir dili inşa edebilmesi için, öncelikle 1950'li yıllara kadar modernleşmeye bağlı olarak gelişen estetik tepkilerin inşa ettiği beklenti ufkunu (...) modern edebiyat tahayyülünü askıya alması gerekmiş, bu nedenle büyük bir dirençle karşılaşmıştır (Armağan, 2012: 117).

Gerek Orhan Koçak,⁷² Ahmet Oktay⁷³ ve Ebubekir Eroğlu⁷⁴ gibi eleştirmenlerin

⁷²“Gerçek şu ki, sanat ve edebiyatın siyasal iktidar ve genel olarak siyasal alan karşısında kısmi bir bağımsızlık edinmesi de ancak 50'li yıllarda mümkün olacaktı.” (Koçak, 2009: 406).

⁷³“Modern şiirle Türk şiirinin *modernleşmesi*, birbiriyle bağlantılı ama son çözümlemede görece özerk sorunlar olarak görünüyor bana. Çünkü birçok kültürel imge ve figürü paylaşan, ortak bir duygu ve düşünce iklimine sahip olan, daha da önemlisi, sürekli *iletişim / etkileşim* içinde bulunan Batı Dünyası'nda üretilen modern şiir ile, 1923 yılındaki *kopuşa* kadar bu dünyanın hemen hemen karşı kutbunda üretilen Türk şiiri, ancak 1960'lara doğru temasa gelebilmiştir.” (Oktay, 2008: 100).

⁷⁴“[Ş]iirimizde 1950'li yılların özelliği, modernleşmenin tarif edilebileceği bir atmosferde toplanmış olmasıdır. İçinde her şairin kendi kozasını ördüğü bu atmosfer, modern şiirin hemen hemen bütün kollarının yansıdığı yer olduktan başka, modern-öncesi değerlerimizin yeni şiir dilinde ifadesini mümkün kılan bir ortamın oluşmasına yol açmıştır.” (Eroğlu, 2011: 41).

gerekse İkinci Yeni şairlerinin⁷⁵ Türk şiirinin görece estetik bir özerkliğe kavuşmasına ilişkin olarak 1950 sonrasını işaret etmesi de Türk şiirindeki modernist yönsemenin başlangıcına dair ortak bir kabule işaret etmektedir. Denebilir ki Türk şiiri, ilk defa, İkinci Yeni hareketiyle birlikte politik söylemin yedeğinde bulunan bir enstrüman olmaktan kurtularak özerklik talebinde bulunmuş, bu talebi de her türlü otorite odağına karşı çıkararak göstermiştir.⁷⁶ Bu özerklik talebi, kamusal dilin reddini, dış gerçekliğin uzlaşımsal değil bireysel algılanışını doğurmuş; sonuç olarak özgün bir şiirin ve şairliğin kapısını aralamıştır.

3. 3. Cemal Süreya'nın Şiir Estetiğinde Modernizm

İkinci Yeni hareketi içerisinde Türk şiirinin yenileşme / modernleşme tarihi konusunda en fazla söz alan şairlerden birinin Cemal Süreya olduğu bilinmektedir. Ancak onun konu hakkındaki yazı ve söyleşi / röportajlarında kavramın kendisini pek -hatta hemen hiç- anmamış, telaffuz etmemiş olması oldukça ilginçtir. Daha ilginç olansa, bu duruma şimdiye kadar pek işaret edilmemiş olunmasıdır. Türk şiirinde, gerçek anlamda bir modernist yönsemeyi mümkün kıldığı söylenen İkinci Yeni hareketinin en önemli aktörlerinden olan bir şairin, Cemal Süreya'nın, kavramın kendisini -hemen hiç- kullanmamış olması pek dikkat çekmemiştir. Orhan Koçak'ın, *Bahisleri Yükseltmek* adlı kitabında Turgut Uyar'ın “kendini yeniden icat etmek” kavramsallaştırmasının Türk şiir ortamında gözden kaçırılmasına ilişkin olarak söyledikleri, bu durumun muhtemel sebeplerine ilişkin de ipuçları içerir gibidir.

Söz konusu eserinde Koçak (2011: 12), kendisi bir olay, bir eylem olarak yürürlükte olduğu için Uyar'ın “kendini yeniden icat etmek” kavramsallaştırmasının uzun süre, teorik olarak tartışma dışı kalmış olabileceğinden söz eder. Süreya'nın

⁷⁵“Sabancı'nın Şairi Olamaz” başlıklı konuşmada sırasıyla Ece Ayhan ve Cemal Süreya'nın özgünlük ve bireyliğe dikkat çeken şu görüşleri de Türk şiirinde meydana gelen modernist devinin ne zaman başladığına işaret eder: “[Ece Ayhan]: -Kadavranın içi bile tıp öğrencileri için 1841-42'lere kadar açılmamıştır. İnsanın içinin açılması ise ancak (ve bence) 1955-56'dan sonra biraz şiir eliyle olmuştur, oldu gibi geliyor bana. Yani 'uç'ta olmaklar başlıyor! [Cemal Süreya]: -Bence de kadavranın [içi] açılmadan insanın içi açılmaz. 1955-56 demeyeceğim. 1940'lardan önce 'insan' bir okul teriminden ibaretti şiirde. İnsanın içi 1940'larda aralandı. 1950'li yıllarda da açılıverdi.” (Süreya, 2013: 141).

⁷⁶“Ece Ayhan, bu dönem şiirinin ‘parasız yatılılar’ eliyle kurulduğunu her fırsatta vurguladı. Turgut Uyar'ın, Cemal Süreya'nın, Sezai Karakoç'un ve kendisinin öğrenim sürelerinin bir kısmını parasız yatılı olarak geçirdikleri biliniyor. Ama ‘parasız yatılılar’ deyiminin çağrıştırdığı mecazi anlam, dayandığı o çıplak gerçekten daha güçlüdür. O, bununla şiiri halk çocuklarının yazdığını söylüyordu. Yani bir önceki kuşağın üstünde bulunan bürokrasi rüzgârının burada esmediğini belirtmek istiyordu.” (Eroğlu, 2011: 49). Ece Ayhan'ın “Şiiri halk çocukları yazıyor!” çıkışı, İkinci Yeni'nin özerklik talebine, dolayısıyla da modernist bir şiir karakteri taşıdığına ilişkin bir belirleme olarak okunmaya müsaittir.

durumunda da böyle olabilir. Olayın kendisi yaşanırken, kavramın pratikte parlak uygulamaları dolaşımdayken ve şiir kamuoyu bütün enerjisini bunları anlamaya veya eleştirmeye çalışmakla harcarken, kavramın teorik zeminde failince doğrudan kullanılmaması herhâlde pek dikkat çekmemiş, sonuçta bu gözden kaçırmaya yol açmış olmalıdır. Dolayısıyla olayın kendisi yaşanırken kökenlendiği kavramsal boyutun adının kullanılıp kullanılmaması çok da önemli görülmemiş olmalıdır. Pratiğin zaten teoriyi de içerdiği düşüncesi⁷⁷, teorinin saltık varlığının yokluğuna ilişkin farkındalığı devre dışı bırakmış gibidir.

Süreya'nın, pratikteki izdüşümleri fazlasıyla saptanabilen modernizm kavramının kendisini teorik düzlemde kullanmamış ve kavramın içeriğine işaret eden sözcüklerle yetinmiş olması iki nedene bağlanabilir: İlk neden, modernizm ve onunla ilişkili kavramların (modernite / modernleşme, modernist) o tarihlerde Türk şiir ortamında yeterince dolaşıma girmemiş, kullanım alanı bulamamış olması, Süreya'nın deyişiyle daha "üstünde kelime kabuğu oluşma[ması]" (2012: 292) olabilir. İkinci neden ise, bir devlet politikası hâlinde yürürlükte olan Öztürkçe hassasiyetine dayandırılabilir. Çünkü modernizm kavramını karşılamak için Süreya'nın daha çok Türkçe sözcük ve terimleri kullandığı görülür. Türk şiirinin yenileşme çabalarından söz ederken bazıları yazının da başlığı olan, "Çağdaş şiir" (2012: 243), "yeni şiir" (2012: 264-265), "Türk yenilik şiiri" (2012: 274), "günümüz şiiri" (2012: 282), "şimdilerde" (2012: 311) gibi Türkçe kökenli sözcük ve sözcük gruplarını tercih etmiştir. Modernizm kavramının kendisini doğrudan kullanmamış olsa da Süreya'nın gerek düzyazılarında dile getirdiği kuramsal görüşler gerekse şiirlerinin sergilediği özellikler bu kavramın içerimleriyle görece örtüşmektedir. Bu sözcüklerin işaret ettiği anlam ve çağrışımlar, Süreya'nın Türk şiirindeki modernleşme çabalarına ilişkin poetik görüşlerini ve şiir pratiğini, başka bir deyişle şiir estetiğinin temel karakterini yansıtmaktadır.

Cemal Süreya Türk şiirinin modernleşme sürecinden kendi sözcük tercihleriyle bahsederken ölçüt olarak modernist sanatın estetik özerklik ve özgünlük kavramlarını esas almıştır, denebilir. Muhtelif yazılarında gerçek anlamda bir "yenilik şiiri"nin

⁷⁷İfade Adorno'dan mülhemdir. Max Horkheimer'le 1956 yılında teori ve pratik üzerine yapılan dizi tartışmaların 25 Mart öğleden sonraki oturumunda Adorno şunları söyler: "Bir davranış biçiminin pratik olması için, düşünmem gerekir. Düşünme diye bir kavrama sahipsem, pratik kavramı teori kavramını barındırıyor demektir. Bunlar aynı anda hem birbirinden ayrı hem de birbirinden ayrılmaz momentler." (Adorno ve Horkheimer, 2013: 55).

1940’lardan sonra mümkün olabildiğini ifade etmesi de esas alınan bu ölçütle yakından ilişkilidir. Ona göre, Türk şiirindeki asıl yeniliği / dönüşümü başlatanlar, geleneksel şiirin kurallarını bir çırpıda rafa kaldırarak yeni ve sivil bir şiir anlayışını yerleştirmeye çalışan Garip şairleridir. Garip hareketini, modern Türk şiirinin şafağı olarak niteleyen Süreya, bu iddiasını muhtelif yazıları yoluyla gerekçelendirmeye çalışmıştır.

“Sevgilinin Halleri” adlı yazıda, 1940’tan sonraki şairlerin toplum düzenini yadsıma eğiliminde olmalarına karşın, önceki şiir anlayışının toplumsal ve politik kaygıların yedeğinde bir karaktere sahip olduğunu belirtir (Süreya, 2012: 36-37). “Sonuna Kadar” başlıklı yazıda da bu minvaldeki görüşlerin dile getirildiği söylenebilir. Nâzım Hikmet’e kadar gelen Türk şiirinin politik çabaların ve yeni rejimin toplumsal, kültürel inşa faaliyetlerinin güdümünde bir şiir olduğunu, bu yüzden “Nâzım Hikmet dışında, Cumhuriyet şiirinin 1940’lara kadar uzanan dönemi[nin] devrimci [ya da yenilikçi] olmaktan çok, onaylayıcı bir nitelik taş[ıdığı]” (2012: 51) belirtir. “Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın Şiirinde İki Dönem” yazısında Garip şiirinin Türk şiir için yeni ve iyi bir hamle olduğuna (2012: 63-64), “Oktay Rifat’ın Şiir Çizelgesi”nde ise “Garip’le gelen yenili[ğin], şiirimize büyük bir zekâ, açık bir düşünce yetisi getir[diğine]” (Süreya, 2012: 88) işaret eder.

Ancak şiire “büyük bir zekâ”, “açık bir düşünce yetisi” getirdiği söylenen bu yenilik hamlesinin bir sona, tükenişe yazgılı olduğunu söyleyen de yine Süreya’nın kendisi olmuştur. Süreya, Türk şiirinin sivilleşmesi ve özerk bir mecraya yönelmesi bakımından önemli bir çıkış olarak değerlendirdiği Garip’in, kendisini bütünüyle eski şiirin bir reddiyesi olarak kurgulamaya çalıştığı için amaçladığı yenilik hamlesinin daha en başından akamete uğradığını belirtir. Garip şiirinin “eski şiirin geleneğinden negatif parodiler çıkarmaya çalış[masının]” (Süreya, 2012: 116) çok değil, on beş yıl içinde tüfeğinin depoya konmasına yol açtığını, Melih Cevdet ve Oktay Rifat’ın da Orhan Veli’nin ölümünün ardından yeni şiir açarları bulma arayışına girdiklerini ifade eder (2012: 114). Netice itibarıyla Garip şiiri, Süreya’ya göre, Türk şiirinin modernleşmesinde yeni ve ders alınacak önemli bir serüvendir.⁷⁸

⁷⁸İkinci Yeni şairleri, 1950 ve 1951 yıllarında ilk kez Mehmet Çınarlı tarafından doğrudan ve açık bir tepkiselliği ortaya koyan Hisarcılar ve ardından 1954’te Attila İlhan öncülüğündeki Mavi hareketinin aksine Garip şiirine yönelik sert eleştirilerde bulunmamıştır. (Sazyek, 2006: 459-472). Garip şiirini ders alınacak bir serüven, Türk şiirinin evriminde zorunlu bir aşama ve yadsınamaz bir yenilik hamlesi olarak değerlendirmeleri de onların ölçülü bir tutum içinde olduklarını göstermektedir.

Bu durum, bir bakıma, modernizm denen olgunun doğasıyla da uyumludur. Çünkü “[b]aşarısızlık genellikle modernliğin ve özellikle de modern edebiyatın temel figürlerinden biri sayılmıştır. Modernliğin ve edebiyatının geleneksel düzenlerin çöküşünden, konvansiyonların çürümesinden türediği söylenir. Ama modernlik bu çözümlenin sadece sonucu olarak değil, kahramanı olarak da görülmektedir: kendini eskinin çöküşünde tanıyıp kavradığı için, başarısızlığı kendi ilkesi haline getirmelidir. Modernlik, modern kalabilmek için yenilgiye uğramak zorundadır.” (Hamacher, 1996: 294; aktaran Koçak, 2011: 25).

Süreya’ya göre Garip şairlerinin, böylesi bir farkındalıkla hareket ettiği söylenemez. Onlar, şiir anlayışlarını sadece eskinin çöküşü üzerinden tanımlamakla, onun bir değillemesi olarak kurgulamakla yetinirler. Eskiye yıkarken onunla o kadar uğraşırlar ki, yerine yeni bir şey koymaya fırsat bulamazlar. Süreya, eski şiire bu derece takılıp kalmanın daha çıkış noktasında Garip’in özgürlüğünü, dolayısıyla estetik özerkliğini zedelediğini düşünür. “Orhan Veli’nin Yanlışı” yazısında bu durumu şu cümlelerle dile getirir:

Bilmem yanılıyor muyum, Orhan Veli, büyük kavgasını sürdürürken (...) yeni bir şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başladı. Bu onu sınırladı. Tam anlamıyla özgür olmasını daha ilk noktada engelledi. (...) Orhan Veli, şiirlerinde eski şiirle o kadar uğraştı ki, kendi sanatının estetik yönüyle ilgilenmeye pek vakit bulamadı. Oktay Rifat’la Melih Cevdet Anday’ın Orhan Veli’nin ölümüne yakın zamanlardaki şiirleri de öyledir. Bütün gemileri yakmanın neşesi içindedirler ama, bir yetinme duygusunu yaşadıkları, ötesini pek fazla düşünmedikleri de anlaşılmaktadır. Mısra yok, ölçü yok, müzik yok, imge yok, güzel yok, kafiye yok, metafizik yok, dram yok. Ve bunlar eski şiirde var diye yok. Üstelik o sırada yardımcı malzemeye çok ihtiyacı olan Orhan Veli’nin şiir-ötesi alanlardan da yararlanmak istemediğini görüyoruz. Tarihsel, toplumsal verilerle, felsefeyle, coğrafyayla da ilgilenmiyor hiç. İşe sıfırdan başlamak istiyor. (...) Orhan Veli böyle. Türk şiirinin kavgasını kazandı. Kendi şiirinin kavgasını kaybetti. Öyle sanıyorum ki hepimizin onun serüveninden alacağımız büyük dersler var (Süreya, 2012: 114-115-117).

Garip hareketinin Türk şiirinde yarattığı bu önemli dönüşümün, yenilik hamlesinin işaret edilen sebeplerden ötürü akim kalması, İkinci Yeni şiirinin doğuşuna da zemin hazırlar. Cemal Süreya bu duruma işaret etmek istercesine, Garip’in yetersizliğinin ve Orhan Veli’nin ölümü ardından müteşairler elinde giderek yozlaşmasının sonradan İkinci Yeni olarak adlandırılacak yeni bir şiir hareketine kapı araladığını belirtir. Ardından Türk şiirindeki modernizmin doğuşu bu iki şiir hareketinin varlığıyla ilişkilendirilir: “Son çeyrek yüzyıl içinde şiirimiz kendini iki kere yenilemek çabasında bulundu. Biri Orhan Veli ve arkadaşlarıyla başlayan şiir. Öteki, İkinci Yeni adıyla anılan davranış.” (Süreya, 2012: 282).

Süreya'nın, Garip hareketinin Türk yenilik şiirinin şafağı olduğu iddiası nazara alınca, Hamacher'in modernizmin doğasına ilişkin olarak söylediklerinin, İkinci Yeni ve Garip arasındaki ilişkide somutlandığı söylenebilir. Hamacher, modernist edebiyatın kendisini eskinin çöküşünde tanımlayıp sürekli bir başarısızlığı ve yenilgiyi ilke edindiğini söylüyordu. Daha önce Garip'in, kendisini eski şiirin çöküşü üzerinden tanımlayarak gerçekleştirdiği yenilik hamlesini, şimdi de İkinci Yeni Garip üzerinden, onun yenilgisi üzerinden tanımlamaktadır. Bir nevi, olgu hükmünü göstermektedir. Türk şiirindeki modernizmin ikinci aşamasının başlayabilmesi için, ilkiyle köprülerin atılması gerekmektedir. İlerlemek için yeni failler gereklidir. Modernizmin yürüyüşü, ancak bu şekilde devam edebilecektir. Fakat ikisi arasında bu açıdan önemli bir fark olduğunu da belirtmek gerekir: İkinci Yeni şiiri, kendisini Garip'in bir tür "negatif paradisi" olarak kurgulamaz; aksine onun serüveninden gereken dersi alarak yeni ve bireysel bir dil, anlatım ve gerçeklik üzerine temellenen bir şiir anlayışı teklif eder.

Modernist sanatın temel niteliği olan "özgünlük ve özerklik söylemi" Cemal Süreya'nın poetikası ve şiiri bağlamında merkezî bir öneme sahiptir. Önceki başlıklar altında ele alınan dış gerçekliğin alınlanma tarzı, şiir dili, biçim ve öz ilişkisi, imge tutumu ve hatta geleneğe yaklaşım gibi poetik başlıkların bu söylem ekseninde geliştiği söylenebilir. Fakat Cemal Süreya'nın poetik metinlerinin odağını oluşturan "özgünlük ve özerklik söylemi" daha çok "kişilik" ve "otorite karşıtlığı" kavram çiftiyle temsil edilir. Şiirin dil, anlatım, biçim veya özüne ilişkin her poetik belirlemenin / beyanın önünde sonunda gelip dayandığı, bağlandığı kavramların bunlar olması, böyle bir yorum yapmayı olanaklı kılmaktadır. Bu yüzden, bu bölümde, Süreya'nın poetikası ve şiir pratiği arasındaki uyumun düzeyi, "otorite karşıtlığı" ve "kişilik" kavramları temelinde incelenecektir. Bu inceleme sonunda, Cemal Süreya'nın buraya kadar çeşitli başlıklar altında ele alınan bütün poetik ve pratik çabasının özü itibariyle bu kavram çifti üzerine temellendiği, bu temel üzerinde yükselen yapının da modernist bir karaktere sahip olduğu ortaya konmaya çalışılacaktır.

3. 3. 1. Modernist Bir Tavrı Olarak Kişilik Söylemi

Bir insanı bir başkasından ayıran, insanın kendisine özgü niteliklerinin bir toplamı olarak tanımlanabilecek kişilikle ilgili olarak TDK'nin *Türkçe Sözlük*'ünde "Bir kimseye özgü belirgin özellik, manevi ve ruhsal niteliklerinin bütünü, şahsiyet" (2005:

1188) şeklinde bir açıklama verilir. Ahmet Cevizci'nin *Felsefe Sözlüğü*'nde ise "1 Gözlemin diğer nesnelere ayrı bir şey olarak, bene ilişkin öznel bilinçlilik; kendi beninin bilincinde olan kişinin psikolojik bakımdan söz konusu olan bireyselliği. 2 Bir kişinin temel ve genel davranış tarzı; bireyin davranışının, bireye bir toplum içinde anlam veren, değer kazandıran ve onu toplumdaki diğer bireylerden farklılaştıran yönlerinin toplamı." (2010: 945) şeklinde biri daha çok felsefi, öteki ise sosyolojik iki karşılık verilmiştir. Jerry M. Burger ise, *Kişilik* adlı eserinde kavramın "bireyin kendisinden kaynaklanan tutarlı davranış kalıpları ve kişilik içi süreçler olarak tanımlanabil[eceği]" (2006: 23) belirtir. Söz konusu tanımların içerdiği "özgü", "şahsiyet", "birey", "ben", "öznel bilinçlilik", "bireysellik" sözcüklerinden de anlaşılacağı üzere kişilik kavramı, çok açık bir biçimde özerklik ve özgünlüğe, sanatsal düzlemde ele alındığında da modernist bir yönelime imada bulunmaktadır.

Modernizmin felsefi öncülerinden biri olarak kabul edilen Immanuel Kant'ın 1784 yılında yayımlanan meşhur "‘Aydınlanma nedir?’ Sorusuna Cevap" başlıklı yazısında veciz şekilde dile getirdiği "Kendi aklını kullanmaya cesaretin olsun!" (Geier, 2009: 189) sözü insanlara her türlü otoritenin (devlet, kilise, cemaat, okul, ordu) boyunduruğundan kurtularak kendi mevcudiyetlerinin sorumluluğunu üstlenme konusunda açık bir çağrı niteliği taşıdığı kadar, insan aklının özerkliğine ve dolayısıyla kişiliğe de vurgu yapmaktadır:

Kant için davranışında ve düşünüşünde kendi isteğinden kaynaklanan belirli ilkeleri izleyen 'bir kişiliği vardır.' Kişiliği olan bir insan 'bir sivrisinek sürüsü içerisindeymiş gibi bir oraya bir buraya' zıplayıp durmaz. Bir insanın, kendi aklının ona koyduğu pratik ilkeleri ya da düsturları izleyerek kendinden yarattığı şey, onun kişiliği olarak anlaşılabilir (Geier, 2009: 207).

Özerkliğin ve buna bağlı olarak kişiliğin bu şekilde ilk kez vurgulanması, modernliğin de belirleyicisi olur. Çünkü özerklik ve kişilikle yakından ilişkili özgürlük ve özgünlük kavramları, modernist söylemin de temelini oluşturur (Wagner, 2005: 27). Dolayısıyla kişilik kavramının, sahip olduğu bu içeriksel yükü, modernist sanat ve şiirle doğrudan ilişkili olduğunu söylemek mümkündür.

Kavram sanatsal düzlemde değerlendirildiğinde, bir sanatçının ortaya koyduğu sanat eserinin kıymet ve niteliğinin başlıca miyarının, içerdiği özgünlük ve taşıdığı bireysel duyuş yani özerk bir tını olduğu; bu özelliklerin de kişilikten kökenlendiği söylenebilir. Bir sanat eserine ilişkin olumlu kanaatlerin "özgün", "kişilikli", "yeni", "orijinal", "yaratıcı" veya "kendinden menkul" gibi sıfatlar içermesi de bununla

ilişkilendirilebilir. Oscar Wilde'nın da belirttiği gibi, “[y]aradılışın gücü olan kişilik, sanatsal etkinliğin hakiki özünü oluşturur.” (2012: 23).

1950'lerden sonra gelişen şiir anlayışının “yeni”, “çağdaş”, “çağcıl” şeklinde nitelendirilmesinin temel dayanağı, bu anlayış doğrultusunda yazılan şiirlerin sahip olduğu bireysel tını ve kişisel deneyime dayanan yöndür. Şiire bu saiklerle yaklaşan Cemal Süreya için de “[k]işilik, yeni şiir için her şeydir. Yeni şiir davranışında ancak şiirlerini kişiliklerine yaslayabilen şairler seslerini bugünden yarına duyurabilecek, öbürleri bunca gürültüler, kelime yağmaları, mısra talanları arasında toz olup gidecekler[dir]. (2013: 21). 1958 yılında gerçekleşen bir söyleşide dile getirilen bu görüşler, Süreya'nın daha sonra denemelerinde de sıkça anacağı kişilik kavramının yeni şiir için ne kadar değerli ve belirleyici olduğuna vurgu yapar. Burada işaret edilen “yeni şiir” tanımlamasını “modern şiir” olarak okumak da pekâlâ mümkündür. Çünkü “yeni şiir”in kurucu unsuru olarak gösterilen kişilik, modern bir şiir tarzının temelini oluşturan özgünlük ve özerklik kavramlarıyla ilişkilidir. Bu noktada Cemal Süreya'nın, kişilik kavramını, yenilik söyleminden daha öncelikli ve değerli bulduğu bile söylenebilir. Yeniliği modern şiirin en büyük kaygısı olarak nitelese de Süreya'ya göre “şiirini yenilemek kişiliğini kaybetmek anlamına gelmemeli[dir].” (2012: 238). Kişiliği sık sık değişen bir sanatçının eseri yapay olmakla kalmaz, giderek olanaksızlaşır ve önceki birikimi de sıfırlar (2002: 277). Böyle bir tehlikeye düşmemenin yordamı olarak da o, şairin şiirini yenilerken kendi imkânlarının bilincinde olarak hareket etmesi gerektiğine işaret eder: “Şair şiirini yenilerken kendini tanıyarak, bilerek bu işi yapmalıdır diyeceğiz. Şair şiirinde ağırlık noktasını meydana getiren şeyi tamamen kaybetmemelidir. Kendine hiç uymayacak bir şiir türüne el uzatmak iyi sonuçlar vermiyor.” (Süreya, 2012: 237). Dolayısıyla Süreya'da kişilik kavramıyla temsil edilen modernist söylem, sözde ve iğreti bir yenilik anlayışından uzakta, şairin kendi imkânlarını bilinçle uygulamaya çalıştığı bir düzeye yerleşmektedir.

Kişilik söylemine verilen bu değerın tezahürlerine, onun muhtelif şairlere ilişkin yazmış olduğu eleştirel denemelerde de sıkça rastlanır. Söz konusu yazılarda, takdire şayan bulunduğu şairlerin temel kıymetinin kişilikli bir şiir üretebilmiş olmalarından ileri geldiğini belirtir. Kişilik, Süreya'nın indinde özgün ve değerli bir şiir üretebilmiş şairlerin de temel vasfıdır. “Folklor Şiire Düşman”, “Şapkam Dolu Çiçekle”, “Cevahir Yürekli Şair: Tefik Fikret” ve “Üzgünüm Leyla” adlı yazılarında değerlendirdiği

Tevfik Fikret, Behçet Necatigil ve Fazıl Hüsnu Dağlarca'nın şiirdeki başarılarını, onların kişilikli şairler olmalarına bağlar. Behçet Necatigil'le ilgili olarak şunları söyler:

Okuyunuz bakın, onun o tutuk, o girişik, o atlamalı mısralarında asıl olan kişiliktir. Ben, bir şiir onu yazan şairden başka bir şey değildir diyorum. Eğer bu sözümü kabul ederseniz Behçet Necatigil'i çok iyi bir şair olarak düşünmeniz gerekecek, Fazıl Hüsnu Dağlarca'yı büyük bir şair olarak düşünmek gerekeceği gibi... (Süreya, 2012: 214).

Cemal Süreya'nın poetik söylemindeki modernist unsurları temsil eden temel kavramlardan birinin kişilik olduğunu söylemek mümkündür. Süreya'nın poetikasındaki kişilik odaklı bu temsiliyetin seyrini, modernist sanatın dilin bireysel kullanımı ve dış gerçekliğin öznel algılanışı gibi temel niteliklerini eksen olarak şiirleri üzerinden izleyebilmek de mümkün görünmektedir. Çünkü Süreya'nın kişilik söylemi, sadece poetik düzlemde kalmamış, şiir pratiğine de damgasını vurmuştur. Bu konuda Özdemir İnce, “[ş]iirinde, düzyazılarında ve söyleşilerinde pek az şair Cemal Süreya kadar kendisi olmuştur.” (2011a: 178) der.

3.3.1.1. Dilin Bireysel Kullanımı Bağlamında Kişilik

İkinci Yeni hareketinin Türk şiir ortamında meydana getirdiği kırılmanın, dönüşümün temelinde teklif ettiği dil ve anlatım tutumu bulunmaktadır.⁷⁹ Hasan Bülent Kahraman'ın da belirttiği gibi “2. Yeni dilden bir kopuş, dilin kendi uç sınırlarına doğru bir açılış olarak görülüyorsa, o takdirde bu gelişmeyi Modernizm ve onun çerçevelediği bağlamda ele almak gerekir. (...) 2. Yeni, esas itibariyle dile ve onun açılımlarına dayanan bir şiirsel arayıştır.” (2004: 128)

Cemal Süreya, modern bir şiir kurabilmenin temel yordamı olarak kelime temelli bireysel bir dil anlayışını öngörür. Bu görüşlerinin kristalize olduğu ve aslında poetikasının da temelini oluşturan “Folklor Şiire Düşman” adlı yazısında, modern bir şiir dili kurabilmek için alışlagelen söz dizimleri, halk deyimleri içinde kaynaşıp donan kelimelerin bireysel bir duyarlılıkla sarsılmaları, yerlerinden ve anlamlarından koparılmaları gerektiğini belirtir. Dili uzlaşım / anonim şekilde kullanma mantığını

⁷⁹Bu konu, çalışmanın “Şiir Dili” başlığı altında, teklif edilen bu dilin niçin yeni olduğuna, aldığı tepkilere ve Süreya'nın şiirlerindeki izdüşümlerine dair yorum ve tespitler şeklinde verilmiştir. Cemal Süreya'nın uzlaşım / enformatik bir dil anlayışından uzakta öznel bir algılamanın ve kavrayışın ürünü olan bir dile sahip olduğu, geleneksel dilin kurallarını bozarak özgün ve bireysel bir dil kurmanın çabası içinde olduğu bu bölümde anlatılmaya çalışılmıştır. Süreya'nın şiir dilinin, sahip olduğu özelliklerle çağdaş / yeni bir şiir dili ve bu dilin üretimi olan yeni bir evren algısı yarattığına işaret edilmiş, fakat bu özellikler modernizm kavramı bağlamında doğrudan değerlendirilmemişti. Bu yüzden bu başlık altında, Süreya'nın şiir dilinin taşıdığı özelliklere onda modernist söylemin temel unsuru olan “kişilik” kavramı ekseninde değinilmeye ve bu söylemin şiirlerine ne derece yansıdığı anlaşılmaya çalışılacaktır.

içeren folklor / halk kültürünü yeni ve özgün bir dilin üretilebilmesi önünde bir engel olarak görür. Dilin yerleşik ve görünür imkânlarıyla yetinerek halk şiirinin ve deyimlerinin ortalama temlerine yönelen şairlerin kısa sürede bir tükenişe ve tıkanmaya düştüğü için bu yönelimden kaçınılması gerektiğine işaret eder. Bu belirlemelerden sonra Süreya kişilik konusuna gelir. Kişilik kavramı, folklordan kaçınmak için önemli bir neden olarak gösterilir:

Folklordan kaçınmaya önemli bir sebep daha var: Kişilik. Bakın dikkat ederseniz şiirde kişiliğe bugün eskisinden daha çok önem veriyoruz. Sanırım gelecekte bu daha da çok olacak. (...) Kişiliğin tadı şiir dünyasını bir tuttu ki bugün, bir şiiri bir şair yazarsa güzel oluyor da aynı şiiri bir başkası yazınca olmuyor (Süreya, 2012: 193).

Bu satırlar, geleneksel tarzda şiir yazmanın artık dolaşımdan kalktığına inanan, özgünlük ve özerkliğin, dolayısıyla modernist bir şiir kavrayışının farkında olan bir şairle karşı karşıya olunduğunu gösterir. Şairin kişiliğinin damgasını taşımayan bir şiirin artık estetiğe konu olamadığının söylenmesi de modernist sanatın biçimi önceleyen tavrının farkında olunduğuna işaret eder. Yine kişilik vurgusu taşıyan “Biçimi Anlamak” başlıklı yazıda dile getirilen “bir şiiri şiir eden o şairin genel fikir eğilimi değil, onun kişiliğinden ayrı olmayan özel perspektifidir. Yani biçim.” (2012: 211) cümleleri de Süreya’nın bu konudaki farkındalığına yorulabilir niteliktedir.

“Folklor Şiire Düşman” yazısının devamında Süreya, kişilik kavramını biraz daha somutlamak için sözü Fazıl Hüsni Dağlarca’nın şiirine getirir. Dağlarca’nın “Kızılırmak Kıyıları” şiirinin başlıca kıymetinin, onun kendi havasından, kendi kişiliğinden damıtılarak yazılmasından ileri geldiğini söyler. Şu cümlesi ise, Süreya’nın kişilik kavramıyla modernist bir şiir anlayışına göndermede bulunduğu vurgu yapar: “O şiirdeki aç kendi açısıdır, eşyayı ve yaşamayı kavrayış kendi kavrayışı.” (193) Bir şairin şiirini kurarken eşyayı ve yaşamı bireysel bir algıyla kavraması, doğrudan doğruya modernist şiirin özgünlük ve özerklik söylemiyle ilişkilidir. Charles Taylor’un da belirttiği gibi modern şiirin dili “köklerini şairin kişisel duyarlılığından alır.” (2011: 74). Tek fark, Süreya’nın bu modernist tavrı doğrudan dile getirmeyerek kişilik kavramıyla açıklamaya girişmesidir. Kişilik kavramına bilinçle yapılan bu vurgular ve folklorun konvansiyonel uygulamalarının “kişilik kazanmaya” (Süreya, 2012: 193) müsaade etmediği konusundaki gerekçeli kararlar -“Folklordaysa daha çok anonim kalıplar var. Bu kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil.” (2012: 193)- adı konmasa da doğrudan doğruya modernist bir tutuma işaret etmektedir. Sonuç olarak Süreya için

de “[ş]iirde muvaffak olmanın ilk şartı şahsi bir dil sahibi olmaktır.” (Tanpınar, 2007: 346).

Yazının son bölümünde, şiirde azalan verimler kanunundan söz edilerek dilin bir açıdan işlenmesinin şiirde bir tıkanmaya ve bunalıma yol açacağı belirtilir. Bu işaretlemenin, Türk şiirinin o tarihlerde yaşadığı durgunluk ve tıkanıklığı göstermek amacıyla yapıldığı söylenebilir. Bu tıkanıklık ve durgunluktan kurtulmak için, dilin temel yapı taşları olan kelimelerin “folklor gibi kesin klişeler”den kurtararak anlamlarından ufak tefek saptırılması, yerlerinden koparılması ve onlara yeni yükler yüklenmesi gerektiğini söyler. Ancak bu şekilde, yeni imajlara, yeni mısralara ve dolayısıyla özgün ve bireysel bir şiire varılabilecektir. Folklor ve klişeler karşısında yavaş yavaş oluşmaya başlayan bu yeni şiir yönsemesini Süreya, Türk şiirinde meydana gelen haklı ve zorunlu bir evrim olarak nitelendirir (2012: 194).⁸⁰

Kişilikli, başka bir deyişle yeni ve modern bir şiir üretebilmek için kelimelerin yeni anlamlar ve yeni mısra düzenleri içerisinde farklı kombinasyonlarla kullanılması gerektiği yolundaki poetik görüşler, “Şapkam Dolu Çiçekle” adlı yazının da odak noktasını oluşturur. Bir şiirin özgünlüğünün temel şartlarına, yine Fazıl Hüsnü Dağlarca şiiri üzerinden temas edilir: “Fazıl Hüsnü Dağlarca evreni eşyayı kavrayışında yüzde yüz özel ve salt kendine ilişkin formülleri, perspektifleri getiren tek şairimizdir. Ya da böyle bir yetiye sahip şairlerimizin en önemlisidir.” (2012: 198). Süreya, kişilik kavramını sıkça anarak kendi dönemindeki şairlerin ortak bir kelime dağarına ve mısra düzenine yaslanan şiirler yazmalarının bir örnek bir şiir üretimine yol açtığını belirtir. Bu durumun, soyut bir şiir anlayışına yönelmekle aşılabileceğini, sanatın soyutlaştıkça da kişiliği, yani özgünlüğü daha belirgin bir şekilde yansıtabileceğini şu cümlelerle ifade eder:

Sanat soyuta doğru gittikçe kişilik daha bir önem kazanıyor. Hatta bir noktadan sonra soyut sanatı ayakta tutan tek şey kişilik oluyor. Klee'nin resimlerinde konuşan tek şey stilizasyondur;

⁸⁰Yayımlandığı tarihte ve aslında çok sonraları da hararetle tartışılan, acımasız ve sert eleştirilere maruz kalan bu yazıya ilişkin mutedil ve samimi bir anlama kaygısı taşıyan açıklama, Süreya'nın “kişilik” söylemini sıklıkla üzerinden serimlediği Behçet Necatigil'den gelir. Necatigil, bir söyleşi kapsamında, bu yazının kastına dair görüşlerini şöyle ifade eder: “Şair bence şunu demek istiyor sanırım: Folklor tembel şairin hazır yemeği, kira arabası olabilir. Yani onun işini kolaylaştırır. Nasıl duygu ve düşüncelerimizi kendi dilimizle dışa vurmaya üşendiğimiz zaman atasözlerine sığınırız; folklor da olduğu gibi aktarıldığı zaman şiire renk verebilir. Ama zahmetsiz bir başarıdır. Folklorun şiire düşmanlığı burada şairi hazıra alıştırtır. Bu noktada birkaç şairimiz kolaya kaçtılar gibime geliyor. Bütün öteki öğelerde olduğu gibi, bizde erimesi, bölünmesi, yok olması, yeni bir nitelikte tekrar doğması gerek.” (Necatigil, 2006: 67). Folklorik malzemenin şairin kendi duyarlılığınca yoğrularak yeniden üretilmesi gerektiğini söyleyen son cümlelerin kişilik vurgusu taşıdığı ve Süreya'nın görüşleriyle paralellikler taşıdığı söylenebilir.

bizim deyimimizle kişilik. O kadar olmamakla beraber Michaux'nun şiirlerinde de öyle. Fazıl Hüsnü'nükilerde de deformasyon eğilimleri, bu eğilimlerin bunca gelişmesi sanatçıya doğrudan doğruya kendisi olmak imkânlarını tamamiyle kazandırmıştır (Süreya, 2012: 198).

Soyutlamayla kastedilen şey, verili gerçekliğin deformasyon yoluyla stilize edilerek yeni bir forma kavuşturulmasıdır. Başka bir deyişle, Süreya için stilizasyona dayalı soyutlama, bir sanatçının ürettiği esere kendi kişiliğini yansıtması demektir.

Süreya'da, şairin kişiliğinin damgasını taşıyan bir şiir üretebilmenin başlıca yolu olarak önerilen stilizasyon; dilin alışlagelen kullanımlarını sarsma, bozma, ihlâl etme, başka ve teknik bir deyişle yabancılaştırma esasına dayanmaktadır. Modernist şiirin temel kategorilerinden biri olan yabancılaştırma tekniği (Bürger, 2014: 57), özü itibariyle yerleşik bir dilsel normdan sapmak ve otomatikleşmiş gündelik söylemin bilinçle askıya alınması temeline dayanır. Bu çerçevede şiir, pratik iletişimin yaratıcı biçimde deforme edildiği bir alan olarak değerlendirilir. Terry Eagleton (2007: 77) bu durumu, şiir dilinin gündelik konuşmaya sistematik şekilde uyguladığı bir şiddet olarak değerlendirir. Dolayısıyla Süreya şiirinde, “lacivert bir çingiraktır ölüm” (“Ortadoğu-II”, s. 107), “İşte tam bu saatlerde bir yara gibidir su” (“İşte Tam Bu Saatlerde”, s. 68) veya “İşgal acılarından mavi bir lirizm çıkarın” (“Yunus ki Sütdeşleriyle Türkçenin...” s. 97) gibi sözcüklerin göndergesel anlamlarından koparıldığı dizeler, gündelik konuşmaya doğal olarak bir şiddet uygular.

Yeniliğin ve özgünlüğün yolu, eşyanın doğası gereği bu zorlamadan, aşındırmadan doğmaktadır. Süreya'da, kişilikli bir dil üretebilmek için uzlaşım dilini zorlama ve aşındırma konusundaki poetik kararlılık, şiir pratiğinde çok açık şekilde karşılık bulmuştur. Süreya'nın ulaşmayı amaçladığı bu özgün ve özerk söylemin, şiirlerde muhtelif düzeylerdeki birtakım sapsmalar, alışılmamış bağdaştırmalar ve aktarmalarla yani iletişim dilinin deformasyonu yoluyla belirginlik kazandığı söylenebilir.⁸¹

⁸¹İkinci Yeni ve dolayısıyla Cemal Süreya'nın işaret edilen dil özelliklerini betimleyici mahiyette çok sayıda akademik çalışma yapılmıştır. Bu yüzden, burada tekrar betimleyici bilgilere yer verilmeyecek, daha çok bu dil özelliklerinin Süreya'nın kişilik söylemiyle olan ilişkisi irdelenmeye çalışılacaktır. Konuyla ilgili çalışmalar için bk. Doğan (2007), Güler (2004), Güneş (2007), İlhan (2010), Kaplan (1981), Karaca (2013), Kul (2007).

3. 3. 1. 1. 1. Yabancılaştırmanın Yüzey Görünümleri: Biçimsel Sapmalar

Şiir dilinin temel özelliklerinden biri olan sapmalar, sözcüklerin yerleşik ses ve biçim özelliklerinde veya söz diziminde bilinçli değişikliklere gitmek yoluyla yeni ifade ve anlatım olanakları üretmek için başvurulan bir yöntemdir. Bu uygulama, “dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan / dinleyenin zihninde yeni, değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı amaçlar.” (Aksan, 1993: 166). Dilsel sapmalar, bir şairin kendi kişiliğinden ve duyarlılığından el alan özgün ve özerk bir şiir kurmanın da temel aracı olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede Cemal Süreya, “Folklor Şiire Düşman” yazısında, çağdaş şairlerin kelimeleri sarsmalarından, yerlerinden, anlamlarından uğratmalarından söz ettikten sonra, Türk şiirinde de aynı uygulamalar yoluyla yeni imajlara, mısralara, ifade olanaklarına varılmak istendiğini belirtir[ken] (2012: 194) aslında, sapmaların kişilik tınısı taşıyan yeni ve özgün bir şiir dili üretebilmek için ne derece işlevsel olduğuna da imada bulunmaktadır.

Cemal Süreya’da, sözcük, yazım, söz dizimi gibi çeşitli düzeylerde kullanılan sapmaların, onun şiir dilini özgün kılan önemli belirleyenlerden biri olduğunu söylemek gerekir. Muhtelif şiirlerinde kullanılan “önceleyin” (“Önceleyin”, s. 13), “külliyyetli” (“İngiliz”, s. 20), “telcek-bulutcak” (“Hamza Süiti”, s. 28), “sevişken” (“Süveyş”, s. 30), “Modigliani oğlu Modigliani” (“Aslan Heykelleri”, s. 31), “meryemsiyorum”, “gözistan” (“Bun”, s. 37), “ılım”, “Üvercinka” (“Üvercinka”, s. 38), “fenikeleştiren”, “Olunç” (“Bir Park Konuşkanı Üstüne”, s. 47), “dokunak”, “becerik”, “paraşütlendiren” (“Göçebe”, s. 61), “Fenikelileşmemek”, “toprakçıl”, “heterogüllerin” (“Bir Kentin Dışardan Görünüşü”, s. 75), “Günoğlu” (“Onlar İçin Minibüs Şarkısı”, s. 130), “yabancı” (“Dikkat Okul Var”, s. 139), “elisürencil” (“Özür”, s. 155), “Dolayık” (“Var”, s. 158), “mevsimölçer”, “düşüncemsi” (“Karne”, s. 159), “Günyenisi” (“Dilekçe”, s. 197), “aynatmasından” (“Sıcak Nal”, s. 199), “hüzünüyetinin” (“Açılmamış Kapılar”, s. 205), “ışığagöçerin”, “gülaçılı” (“Turgut Uyar”, s. 209), “sevincelik” (“Sevincelik”, s. 211), “içdökü” (“Dostluklar İçin Düzyazı”, s. 215), “öteşirde” (“Söz Yitimi”, s. 228), “zamantaşlarını” (“Siz, Saatleri”, s. 237), “atı’lar”, “saçı’lar” (“Atı’lar Deltalara”, s. 243), “ikidurur” (“Çekirge Bulutu”, s. 244), “otobüssever” (“Mutsuzluk Gülümseyerek”, s. 256), “insancaya” (“Eray Canberk için”, s. 304) gibi sayısı daha da çoğaltılabilecek bu sözcük düzeyindeki sapmalar, Süreya’nın

kendine özgü bir kelime dağarına ve şiir diline sahip olduğunu gösterir. Şiirlerde kullanılan bu türden sözcüksel sapmalar, Süreya şiirinde özgün birer motif değeri taşır. Okunduğu ya da duyulduğu anda şairine işaret edebilecek bu sapmalar, gerek özgün bir şiir dilinin üretimine katkıda bulunmaları gerekse şiire yeni anlam ve çağrışım imkânları kazandırmaları bakımlarından Süreya'nın kişilik söylemiyle uyumlu dil tutumunu yansıtır. Süreya'ya göre “[d]ilin değişmesi, yeni sözcüklerin ortaya çıkması, şairlere yeni ufuklar açmıştır. Gerçekten, yeni çağrışım değerleri ortaya çıkmıştır.” (2012: 353). “Ortadoğu-I” şiirinin şu dizeleri, Süreya'nın sözcükleri yerleşik anlamlarından, biçimlerinden koparan bu dil uygulamalarına dair poetik görüşlerinin doğrudan şiir düzleminde dile getirilmesi olarak yorumlanmaya müsaittir. Bu dizeler, bir bakıma, Süreya'nın sözcük temelli poetikasına şiir pratiğinin kendisince verilmiş bir onay gibidir; yenilik ve özgünlük vurgusu da çok belirgindir:

“Her kelime yeniden söylenmektedir
Yeniden yeniden söylenmektedir
Ve her kelimenin anlamı
Başka olmaktadır bir öncekinden
Bütün gereksiz anıtları yıkmaktadır.” (s. 105)

Süreya'da dilin yabancılaştırılması esasına dayanan bu deformasyon uygulamaları, şiirlerinin dize yapısına / söz dizimine de yansımıştır. “Şu da Var” şiirinde “Bir de var sen koynumda yatıyorsun” (s. 29), “Süveys” şiirinde “Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin” (s. 30), “Bun” şiirinde “Başını omzuma koyunca da / Kurtarmasa olmazdı beni olmaktan / İçtiği şaraba ait bir adam” (s. 37) ve “Göçebe” şiirindeki “Ya suya giden küçük kızlar / Onlar / Tıpkı o kuşlar gibi / Uçan daha bir süre / Sonra da vurulduktan” (s. 63) gibi dizeler, alışlagelen dize kuruluşunun, söz dizim mantığının bilinçle bozulduğunu göstermektedir. Bu tutum, Süreya'nın geleneksel şiirin kelime bloklarıyla, yerleşmiş, birbirine bağlanmış ve alacakları yükleri zaten önceden almış kelime bağlantılarıyla kurulmuş söz dizim mantığına karşı çıkan poetik görüşlerinin doğrudan uygulamalarının bir tezahürü olarak okunabilir.

Alışlagelen söz dizim kurgusunu bozması bakımından dikkat çeken başka bir şiir de *Üvercinka* kitabında yer alan “Gazel”dir. Adı, beyit esasına dayalı yapısı ve lirik söyleyişiyle divan şiirinin en yaygın nazım şeklini anımsatan bu şiirin ilk ve son

beyitlerinde görülen parçalı söyleyiş, içerdiği oyunsu yapıyla olduğu kadar alışılmış dize yapısını kırmasıyla da dikkat çekicidir:

“Ben nice gözle nice denizle nice gazelle

1 2 3

Rimle gördüm rimle bildim rimle yaşadım seni

1 2 3

(...)

Ama ben nice göz nice deniz nice gazel

1 2 3

Lerimle gördüm lerimle bildim lerimle becerdim o işi” (s. 42)

1 2 3

Bu şiirle Aragon’un uyakla alay eden şiiri arasında bir benzerlik ilgisi kuran Erdoğan Alkan, Süreya’nın Fransızca uyak anlamına gelen ve “rim” şeklinde okunan “rime” sözcüğünü çağrıştıracak şekilde kelimeleri ikiye böldüğünü ve bu yolla geleneksel şiirin biçim uygulamalarından biri olan uyakla alay ettiğini belirtir. Alkan aynı zamanda saçma olmak, hiçbir işe yaramamak anlamına gelen “ne rimer a rien” deyimini de bu tutuma gerekçe olarak gösterir. Ardından Süreya’nın da Aragon gibi, “rim” sözcüğünü üç kez tekrar ettiğini belirtir (1995: 496). “[Ş]iirin oyun düşüncesiyle bağdaştırıldığı” (Özcan, 2002: 860) bu yinelemeler, aynı zamanda, geometrik bir örüntü gözetilerek her bir dizeyi birbiriyle simetrik üç parçaya bölmüştür. Bu yüzden alt alta veya çapraz okunduğunda anlamlı ve kurallı bir cümle yapısına da imkân vermektedir. Ama ancak alt alta ve çapraz okunduğunda, yani bilindik okuma tarzı bir tarafa bırakıldığında bu mümkündür. Şiirde, tekrarlayan birimlerin bu şekilde bir düzenlenişe sahip olması, çok katmanlı bir okuma yapmaya da imkân verir. Çalışmanın “Etkiler Ağı” bölümünde de işaret edildiği gibi, bu uygulamalar, Süreya’nın söz konusu Aragon etkisini kendi yaşamı ve kişiliği doğrultusunda özgün bir üretime dönüştürdüğünü gösterir.

3. 3. 1. 1. 2. Yabancılaştırmanın Örtük Görünümleri: Anlamsal Sapmalar

Cemal Süreya için şiir dilinde ulaşılması düşünülen özgünlük ve yeniliğin en temel araçlarından biri de gündelik dilde bir arada kullanılmayan sözcük grupları

yoluyla yeni duygu ve düşünce durumları yaratmaya çalışmaktır. Süreya'nın folklor karşıtlığının temelinde yer alan bu tutumun, şiirlerinde çok güçlü bir şekilde uygulama alanı bulduğunu söylemek mümkündür. Temel mantığını, dilin yabancılaştırılmasının oluşturduğu bu tavır, Süreya'nın özellikle şiir diline ilişkin yapılan akademik veya özel çalışmalarda genellikle alışılmamış bağdaştırmalar / mantık dışı söyleyişler başlığı altında değerlendirilmiştir. Ancak adına yabancılaştırma ya da alışılmamış bağdaştırmalar da dense, Süreya'nın bu dilsel tutumu özgün ve özerk bir şiir üretebilmek, diğer bir ifadeyle, kişilik söylemini hayata geçirebilmek için bilinçle uyguladığı modernist bir yönseme olarak değerlendirilebilir.

Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* adlı eserinde “çağrışımsal sürecin en güçlü olduğu ve sıradan nesrin basmakalıp tasvirlerinden en uzak olduğu yerde “ lirik [Kastedilen yeni / modern şiirdir.], diğer türlerin aksine, yaratmak istediği asıl etki için yeni ve şaşırtıcı imgeye muhtaçtır.” (2015: 323) der. Süreya'da biçim düzeyinde görülebilen sapmalar dikkate değer bir yoğunluk ve sıklık sergilese de onun şiir dilindeki temel ayrıksılığın, dilin semantik dokusunda bilinçle meydana getirilen bu “yeni ve şaşırtıcı imge” uygulamalarından kaynaklandığını belirtmek gerekir. Şiir dilinde, göstergelerin göndergesel / temel anlamlarının yansıttıkları çağrışım, tasarım ve imgelerin yanında, okurun / dinleyenin zihnine çok farklı, yeni tasarım ve çağrışımların üşüşmesini sağlayan bir dil olayı olarak tanımlanabilecek alışılmamış bağdaştırmalar (Aksan, 1993: 151), Süreya'nın şiir dilini çok katmanlı, görece kapalı, kendi kişiliğinden menkul ve imgesel bir dil hâline getiren başlıca uygulamadır. Süreya'nın, yeni ve özgün bir şiir dilini kişilik söylemiyle irtibatlandırarak bu poetik tavrında ne kadar tutarlı ve kararlı olduğunu daha iyi ve somut olarak görebilmek için şiirlerine bakmak gerekir.

Üvercinka'nın ilk şiiri olan “San”da, sevilen kadınla gerçekleşen tensel yakınlık, çok farklı imajlar ve alışılmamışın dışında bağdaştırmalar yoluyla betimlenmeye çalışılır. Söz konusu yakınlıktan duyulan heyecanın bir göstereni olan soluk, kırmızı bir kuşa benzetilerek yaşanan durumun içerdiği arzuya, bu arzunun yoğunluğuna işaret edilir: “Kırmızı bir kuştur soluğum” (s. 11). Şiirin ikinci biriminde arzunun ve heyecanın giderek artan dozu, bu kez soluğun kırmızı bir ata benzetilmesiyle anlatılır: “Kırmızı bir at oluyor soluğum” (s. 11). Kendisine benzetilen unsurun kuştan ata dönüşmesi, bedensel devinimin artan hızına, uyumuna ve içerdiği hoyratlığa işaret etmek için

kullanılmış gibidir. İlk dizede durum bildiren yüklem (kuştur), ikinci dizede kullanılan şimdiki zaman kipiyle kademeli bir oluşa dönüşmesi (oluyor) buna bağlanabilir. Şiirdeki anlatıcının “Yüzümün yanmasından anlıyorum” (s. 11) demesi de bu arzu çoğalmasının bir gösterenidir. Şiirin son dizesi arzunun bu artışını, hızını ve uyumunu imlemek istercesine, atla ilgili yeni bir bağdaştırmayı devreye sokar:

“Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dörtnala sevişmek lazım” (s. 11)

Böylece, karşı cinsle yaşanan tensel yakınlık, alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla, kaynağını şairin kendi duyarlığından, kişiliğinden alan bir üst dilin üretimi yoluyla dile getirilmektedir.

Bu türden bağdaştırmalar, Cemal Süreya şiirinin en temel dil tutumunu yansıtır. *Cemal Süreya'nın Şiir Dili* başlıklı çalışmasında Zeliha Güneş, Süreya şiirindeki sapmaları ele aldığı bölümün sonunda yer verdiği tabloda, en fazla görülen sapma türünün, 154 kezle anlamsal sapmalar olduğuna işaret eder. Süreya'nın şiir diline yönelik incelemelerin çoğunlukla odak noktasını oluşturan sözcüksel sapmaların sayısının ise ancak 66'yla sınırlı kalmış olması, Süreya'daki dil uygulamalarının genellikle söylenenin aksine, sadece biçimsel değil daha çok semantik bir yönsemeyi içerdiğine işaret etmektedir (2007: 189). İkinci Yeni'nin veya Süreya'nın şiir diline ilişkin çalışmalarda söz konusu dilsel sapmalar çeşitli tasnifler altında betimleyici bir yöntemle verildiği için bu çalışmada daha ziyade, bazı şiirlerinden hareketle bu sapmaların Süreya'daki kişilik söylemiyle ilişkisi irdelenmeye çalışılacaktır.

Biten bir aşkın ardından yapılan fakat giderek Süreya'nın kendi hayatına ve şiir anlayışına ilişkin bir muhasebeye dönüşen “Bir Kentin Dışardan Görünüşü” adlı şiirde anlatıcı özne -ki bu, büyük ihtimalle Süreya'nın kendisiyle özdeşleşmiş bir anlatıcıdır- ayrılığın ve bu durumdan ileri gelen yalnızlığın kendisinde yarattığı hüznün ve sıkıntı duygularını yaşanan şehre yansıtır. Yapılan tasvirlerden İstanbul olduğu anlaşılan bu şehir; “uçuklamış kıyılarıyla”, “uç kulesi” ve “sayısız minareleri”yle bu sıkıntının bir kaynağı gibi görülür. Böyle görüldüğünden olmalı ki, anlatıcı özne bu bunaltıcı atmosferden kurtulmak için sürekli denize bakarak geçmişini ve deyiş yerindeyse kendi taşrasını duyumsamaya çalışır. Süreya'nın yaşamına dair gönderiler de içeren şiirde, anlatıcı ses, bir zamanlar sevilen kadına hitap ederken aynı zamanda kendisiyle bir muhasebeye de girişir. Bu muhasebede dikkati çeken unsur, anlatıcının şehri gezerken

gözlemlediği her şeye bu sıkıntılı ruh hâlinin de sirayet etmesidir. Şiirde, konu bağlamında işaret edilmesi gereken temel husus ise, anlatıcının bu durumu, tamamen kendi kişisel duyarlılığından doğan sözcük ve bağdaştırmalarla ifade etmesidir. Bir türlü bellenemediği söylenen ve muhtemelen yaşanan sıkıntının kaynağı olan şey, bu bakışın ışığı altında muhtelif imajlarla anlatılmaya çalışılır. Sıkıntı, “bir türkünün hallacında dağılmış bir kuş”, “Doğu’da nehirlerin kaynaklarına basılan bir keçe”, “eski Frigya üzümünden, inansız menekşeden bir leke” ya da “Bizans’ın yıkılışını kibirle sürdüren bir taş” gibi sıra dışı bağdaştırmalar yoluyla anlatılır. Önceleri, sevilen kadının, içinde bulunduğu katı toplumsal normlara karşın anlatıcıya verdiği güven ve yaşama duygusu “dört tarafından çekiştirilmiş utanç” ve “şiirin güvenli barınağı” bağdaştırmalarını içeren şu dizelerle dile getirilir:

“Çünkü daha dün dört tarafından çekiştirilmiş utancınla
Şiirime güvenli bir barınak aramıştın” (s. 75)

Ama daha dün bir güven ve sevgi kaynağı olan sevgili, şimdi yiten bir aşkın ardından duyulan güvensizliğin ve kederin başlıca müsebbibi olur. Bu durum şu alışılmamış bağdaştırmalarla verilmeye çalışılır:

“İnce parmaklarıyla
Aralamaya çalışırken kederini
Sen yitip giden aşkta

Senin kahkahanın boğumlarında
Söz temiz değil” (s. 75)

Sevilen kadından pek de iç açıcı olmayan duygularla ayrılan anlatıcının bakışı, tekrar mekâna yönelir. Havanın bunaltıcı sıcaklığı, “İklim. Devrik tezgâhı güneşin” dizesiyle dile getirilir. Şehrin yeni yapılarının anlatıcıda yarattığı iğretlilik duygusu “yeni yapıların kekemeliği” şeklinde ifade edilir. Bu dekor içinde yer alan çınar ağacı, “Yelesinin içinde tükenmiş bir aslan” şeklinde tavsif olunur. Şehrin sahip olduğu tarihsel ve kültürel mirastan geriye kalan işlevsel tek şey, serinliği savunan sütunlardır: “Yalnız sütunlar savunuyor serinliği”. Sıkıntı ve kasvet duygularına eşlik eden aşırı sıcak hava, anlatıcı öznenin zamanı algılayışını da etkiler. Bu çerçevede tıpkı yaşlılıkta günlerin uzun yılların kısa olması gibi “Saatler[in] uzun günler[in] kısa” (s. 76) olarak algılanması da bu sıkıntı hâlinin bir tezahürü olarak değerlendirilebilir:

“İklim. Devrik tezgâhı güneşin.
Sokaklardan kadınsı bir seccade gibi akıyor iklim
Gözlerimiz bozuluyor kanımızın gürültüsünden
Kırmızılar bitişiyor hiçbir şey kesin değil
Tenteler gökyüzüne bir folklor kazandırıyor
Yeni yapıların kekemeliği ve akasya
Ve çınar. Yelesinin içinde tükenmiş bir aslan
Ve sütunlar başıbozuk devriyeleri
Ne kuşatmalar ne dostluklar pahasına
Büyük bir mutfak yaratmış bir imparatorluğun,
Yalnız sütunlar savunuyor serinliği” (s. 75)

Zaman algısına değin sirayet eden bu sıkıntılı ruh hâlinin ontolojik bir boyut kazanması çok uzun sürmez. Anlatıcının “Fenikelileşememek” şeklinde yine alabildiğine alışılmamış bir kavramsallaştırmayı devreye sokması, söz konusu şiirle Süreya’nın yaşamı arasında bir bakışma bölgesi üretir. MÖ II. ve I. binyıllarda Suriye ve Lübnan kıyılarındaki dar şeritte hüküm sürmüş bir Doğu Akdeniz medeniyeti olan Fenikeliler, denizcilik ve ticaret alanlarında gelişmiş, karakteristik bir deniz ülkesidir (Gelişim Hachette, 1993: 1281). Bu bağlamda, şiirde Fenikelileşememek olarak ifade edilen durumun bir deniz ülkesi vatandaşı olamamak şeklinde yorumlanması mümkündür. Zira, şiirde dile getirilen “Deniz kaçkını bir ulusun çocuklarıyız biz o gün bugün / Toprakçıl bir çapadır Denizyollarının arması bile, / Ama dilimizde yine de en ürpertili kelime deniz” (s. 76) dizeleri böyle bir okuma yapmaya imkân verir. Ama bu noktada, denizin içerdiği temel anlamlardan ziyade mecazi anlamlara, uzak çağrışımlara ve bunların anlatıcının / şairin kişisel yaşamıyla ilintisine odaklanmak, söz konusu kavramsallaştırmayı makul bir şekilde yorumlayabilmek için daha doğru bir tavır olur. Aksi takdirde Süreya’nın “şiiri organik bütünüyle, şairin kişiliğiyle şartlandırarak incelemek ya da değerlendirmek gerekir.” (2012: 247) şeklindeki poetik ihtar göz ardı edilmiş olur.

Genel olarak ölümü, yaşamı, ana rahmini ve enginliğiyle bilinçdışını (Alfa, 2014: 32) temsil eden deniz sözcüğünün bu şiire bir ürperti olarak girmesi, içerdiği olumlu çağrışımların (yaşam, özgürlük, ferahlık, sonsuzluk, huzur) Süreya’nın kendi yaşamında karşılık bulamamış olmasına bağlanabilir. Şiir toplamı içinde 44 kez geçen mavi rengi

de, iletteği anlamlar hatırlanır ve yoğun kullanımı nazara alınır, bu yoksunluktan kaynaklanan ürpertinin ve özlemin şiddetini gösteriyor olmalıdır. “Fenikelileşememek”le ifade edilen bu durumun, sıkıntı ve kederin hâkim olduğu bir şiir atmosferinde dile getirilmesi de bu ontolojik sıkışmaya işaret eder. Süreya’nın yoksulluk ve acıyla geçen çocukluğu⁸², bir Dersim sürgünü olmanın verdiği suçluluk ve utanç duygularını göçebelikle kamufle / tolere etmeye çalışması⁸³, bu geçmişle bir türlü hesaplaşamaması, acısını şiirlerine sızdırırsa da bunun bir hikâyesi yokmuş gibi davranması⁸⁴ ve bu duyguların sürekli basıncı altında kalmış olmanın yarattığı sıkıntı, bu şiirde deniz imgesinin çağrışımlarından menkul gerilim yoluyla dile getirilmiş gibidir.

Cemal Süreya’nın uzun süre ve doğrudan cesaret edemediği bu yüzleşmeyi Turgut Uyar, onun hayatına, ilişkilerine ve kavrulmuş bedenine bakarak “Cemal’e Ağıt” şiirinde bir çırpıda yapmıştır (Varol, 2013: 28). Süreya’nın yaşadığı tıkanma / örselenme, Uyar’ın söz konusu şiirinde önce, “bir deniz akşamı”nın çağrışımlarıyla başlayan denizsizlik duygusuna, oradan da küçük bir çağrışım nesnesiyle (bir düğme,

⁸²Ece Ayhan bağlama ilişkin olarak şunları söyler: “Kimse bana ‘benim çocukluğum’ söz gelimi sıkı şair Cemal Süreya’dan da ‘kötü geçti’ diyemez! Öylesine bir ıssızlığın ve yalnızlığın ve kimsesizliğin içine hemen hemen bütün cumhuriyet tarihinde kimse düşmemiştir!” (Ayhan, 2014: 7).

⁸³Günler’de, sürgünlüğün yarattığı duyguları ve bu duygularla başa çıkmak için neler yaptığını Süreya şöyle anlatır: “Ben kaç yaşındaydım? On birin içinde. Altan’la tanıştığım günün hemen öncesinde bu olaylar da vardı. Bu yüzden olduğundan da sıska ve hüzünlü görünmesi gerekir bu koca kafanın. Utanıyordum da sürgünlüğümünden. Hep gizledim. Oysa daha ilk günden herkes biliyor... Başka bir sıkıntım da vardı o gün. Sürgün utancıyla ilgili yine. Bizim gibi sürgün edilmiş başka bir aile daha vardı Bilecik’te. Diyarbakır’dan gelmişlerdi; evlerimiz de bitişik. Onların kızları olan Hanım da üçüncü sınıfta. Benim geleceğimi bir gün önceden bütün sınıfa haber vermiş. Akraba olduğumuzu söylemiş, yanında yer ayırmış... Hanım’la bir gün önce beraber yemek yediğimiz halde sınıfta onu tanımamaya karar verdim. Tanımadım onu. Elbet yanına da oturmam. Şimdi çok sevdiğim sürgün sözcüğü beni allak bullak ediyordu. Bir gün büyükanneme sormuştum: ‘Neyiz biz?’ diye. Bir şey anlamadı. ‘Sürgün ne demek?’ diye yineledim. Sürgün ‘menfi’ demekmiş, ‘menfa’ya gönderilenlere ‘menfi’ denirmiş. Bir an aklıma Yavrutürk dergisindeki bir tefrika geldi: ‘Bir Göçmen Çocuğun Anıları’. ‘Göçmen miyiz yoksa biz?’ diye soruyu değiştirdim. ‘Evet, işte buldun, göçmeniz biz’ dedi. Rahatlamıştı. Ondan sonra kendimi bir süre göçmen olarak düşündüm.” (Süreya, 2002: 300-301).

⁸⁴Yılmaz Varol, sürgünlüğün yerine ikame edilen bu “göçmen” nitelendirmesini Süreya’nın sürgünlük acısıyla başa çıkmak için başvurduğu bir “teknik” olarak değerlendirir: “Bir acıyla başa çıkmanın ilk ve en çocuksu yolu onu yoksaymak, inkâr etmektir. Çocukken ilk yaptığı şey budur: Sürgün gittikleri Bilecik’te kendisi gibi oraya gelen sürgünlerden çok bölge halkıyla uyum içinde olmaya çalışmış, sürgün dayanışmasını reddetmiş, ardından kendini göçmen olarak nitelendirmiştir. Sürgün kelimesini göçmene dönüştürerek sadece bir kelime oyunu oynamamış, aynı zamanda bir tercihte bulunmuştur, kendi hayatını, kendi kimliğini, kendi geçmişini bir başkasınınkine ilhak ettirmiş, böylece mutlu çoğunluğa karışmanın kolay bir arayolunu kendini göçmen olarak tanımlamada bulmuştur. (...) Bir kolaylık da sağlamıştır göçmen hikâyesi ona; küçük bir tanım hilesiyle öteki olmayanların arasına sızmış, orada görünmez olmaya çalışmıştır.” (Varol, 2012: 30-31). Ne var ki, kökleri çocukluk yıllarına kadar uzanan bu kamufle çabasının nafileliği, çok sonraları, *Güz Bitiği*’nin “Siz, Saatleri” şiirinde özeleştirel bir şekilde dile getirilir: “Sürgündük. Göçebeliğin elverişli yanlarını da yitirmiş gibiydik. Yanınızda göçmen olduk. Bir yerleşmişlik duygusu ki, hırkamız yazlık sinemada iliklenir.” (s. 237).

düdükler, ışıklar, işaretler) bir yük vagonunda başlayan ve “tarih öncesi köpeklerin havladığı” (Süreya, 2013b: 85) bir köyde sonlanan sürgün yolculuğuna ulanır:

“-deniz bir özdeyiştir, az kullanılır-

(...)

Uçar gider bir eski deniz, bir deniz akşamı

Bir hüznün provası yapılır bir yeni ilişkide

Deniz karşısında denizsizlik, susulur

Belki sadece bir düğmenin

Düdüklerin, ışıkların, işaretlerin

Yerinde olmayışından... birden sonbahar.” (Uyar, 2008: 312)

Uyar’ın, “Cemal’e Ağıt” şiirinde “Deniz karşısında denizsizlik” olarak dile getirdiği, Süreya’da ise “fenikelileşememek” olarak ifade edilebilecek bu sıkıntının⁸⁵ yarattığı iğreti durum, şehre ve insanlara ulanarak “ikinci kaptan tavrı”, “tekne beğenisi”, “kazazede takısı”, “faizcinin sesindeki hasır” gibi alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla ifade edilir:

“Yine de sokaklarda bir kanal eğitimi

Dondurmacılarda bir ikinci kaptan tavrı

Teneşirlerde bir tekne beğenisi

Bir kazazede takısı bulunur sarhoşların yüzlerinde

Yine de faizcinin sesindeki hasır

Yelken olmaya özeniyor” (s. 76)

Şiirin devamında, bu duyguların ağırlığı altında, “gri bir gökkuşağının altından”, “cüzzamlı işhanlarının çiçekbozuğu basımevlerinin / Önlerinden dalgın dalgın yürü[nür]” (s. 76). Sıkıntı ve kasvet duygularının idaresi altında görülen işhanları cüzzamlı bir insanla, basımevleri çiçek hastalığından yüzü delik deşik olmuş bir çocukla bağdaştırılarak çok öznel ve kişisel bir mekân algısı yaratılır. Sıkıntının boyunu aştığı noktada Süreya, Ece Ayhan’ı doğrularcasına giderek kendi içine kapanır. “Bir güz sonu

⁸⁵Yılmaz Varol’un aktardığına göre, Ali Çakmak, bu durumun Ece Ayhan tarafından da dile getirildiğini şu cümlelerle kaydeder: “Oysa denizin ferahlattığını söylemişti Ece Ayhan, ‘Cemal Süreya’dan daha şanslı olduğunu’ vurgulayarak. Cemal Süreya ile arasındaki farka işaret eden Enis Batur’a verdiği cevapta, kendisinin bunaldığına, terlediğine, çıkışsız kaldığına Çanakkale’de denize girebildiğine dikkat çekiyordu. Dersimli Cemal Süreya ise böyle bir şanstın yoksundu; bunaldığına, sıkıntısı boyunu aştığına açılmıyordu, aksine kendi içine kapanıyordu.” (Varol, 2013: 33-34).

duygusu”, “ancak bir kez duyulabilecek bir sığınma eğilimi”yle bağdaştırılacak kadar koyulaşan sıkıntı hâli, “kuytulardan al[ınmış] bir çiçek gibi yukarı semtlere doğru sürükl[enerek]” -ama sürüklenerek- kendi üzerine kapanır. Şiirin son bölümünde anlatıcı özne -ki bu, Süreya olarak okunmaya çok müsaittir- üzerindeki ölü toprağını atmak istercesine kendisine seslenir. Ağırlığa mahkûm olduğu hissedilen insani yaşam alanını kurtarmak için bir yaklaşım değişikliğine, “dünyaya bir başka açıdan, bir başka mantıkla, başka bir bilme ve doğrulama yöntemiyle bakmak” (Calvino, 2000: 26) gerekliliğine ikamet edilen ortam yoluyla işaret edilir:

“Sen ki
Ayı Hugo’dan zararsız Mallerme’ye, kaçık Artaud’ya kadar
Bir şeyler okudun biraz. İyi.
İngilizlerden de saymayı öğrendin biraz. O da iyi.
Ağzında bir tatil gevezeliği
Alnında bir ayazma serinliği taşıyan
Bir kadını sevdin çok. O belki daha da iyi.
Ama ne yap biliyor musun?
Şu eski adresini değiştir artık
On yıldır bilgeliğini tüketti.” (s. 77)

Bireysel yaşamından kaynaklı bir sıkıntı hâlinin mekân üzerinden odağa alındığı bu şiirde Süreya, yaşadığı ontolojik sıkışmayı kendi imgeleminden, duygu ve düşünce dünyasından hareketle dile getirir. Sıkıntı kavramı doğrudan değil, çok özgün benzetme ve bağdaştırmalar yoluyla anlatılmaya, sezdirilmeye çalışılır. Şiir boyunca, anlatıcının içinde hareket ettiği mekâna ilişkin tasvir ve belirlemeler de bu sıkıntının idaresindedir. Mekâna ilişkin unsurlara atfedilen olumsuz nitelikler, mekânın da bireysel bir duyuş ve kavrayışla yansıtıldığını gösterir. Bu tavrın, Süreya’nın kendiliğe ve özerkliğe vurgu yapan “Şiir insanın evren ve dünya içinde, insan ve eşya karşısında kendini ayrı bir denemesidir.” (2012: 286) görüşüyle bağdaştığı söylenebilir. Poetikasında, yeni bir şiir dili üretebilmenin yolunun, sözcüklerin alışlagelen kullanım yerlerinden, anlamlarından saptırılmasından geçtiğini vurgulayan Süreya’nın, “Bir Kentin Dışardan Görünüşü” şiirinde örneklendiği üzere, bunu pratikte fazlasıyla uygulayabildiğini söylemek mümkündür. Şiirin sahip olduğu özgün bağdaştırmalar ve bundan ileri gelen görece kapalılık, bu şiirin kişilik damgası taşıdığı bir işareti olarak değerlendirilebilir.

Çünkü, ancak kişisel ve özgün olan bir şiirde, okur tarafından kapalı ve anlaşılmaz olarak tanımlanabilecek bir şeyler vardır. Çünkü böyle bir şiir kişiseldir, temel motivasyonunu verili / uzlaşımsal olandan değil, şairin kendi içsel deneyiminden almaktadır. Şairin “kendine özgü izlenimleri, duygulanmaları, şiirlerinde ister istemez ‘karanlık’ yerler bırakacaktır.” (Uyar, 2012: 192). Okura anlaşılmaz ve kapalı gelen şey, şiir tarafından içerilen kodların biricikliği, karşılıksızlığıdır. Bu anlamda, bir şiirin okuru fazla yormadan kolayca anlamlandırılabilmesi, uzlaşımsal bir forma ve içeriğe sahip olduğunun, dolayısıyla kişilik damgası taşımadığının bir işareti olarak değerlendirilebilir.

Sapmalarla karakterize olan bu dilin, mayasını Süreya’nın hayatından ve kişisel duyarlılığından aldığını söylemek mümkündür. “Bir Kentin Dışardan Görünüşü” şiiri, izlerine *Göçebe*’de rastlanan ama *BÖSDB* kitabından itibaren şiirlere hâkim olmaya başlayacak insani karakterin, şiir çizgisinde bireyselden toplumsala doğru yaşanan bir kayma eğiliminin de habercisi olur. Bu kitabın yayım tarihinden altı ay önce (13 Ocak 1973), Milliyet Sanat dergisinde Can Kolukısa’yla yapılan röportajda Süreya’nın kendi şiirine ilişkin söyledikleri de bu çizgi değişikliğini haber verir: “İlk sıralarda daha biçimciydim... Şimdilerde insani özün peşindeyim. Ama baştan beri toplumsal bir ağıntı vardır yapıtlarımda.” (Süreya, 2013: 46).

“Bir Kentin Dışardan Görünüşü”nde yapılan bu muhasebeden ve dile getirilen değişim isteğinden sonra, gerçekten de şiirlerin gerek biçim gerekse içeriğinde bir ton ve hava değişikliği yaşandığı fark edilir. Süreya, bu kitaba kadar hemen hiç söz etmediği bireysel tarihini, yaşanan bu kırılmanın etkisiyle artık söz konusu etmeye başlamış gibidir. Sürekli bastırılmaya çalışılan bireysel trajedi, kültürel motiflerin oluşturduğu bir doku içinden çok yoğun şekilde görünürlük kazanır. Şiirlerde kullanılan dil, yine alabildiğine kişisel ve kapalı tasarruflar içerir. Ama bu dil, aynı zamanda, Süreya’nın kişisel tarihine dair önemli içerimlere de sahiptir. Bu durum, en çarpıcı biçimde, yine özgün bağdaştırmalar yoluyla, dilin alabildiğine kişisel bir düzleme çekildiği bir noktadan yapılır. Bu durumu pratikte sınamak için kitapla aynı adı taşıyan “Beni Öp Sonra Doğur Beni” şiirine bakılabilir.

“Beni Öp Sonra Doğur Beni”, henüz yedi yaşındayken annesinin ölümünü deneyimleyen şairin duygu ve düşünce dünyasında meydana gelen boşluğu, eksikliği sevilen kadından hareketle dile getirir. Ancak, şiirde anne kaybının yarattığı duygusal

boşluğu gidermek için girişilen her teşebbüs, şair öznenin geçmişe dair anımsamalarıyla -deyim yerindeyse- bozguna uğrar. Eksikliği giderme teşebbüslerine, her seferinde bu eksikliği yürürlükte tutan bir algı eşlik eder. Sevilen kadınla yaşanan mutluluk anı, belki de annesinin sürgün yıllarındaki sefaletten kaynaklanan trajik ölümünü anımsamanın utancıyla gölgelenir. Kaybın yarattığı utanç duygusu, “başlangıçta annenin içinde olan çocu[ğun] şimdi anneyi kendi içinde taşıma[sına]” yol açar (Klein, 2014: 20). Bu utanç, henüz 23 yaşındayken ölen anneden daha fazla yaşamanın utancı olarak da okunabilir. Şiirin sondan ikinci dizesinde, bu kaybın şairin kendisi çok küçükken değil, annesi çok gençken yaşandığına vurgu yapılması böyle bir okuma yapmaya imkân verir. Bu durum, gündelik dilin anlam itibarıyla alabildiğine büküldüğü / deforme edildiği aşağıdaki dizelerle şiire taşınır:

“Şimdi
utançtır tanelenen
sarışın çocukların başaklarında” (s. 84)

Görme duyusuna yansıyan bu anımsama, hemen ardından çok ilginç bir bağdaştırmayla koku alma duyusuna uzanır. Kaybın anımsanması, oviden yayılan “gözü bağlı bir leylak kokusu” bağdaştırmasıyla dile getirilir. Leylak kokusunun ilettiği olumlu çağrışımlar, bu kokunun gözlerinin bağlı olduğunun dile getirilmesiyle eksiklik duygusuna bağlanır. Bu tuhaf bağdaştırmanın şair öznenin muhayyilesinde yarattığı olumsuz çağrışımlar, yaşanan anın üzerine güç bela ışyan “küçük güneş”i de içerdiği kasvetle kuşatarak hükümsüz bırakır. Doğal bir güzelliğin yapay bir müdahaleyle sakatlanması olarak yorumlanabilecek bu durum, annenin sürgünlük koşullarından dolayı gerçekleşen ölümüne işaret etmek için olabilir:

“Oviden
Gözü bağlı bir leylak kokusu oviden
Çeviriyor küçük güneşimizi” (s. 84)

Pekâlâ çok farklı şekilde yorumlanabilecek bu dizelerin en dikkat çeken özelliği, sahip oldukları bu tuhaf özgünlüktür. Orhan Koçak da şiirin bu biriminin içerdiği kapalılığı ve dilindeki rafine kişiselliği şu cümlelerle vurgular:

Hepimiz bu şiirin son satırını hatırlıyoruzdur herhalde, bir öksüzleştirilmenin “bal”a çevrilmesini -ama sağa sola gitmeyen, orada duran, tütmeye, titreşmeye, *belirsizce* anlamlılık üretmeye devam eden kelimeler: “Oviden / gözü bağlı bir leylak kokusu oviden”. Çok şair

tanımışızdır, tanıyacağızdır- “gözü bağlı bir leylak kokusu” diyenini hiç görmedim. Bunu merak eden okuru hele hiç (Koçak, 2014: 16).

“Gözü bağlı bir leylak kokusu”yla temsil edilen bu eksiklik duygusu, giderek evlerden taraçalardan taşarak mekânı kuşatır ve bu kez gelip şair öznenin sesine yerleşir. Görme ve koklama duyularıyla algılanan eksiklik duygusu, işitme duyusuna da sirayet ederek anlatıcının sesini âdeta zehirler. Bu durum yine alışılmamış bağdaştırmalarla dile getirilir:

“Taşarak evlerden taraçalardan
gelip sesime yerleşir

Sesimin esnek baldıranı
sesimin alaca baldıranı” (s. 84)

“Kan”, “taş”, “karabasan” gibi imgeler yoluyla olumsuz çağrışımlar üretmeye devam eden bu duygu, şiirin son iki dizesiyle meramını doğrudan ortaya koyar. Annenin genç yaştaki ölümü ve bundan dolayı Süreya’nın mahrum kaldığı anne sevgisi ve şefkati seslenen kadından talep edilir.

Doğumun ilk yıllarında anneye kurulan ilişki tarzının bireyin bütün duygusal yaşamını etkilediğini “nesne ilişkileri” kuramı çerçevesinde ele alan Melanie Klein, kişinin ilksel nesneden (anneden) başkalarına dönmesinin, ilksel nesneye yönelik duyguların çevreye yayılarak seyreltilmesinin kişiye yardımcı olacağını ve “kaçınılmaz kayıp duygusunu, biricik ilk nesneyi yitirme duygusunu telafi edece[ğini]” (2014: 65) belirtir. Bu şiirde de âdeta kılıktan kılığa giren, çeşitli duyulara bulanana, alabildiğine kişisel imgelerle dile getirilen ilksel nesneye (anneye) ilişkin eksiklik / kayıp duygusu, başka bir kadına (sevgiliye) yönelerek sevgi ve şefkat talebi üzerinden telafi edilmeye çalışılır:

“Annem çok küçükken öldü
Beni öp sonra doğur beni” (s.84)

Erdoğan Alkan (1995: 497), “Beni Öp Sonra Doğur Beni” şiirinin alıntılanan bu son iki dizesindeki “doğurmak” imgesinin Aragon’un “Beni dünyaya getiren / Kadınımı doğurdum hep” dizelerindeki imgeyle aynı olduğunu belirtir. Dizeler arasında yapılacak bir karşılaştırmada, bir “aynı”lıktan ziyade bir çağrışım ortaklığından, dolayısıyla bir etkilenmeden söz edilebilir. Ancak Süreya’nın Aragon’un söz konusu şiirinden ileri

gelen bu esinlenmeyi kendi yaşamı ve bireysel duyarlılığıyla yeniden yorumladığı, “doğurmak” imgesini kendi şairlik deneyimi doğrultusunda özümledikten sonra şiirinin yapısına yedirdiği yorumu yapılabilir. Taklit ve etkilenmenin ayrı şeyler olduğuna değindiği “Etkiler Ağr” yazısında Süreya, başka şairlerden etkilenmenin çok doğal bir durum olduğuna; fakat önemli ve doğru olanın bu etkilerin şairin kendi kişiliği doğrultusunda özümsererek şiir için bir yakıt olarak kullanılması gerektiğine işaret ederek tekrar kişiliğe vurgu yapar (Süreya, 2012: 199).

Dilin yabancılaştırılması ya da kelimelerin alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla kişisel ve özgün bir kullanım düzeyi kazanması; eksiklik ve acıyla karakterize olan bir bilincin insan, doğa ve evren karşısındaki her durumu bir “iç deney” olarak yaşadığının en temel göstereni olarak kabul edilebilir. Süreya’da süregelen bir karaktere sahip olduğu söylenebilecek ve kaynağını kendi hayatından alan bu acının muhtelif şiirlerde, farklı bağlamlarda sürekli bir şekilde yankılandığı görülür. Bunun dile getirilişinde, dilin yeni imkânlarının denendiğini, kişilikli ve özgün bir şiir üretebilme kaygısının her an yürürlükte olduğunu görmemek zordur.

“Ülke” şiirinde, anlatıcı özne yaşadığı sürekli sıkıntı hâlini, “iri gagalı yalnızlıklar”, “hüznün kuşları”, “içlenmek zanaati” gibi alışılmamış bağdaştırmalarla dile getirir. Otobiyografik unsurlar içeren “Öğle Üstü” şiirinde, dağ başında çadır bekçiliği yaparken yalnız başına geçirdiği saatlerde karşılaşılan bir yılan, Süreya’nın iç dünyasında yarattığı etkilerle güçlü bir imge hâlinde anne ve babasının ölümlerinden duyulan acıyla birleşir. Anne şefkatini yeterince tadamadan yaşanan bu ölümün yarattığı acı “Öpüşü hançerlenmiş bir kadının” (s. 50) bağdaştırmasıyla anlatılır. “İşte Tam Bu Saatlerde” şiirinde, sevdiği kadına seslenen anlatıcı, “Ölüm yası içindeki bir evde” yaşanan acıyı anımsatan saatleri “İşte tam bu saatlerde bir yara gibidir su” (s. 68) benzetmesiyle dile getirir. “Seviş Yolcu” şiirinde, Süreya’da sürgünlük ve sevilen insanların ölümüyle iyice pekişen bu acı, şiirini tanımlayacak bir yoğunluğa ulaşır. Şiir, bir ağıta dönüşür. Ama bu şiirin nasıl bir ağıt olduğu da yine çok çarpıcı bir bağdaştırmayla dile getirilir:

“Bu yüzden kimi zaman zordur ayırmak
Üstünü başımı yırtmış ağıtlardan şiiri” (s. 136)

Süreya’nın şiirlerinde, yaşanan insani durumların şiir dili, söz dizimi ve gerçeklik düzeylerindeki algılanışının alabildiğine öznel ve özgün bir niteliğe sahip olduğunu

söylemek gerekir. Temalar muhtelif olsa bile şiirlerde aktarılmaya çalışılan duygu ve düşünce durumları, doğrudan doğruya şairin kendi alımlama tarzı, kişilik özellikleri doğrultusunda serimlenmeye çalışılır.

Göçebe kitabında yer alan “Arka Güneş” şiirinde ikircimlerle, kararsızlıklarla dolu ve biten bir ilişkinin akşamında, rastlantı ve anımsamaların yönlendirdiği bir kadından söz edilir. Ama şair özne, şiirin daha ilk dizesinde kadınla arasındaki uzaklığı ve yaşanan sıkıntı hâlini, kadına atfettiği “yabansı ses” bağdaştırmasıyla dile getirir. Şiirin ilk biriminde rastlantının yönlendirmesiyle anımsanan bu kadından söz edildikten sonra, takip eden birimlerde mekânın da şair öznenin içinde bulunduğu psikolojik durumla algılandığı görülür. “Bir Kentin Dışardan Görünüşü” şiirinde olduğu gibi bu şiirde de mekâna ilişkin unsurlar neredeyse tamamen öznel bir algının ürünü olan bağdaştırmalar yoluyla dile getirilir. Her şeyden önce, adıyla bile şiirin bir ilişkinin tükenmesine ve ilişkideki karanlık, belirsiz tarafa imada bulunduğu söylenebilir. Aynı bir eğretilmesi olarak kullanılan “Arka Güneş” tamlamasının aynı zamanda farklı çağrışımları da devreye sokarak bir ilişkinin bitişini, tükenişini ve tüketişini de anlatmak için kullanıldığı düşünülebilir. “Arka” sıfatının fonetik imkânları göz önüne alındığında, içerdiği harfler “kara” sözcüğünü de ister istemez çağrıştırır. İlişkinin başlangıcındaki sıcak ve iyimser duyguların giderek soğuk, kararsız ve karamsar duygulara evrilmesi, tıpkı daha parlak ve sıcak bir varlık olan güneşin günün sonunda yerini ışısız ve soğuk, ancak bir başka varlıktan aldığı güçle varlık kazanan aya bırakması gibi bir benzeşim yoluyla aktarılır. Şiirin bütünü bu eğretilme mantığı üzerine kuruludur. Söz konusu ilişkiye dair rahatsızlık, belirsizlik ve uğursuzluk, “O beyaz o erken o ilk / O yapışkan uğultu” (s. 67) bağdaştırmasıyla verilir. “Uğultu” sözcüğünün içerdiği kendinden menkul olumsuz anlamlara, “beyaz”, “erken”, “ilk” ve “yapışkan” gibi sıfatlarla katkıda bulunulur. “Beyaz” renk, temelde sahip olduğu olumlu anlamlara karşın Süreya’da olumsuz anlamlar da içerir. “Gül” şiirinde, söz gelimi, ayrılığın, kopuşun ve korkunun bir alâmeti olarak kullanılır: “Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz / Ellerin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum” (s. 12). “Arka Güneş” şiirinde, beyaz sözcüğü “ilk”, “erken” ve “yapışkan” sıfatlarıyla bir arada kullanılarak yine bir korku ve sıkıntı imgesi olarak belirir. Bununla da yetinmez anlatıcı, içinde bulunduğu sıkıntı ve kasvetin derecesini anlatmak istercesine, “yapışkan uğultu” tamlamasındaki yadırgatıcılığı bir üst perdeye taşır. “Yapışkan uğultu”nun “bir kan salkımı şarkısı”ndan söz edilerek okura

zaten olabildiğince yabancılaşan dil, kendi içinde tekrar bükülmeye uğrar. “Kan salkımı” gibi bir bağdaştırma yoluyla uğultunun içermesi istenen olumsuz anlamlar daha da yoğunlaştırılır. Salkıma benzetilmesi de bu yoğunlukla ilişkilendirilebilir. Fakat, bu uğultunun “Karaağaçların üstüne yüksel[erek]” “oradan korkuyu yönet[mesi]” ve “Acının tekniğini öğretir” (s. 67) olması ise yaşanan ruhsal sıkıntının beterin beteri bir durum olduğunu çok yadırgatıcı bir şekilde aktarır:

“Bir kan salkımıdır şarkısı
Dağılır incelir belledikçe
Evlerle bacalarla karışık
Karaağaçların üstüne yükselir
Oradan yönetir korkuyu
O beyaz o erken o ilk
O yapışkan uğultu
Acının tekniğini öğretir” (s. 67)

Bu sıkıntıdan hasıl olan uykusuzluk da “sürekli gece”de salınan bir ağaca benzetilerek anlatıcının yaşadığı biteviye ruhsal gelgitlere ve bir çıkmaza işaret eder:

“Bir daldır uykusuzluk
Sallanır sürekli gecede” (s. 66)

“Bütün bunlar, belirsiz ve çıkmaz hâle gelen bir ilişki içindeki öznenin dışarıya ait gözlemleridir. Gerçekliklerinden çıkartılarak öznenin psikolojisini yansıt[ırlar]” (Doğan, 2007: 191). Şiirin devamında da bu dışarıya ait gözlemler, “yaprak yaprak suçsuzluk”, “serin bildircin”, “aracısız bir ses”, “aralık kadın”, “Sokağı dönen gözler” gibi çok sayıda alışılmamış bağdaştırmayla dile getirilir:

“Yaprak yaprak suçsuzluğunu
Soyduğum serin bildircin
Kuşlar dal değiştirdikçe
Savunur kendini solgun,
Aracısız bir ses gibi
Sallanan aralık kadın
Kuşlar dal değiştirdikçe
Sokağı dönen gözleri

Çalar çiniye çiniye” (s. 67)

Süreya’da dilin öznel kullanıma imkân veren başlıca uygulama olan alışılmamış bağdaştırmalar, “Yeraltı” şiirinde şiirin gövdesini oluşturan ana birimin tamamını oluşturur. Şiir, blok hâlinde alışılmamış bağdaştırmalar içerir. Süreya’nın kendi hayatına ilişkin tatsız bir olaydan yola çıkarak yazdığı kuvvetle muhtemel bu şiirde, Hasan Basri isimli bir arkadaşının ettiği ve bir küfür olarak nitelenen bir “laf”ın yol açtığı bir işten ayrılma, istifa etme olayından söz edilir. 1973 yılında yayımlanan *BÖSDB* kitabında yer aldığı düşünüldüğünde; bir bırakmanın, çıkmanın söz konusu olduğu bu şiirin Süreya’nın 1965 yılında Maliye Bakanlığı’ndaki görevinden Sezai Karakoç ve Doğan Yel’le birlikte istifasının yönlendirmesiyle yazılmış olduğu düşünülebilir. Şiirdeki bazı bağdaştırmaların da bu düşünceyi desteklediği görülür.⁸⁶ Söylenmemesi gereken gözü kara bir gerçeği içeren bu küfür, yürürlükteki düzeni sarsan, onun çürümüşlüğü, yozlaşmasını temsil eden “paslı bir kilidin” açılmasını sağlayan bir anahtar olarak nitelendirilir. Ardından, kilit eğretilemesi üzerinden bu çürümenin türlü çeşitli boyutlarını anlatmak için, otomat bir yazım tarzını andıran ilginç ve uzak çağrışımlara sahip dizi hâlinde bağdaştırmalar sıralanır. Bunlar, hatta yer yer, “kilit” sözcüğüne taşıyamayacağı kadar soyut-somut anlamlar yükleyen ve okurun kavrayışını zorlayan alabildiğine acayip ve kişisel bağdaştırmalardır:

“Bir küfür ki
Paslı bir kilidin içinde
Yeşil bir kilidin
Kirli bir kilidin
Koçbaşı bir kilidin
Kuma batmış bir kilidin
Yapışkan bir kilidin
Nal söken bir kilidin
Pelte bir kilidin
Sarkaçlı bir kilidin

⁸⁶“Doğan Yel, Sezai Karakoç’la Maliye Teftiş Kurulu’ndan arkadaşımız. İkisi benden bir sonraki promosyondaydılar. Yeterlik sınavında başarılı sayılmayarak gelirler kontrolörü oldular. Benim için Maliye Teftiş Kurulu’ndan ayrılma özleminde bu olayın da etkisi vardır. Onlar sınavı kaybetmişlerdi; bense kendimi onlar kadar başarılı saymıyorum. 1965’te üçümüz birden Maliye Bakanlığı’ndaki görevlerimizden istifa ettik.” (Süreya, 2002: 345-346).

Karmaşık bir kilidin
Direği kurgan sorguçlu
Gözü kakmalı
Hınçla perçinli
Dilinde gümüş yeğniligi
Horozunda tilki gülücüğü
Duyarlıksız bir öreke
İşbirlikçi bir kampana
Lekeli bir gezinti
Altındaş bir miğfer
Bozuk bir kilidin
Hakiki bir kilidin
Kupon kesen bir kilidin
Seçilen bir kilidin
Bulanık bir kilidin
Cevapsız bir kilidin
Bilirkişi bir kilidin
Bekâret kemeri bir kilidin
Morarmış bir kilidin
Ayaklı bir kilidin
Tepeden tırnağa pusatlanmış
Balyemez bir kilidin
İpek filtreli
Beyaz eldivenleriyle uyuşturucu
Bülbüliye sayaçlı
Kölelik terleyen
Anız terleyen
Yeminli bir kilidin
Salt bir kilidin
Göksel bir kilidin” (s. 125-126)

Poetik görüşlerini içeren yazılarında çağdaş bir şiir üretmenin temel yolunun dilin özgün ve bireysel bir tasarrufla yeniden işlenmesi olduğunu belirten Süreya, bu

görüşlerini şiirlerinde sözcük, söz dizimi ve anlam düzeylerindeki sapmalar yoluyla uygulamaya çalışmıştır. Bu uygulamaların, Süreya'nın özgün ve kişilikli bir şiir üretmek için kullandığı temel dil tutumu olduğunu söylemek mümkündür. Şiirlerinde bir bütün olarak bu dilsel yönsemeyi temel almıştır. Özellikle dili yabancılaştırarak özgün bir şiir üretmek için sıklıkla başvurulan alışılmamış bağdaştırmalar, Süreya şiirinde kişilik kavramıyla temsil edilen özgünlük ve özerklik söylemini dolayısıyla da modern bir şiiri pratikte mümkün kılan en temel dilsel tutum olmuştur. Şiir pratiğinin sahip olduğu bu nitelikler, deyiş yerindeyse, okuru sözcük ve dizelerle güreşmeye zorlar. Bu çerçevede Süreya'nın şiirlerini “okumanın zorluğu[nun], onun basitçe tüketilmeye itiraz edilişle alakalı” (Eagleton, 2011: 34) olduğu söylenebilir. Çünkü Süreya'nın dili, köklerini kendi kişisel duyarlılığından almaktadır. Şiirlerine modernist vasfını kazandıran temel husus da bu tavırdan ileri gelmektedir.

Bununla birlikte Süreya'daki kişilik söyleminin sadece folklor / halk şiiri karşılığıyla sınırlı kaldığı söylenemez. Çıkış noktası, halk kültürünün ve dilinin yerleşik uygulamalarının olduğu gibi tekrarına getirilen bir itiraz olsa da Süreya'nın şiir diline ait başka konularda da kişilik kavramını temel hareket noktası olarak belirlediğini söylemek mümkündür. İkinci Yeni şiirine yöneltilen en yoğun eleştirilerden biri olan konuşma dilinden uzaklaşılması konusunda da Süreya kişilik kavramını temel almıştır. Süreya için, İkinci Yeni şiirinin dil tutumu hakkında söylenenlerin aksine yeni ve özgün bir şiir dili kurmanın temel yordamlarından biri de konuşma dilinden, bu dil içinde yeterince pişmiş, demlenmiş ve çağrışım değeri kazanmış kelimelerden yararlanılmasıdır. Konuşma dilinin şiir dili için temel çıkış noktası olduğunu Süreya şu sözlerle dile getirir:

Çok şeyi konuşma dilinden çıkarırım. (...) Şiir, konuşma dilinden uzaklaşmamalıdır, diyorum. Konuşma dili, düzyazının, düşünce dilinin tuhaf bir argosudur. Şiirle düzyazı arasında bir bırakışma bölgesi desek yeri. Bu bakımdan şiirin de düzyazının da özelliklerini taşır. Şiir çemberini ordan geçirirken nesnellikler edinir. Düzyazı, kendinden bir şey koparıp verirken ordan verir. Şiirin ilk ve vazgeçilmez mayasıdır konuşma dili (Süreya, 2013: 46).

Süreya (2012: 294)'e göre, yazılan şiirin özgün ve yeni anlamlar üretebilmesi, şiir dilinin temelinde uzlaşım ve ortak bir anlam düzleminin oluşturulmasına bağlıdır. Yani bireysel bir şiir dili öncelikle okurla ilk diyalogu başlatacak nesnel bir karşılığa sahip olmalıdır. Şiir ve okur arasında bu temel ve nesnel anlam düzeyi sağlandıktan sonra, şair özgün, yeni ve örtük anlamlar, çağrışımlar üretebilecek, okur da bunları yakalayabilecektir. Kelimelerin şiirdeki kurucu işlevine ve konuşma dilinin şiir için

temel bir kaynak olduğu görüşlerine benzer ifadelerle “Şiirin Birimi Sözcüklerdir” yazısında da yer verilir: “Bence şiir, konuşma dilinden çok uzaklaşmamalıdır. Konuşma dilinin çevresinde dönmeli, alacağı şeyleri ordan almalıdır.” (Süreya, 2012: 352).

Süreya’nın şiir pratiğine bakıldığında, gerçekten de temel çevrim ağının konuşma dili ve bu dilin kelime dağarı olduğu söylenebilir. Kendisinin de poetik görüşlerinde belirttiği gibi, bu şiirlerde günlük konuşma diline ait bir kelime dağarı kullanılır. Ama bu kelimelerin aynı dize içinde yan yana getirilişi, temel bir anlam düzeyi yaratarak okurla ilk semantik bağlantıyı kurduktan sonra, geniş ve farklı bir çağrışım ağını devreye sokar. Süreya’nın dilindeki temel espri de budur. Yalın ve bilinen kelimelerin kullanımlarından hareketle farklı bir dil ve çok katmanlı bir anlam dünyası yaratabilmek. Bu tutum, şiir türünün doğasıyla da uyumludur. Jonathan Culler, bu konuda şunları söyler:

Dilin ön plana çıkarılması ve metrik düzenlemeler ve seslerin yinelenmesi yoluyla tuhaflaştırılması şiir sanatının temelidir. (...) Şiir, gösterilenleri soğuran ve yeniden yapılandıran gösterenlerin bir yapısıdır; böylece şiirin şekilsel kalıplarının anlambilimsel yapılar üzerinde etkileri olur, sözcüklerin diğer bağlamlarda sahip oldukları anlamlar özümleir ve yeni düzene katılır, vurgu ve odak değiştirilir, düzanlamlı anlamlar değişmeceli anlama kaydırılır, terimler koşutluk kalıplarına göre sıralanır. Şiir sanatının marifeti ses ve ritmin ‘olumsal’ niteliklerinin istemli bir biçimde düşünceye bulaşıp onu etkilemesidir (Culler, 2007: 116-117).

“8.10 Vapuru” şiirinde, anlatıcı özne, sevdiği kadının sesinin kendisinde yarattığı çağrışımları dile getirir. Şiirin ihtiva ettiği kelime dağarı tamamen konuşma diline ait olmasına rağmen, “sesinde” sözcüğünün bağdaştırıldığı kelimeler şiirin her biriminde ilk planda ilettikleri temel anlamlardan geçerek farklı tasarımlar ve çağrışımlar üretir:

“Sesinde ne var biliyor musun?

Bir bahçenin ortası var

(...)

“Sesinde ne var biliyor musun?

Uykusuz Türkçe var

(...)

Sesinde ne var biliyor musun?

Eski öpüşler var

(...)

Sesinde ne var biliyor musun?

Ev dağınıklığı var

(...)

Sesinde ne var biliyor musun?

Söyleyemediğin sözcükler var” (s. 202)

Her birimin başında bir nakarat gibi tekrarlanan “Sesinde ne var biliyor musun?” dizesi ve takip eden dizeler bir başına ele alındığında, hem dize kuruluşu ve içerdiği kelime dağarı hem de ilettiği temel anlamlar açısından pek yadırgatıcı bir durum sergilemez. Burada Süreya’nın özgünlüğünü ve dil üzerindeki kişisel tasarrufunu ortaya koyan şey, konuşma diline ait kelimeleri kullanmak yoluyla normalde bir arada düşünülemeyecek, standart kullanımda birbirini çağrıştıramayacak durumları birbiriyle bağdaştırmaya çalışmasıdır. Ses tonunun kalınlığından, inceliğinden, ürkekliğinden, güzelliğinden, çirkinliğinden söz edilmesi normal ve standart bir yaklaşımdır. Ama Süreya, sevdiği kadının sesine bambaşka anlam ve çağrışımlar yükleyerek dilin temel semantik düzeyini kasıtlı şekilde ihlâl eder. Başka bir deyişle, sesin sahip olduğu temel anlamların vurgusu ve odağı saptırılır, değişmeceli anlamlara kaydırılır. Böylece, bir insan sesine çok özgün ve kişisel anlamlar yükler; bu yolla sevilen kadınla yaşananlara atıflarda bulunur. Bu şiirde ses, bir bakıma, varlığın fısıltı hâli olarak değer kazanır. Ama Süreya, bunu tamamen konuşma diline ait sözcükleri kullanarak yapar. Yani kendisinin de belirttiği ve nesnel bağlaşıklık olarak ifade ettiği temel anlamı ürettikten sonra, bu anlam üzerine yeni, özgün ve kişisel bir tasarım ve çağrışım ağı kurar.

Umberto Eco, gündelik / gidimli dille şiirsel dil arasındaki bu ilişkinin sanattaki temel ölçüt olduğunu söyler. Ona göre poetik / şiirsel söylem “genel olarak ses ve düşünceyi, sesleri ve sözcükleri, olağan biçimlerden farklı bir ilişki içinde yerleştirir, tümceleri alışılmadık tarzda birleştirir, böylece aynı zamanda hem belirli bir anlamlama hem de şaşırtıcı bir duygulanımla iletir. Öyle ki ortada açık bir anlam olmasa bile, duygular harekete geçer” (2001: 74). Şiirde, dilin şiirsel olana evrilerek kendisini okurun öznel yorumlama sürecine açtığı düzey de tam bu noktada yürürlüğe girer. Temel anlam yatağının verdiği güvence ve imkânlar doğrultusunda okur, söz konusu

eğretilmelerin anlam dünyası içinde devinmeye ve anlam üretmeye başlar⁸⁷. Bazen doğrudan bir anlam üretmeden / üretmeden, sadece iletilen imajların uyandırdığı belirsiz bir atmosferde, salt duygu ve sezgi düzeyinde bir büyülenme / kapılma / etkilenme durumunda da kalabilir. Dolayısıyla “[b]ir şiir, bizim onunla istediğimizi yapabilmemiz için kamusal dünyaya salınmış bir ifadedir. Tanımı gereği asla tek bir anlamı olamayacak bir yazı biçimidir. Bunun yerine bizim makul biçimde bu anlama sahip olduğu yorumunda bulunabileceğimiz her anlama gelebilir.” (Eagleton, 2011: 52).

Bu çerçevede şiirde, sevilen kadının sesinin çağrıştırdığı ilk imaj olan “bir bahçenin ortası” her okurda temel anlam düzeyi itibariyle algılanabilecek bir manzaradır. Her insan teki, muhayyilesinde kendi yaşamından ve kişisel deneyiminden hareketle bir bahçe tasavvur edebilir. Bunu yaptıktan, yani bu temel anlam düzeyi yakalandıktan sonra, öznel bahçe tasavvurunun sesle ilişkilendirilmesine geçilir. Sesin, şiirde sevilen bir kadına ait olduğu düşünülerek bu bahçenin şair özne için mutluluk kaynağı, yaşam tutamağı özelliklere sahip olduğu düşünülür. Böyle düşünüldüğü için de söz konusu bahçe, Süreya’nın şiirlerinde çokça kullanılan ve olumlu anlamlar içeren tabiat unsurları doğrultusunda donatılabilir. Söz gelimi bu; güllerle, leylaklarla, mavi, lacivert veya beyaz renkte envai çeşit çiçekle, kuşlarla -özellikle de güvercinlerle- dolu bir bahçe olabilir. Böylece, bütün bu unsurları çağrıştıran sevgili kadının sesi, Süreya’nın acısını dindirdiği, sıkıntısını hafiflettiği ve onu yaşama bağlayan bir neden olarak yorumlanabilir. Ama bu yorumlama tarzı da şiirin sahip olduğu açık uçluluk sayesinde okurdan okura değişiklik arz edecektir. Todorov’un deyişiyle “[o]rtada bir okuyucu olduğu andan itibaren, okuma içkin bir şey olmaktan çıkar.” (2008: 34).

Sesin ilişkilendirildiği bir diğer imaj olan “uykusuz Türkçe”yle şair özne, sevdiği kadının, işinden, yaşamından duyduğu memnuniyetsizliği dolaylı yoldan dile getirmeye çalışır. Onun bu memnuniyetsizliğini, sesinin sahip olduğu tonun iletmediği tatsız ve bezgin Türkçeye bağlar. Takip eden birimde ses, ilişkinin ilk dönemlerindeki tazeliği ve aşkı anlatmak için “eski öpüşler”le ilişkilendirilir. Eskiye yapılan bu vurgu, hâlihazırda, ilişkinin tükenme ve bitme aşamasına geldiğini düşündürür. Şiirin devamında sesin ilişkilendirildiği bir diğer durum da bu anlama işaret eder. Sesin bu kez “ev

⁸⁷“Okuma, metnin mekânı içindeki bir güzergâhtır. Bu güzergâh, harflerin soldan sağa ve yukarıdan aşağıya birbirine eklenişleriyle (biricik olan tek güzergâh budur, bu nedenle metnin tek bir anlamı yoktur) sınırlı değildir. Aksine, bitişik olanları birbirinden ayırır, uzak olanları bir araya getirir, metni çizgisellik olarak değil mekân olarak yeniden kurar.” (Todorov, 2008: 35).

dağınıklığı”nı çağrıştırması, sevilen kadınla yaşanan düzenin bozulduğuna imada bulunur. “İkide bir elini başına götürüp / Rüzgârda dağılan yalnızlığımı / Düzeltiyorsun” (s. 202) dizeleriyle de bu ilişkinin bir yalnızlıkla sonuçlandığı anlaşılır. Şiirin son iki dizesi, tükenen ve biten bir ilişkinin içerdiği “keşke”lere işaret etmek istercesine sese, söylenemeyen sözcüklerin anlamını yükler. Böylece anlam ve çağrışım ağı alabildiğine genişler. Söz konusu olan, artık, “sessizliği de kendi hanesine yazan bir ses”[tir] (Süreya, 2013c: 33):

“Sesinde ne var biliyor musun?
Söyleyemediğin sözcükler var”

Bu noktada İtalo Svevo’nun *Hayat İşte* adlı romanında geçen bir pasaja işaret etmek, bağlamı derinleştirme imkânı sağlayabilir. *Hayat İşte*, Freud ve Schopenhauer düşüncesinden etkilenen Svevo’nun, roman karakterlerinin iç dünyalarına odaklandığı, onların bilinçaltını yokladığı, olayların dışsal ve nesnel olmaktan çok, içsel ve öznel boyutuyla aktarıldığı ve sahip olduğu bu özelliklerle modernist vasfını fazlasıyla hak eden bir romandır. Ancak *Hayat İşte*, bir roman olmasına karşın sahip olduğu dilin özgünlüğü ve şiirselliğiyle de dikkati çeker. Romandaki sahnelerden birinde kocasından beklediği ilgiyi göremeyen sevgi yoksunu Signorina White’ın yaşadığı ama doğrudan dile dökemediği acı, anlatıcı tarafından onun sesine ve duruşuna yansıyanlarla anlatılır.⁸⁸ Kadının kendisince doğrudan dile getirilmeyen ve anlatıcının aktarımıyla sunulan bu çok çarpıcı sahnenin içerdiği şiirselliğin temelinde, dilin doğrudan anlamlar ileten yapısının askıya alınması yatar.

Hayat İşte’de doğal olarak romanın bütününe teşmil edilemeyecek bu dilsel tutum, yani dilin bütünüyle doğrudan anlamlar ileten mantığının askıya alınması, Süreya’nın bütün bir şiir veriminde hâkim kılmaya çalıştığı temel bir yönsemedir. Süreya bu şiirde, tabir caizse, bir sevda öyküsünü doğrudan değil sevilen kadının “sesi”ne yüklenen örtük ve dolaylı anlamlar üzerinden dile getirmeye çalışır. Umutla, aşkla başlayan bir ilişkinin zaman içerisinde nasıl tükendiği, perde perde söndüğü ve giderek bir ayrılığa ulandığını tamamen konuşma diline ait bir kelime dağarından yararlanarak ama bu imkânı modernist şiirin temel gereklerini göz ardı etmeden ve

⁸⁸“Kadının mavi gözleri yaşlarla dolu, ama akıtmadı onları; hiç kurulanmadan, yeniden gözlerinin içinde kayboldular. Alfonso’ya içini dökmedi, ama sanki her şeyi anlatmış gibi oldu.” Başka bir sahnede ise bu kez Alfonso’nun durumu şu cümleyle dile getirilir: “Ağlamıyordu, ama sesi gözyaşlarıyla doluydu.” (Svevo, 2012: 69, 351).

kendi bireysel duyarlılığıyla harmanlayarak çok özgün imaj ve bağdaştırmalarla şiir düzlemine taşır. Dilin uzlaşım sal imkânları üzerine bina edilen bu üst dil yoluyla Süreya'nın, bilinçli bir şekilde, kendi kişiliğinden el alan bir şiir dili kurmaya çalıştığı görülür⁸⁹. Bu tutum, modernist edebiyatın, sanat eserinin biçimini aynı zamanda onun içeriği olarak alımlayan yaklaşımıyla da paralellikler taşır.

Terry Eagleton, sözcüklerin şiirde gerçekten anlam kazanabilmelerinin kendileri olmayı bırakıp iletildiği anlamların / göndergelerin içine karışmasıyla mümkün olduğunu söyler. “Gösterdikleri anlamın kendisi ‘haline gelen’ sözcükler, artık sözcük olmayı bırakırlar. En maddi hallerinde, belirtmeleri gereken nesnelere içinde kaybolurlar.” (Eagleton, 2011: 95). Bu paralelde Süreya'nın şiirlerinde, sevilen veya arzulanan kadının sesi, sadece kendisinin ve ilişkili olduğu kelimelerin iletildiği temel anlamların taşıyıcısı değildir. Bu sesin salt kendisi çeşitli çağrışım ve anlamlar üretebilen bir potansiyelle donatılır. “Var” şiiri bu durumu örnekler.

“Var” şiirinde “ses”, sadece bir gösteren olarak değil aynı zamanda gösterilenin kendisi olarak işlev kazanır. Sevilen kadına yönelik cinsel ve duygusal arzular, kadının sesi üzerinden dile getirilir. “Anlatıcı bu şiirde erotik olan tüm öğeleri kadının sesine yüklemiş, cinsel ve duygusal tüm enerjiyi kadının sesiyle imgeleştirmiştir.” (Özmeral, 2007: 194). Ses, yine, temel ve ortalama anlamının dışında, şair öznenin bütün bir duygu ve düşünce dünyasının ortaya konmasını, açığa çıkmasını sağlayan tasarım ve çağrışımların ana kaynağı, kendisi olur:

“Şu senin bulutsu sesin var ya
Uçtan uca tersyüz ediyor geceyi” (s. 158)

Bulutsu sözcüğü dışta bırakılırsa, buradaki bütün kelimelerin konuşma diline ait olduğu söylenebilir. Sevilen kadının sesine izafe edilen “bulutsu” sözcüğü ve bu bağdaştırmanın şair özনে yarattığı çağrışım, kelimelere gündelik anlamlarının dışında yeni anlam ve çağrışımlar kazandırır. Sevilen kadının sesi, gözyaşı yüklü bulutsuluk ile içerdiği yumuşaklık, sessizlik ve sıra dışılıkla şair öznenin karşı cinse yönelik alışlagelen tutumunu sarsar. Bilinen yaklaşımlar ters yüz olur. Mekân ve eşyanın bilindik işlevi yeni bir boyut kazanır:

⁸⁹“Edebî dilde dilin kaynakları çok daha bilinçli ve sistematik bir şekilde kullanılır. Sübjektif bir şairin eserinde her günkü halleri içinde gördüğümüz insanlarınkinden daha tutarlı ve ifadenin bütününe yayılmış bir ‘şahsîlik’in belirdiğini görürüz.” (Wellek ve Warren, 1993: 11).

“Yataklar var konuşmak için
Öpüşmek için telefon kulübeleri” (s. 158)

Şiirin devamında ses kimi yerde ortak bir güzelliğin, bir yara izinin çağrıcısı olurken kimi yerde de alabildiğine özgün çağrışımları devreye sokarak “dondurma yiyen gürbüz bir kız gibi müstehcen” olarak algılanır. Kelimeler, içerdikleri sınırlı ve temel anlamlardan koparılarak bireysel duygu ve durumları ifade etmek için alabildiğine yeni tasarım ve çağrışımlarla donatılır. Bu uygulamanın da, bireysel ve özgün bir şiir dilini ve şiiri ürettiği söylenebilir. Umberto Eco’nun da belirttiği gibi “[b]ir yapıt ancak pek çok yönelim ve anlam sunarsa, ama hepsinden önemlisi değişik yollardan anlaşılıp sevinebilirse, o zaman yaşamsal ilgi uyandırır ve kişiliğin saf ifadesi olur.” (2001: 15).

Süreya şiirinin temel özelliği de budur: Anlatılmak istenen insanlık durumunu, gündelik dilde yeterince kullanıldığı için zengin tasarım ve çağrışım değerleri kazanmış kelimelerle, fakat kendi kişiliğinden ve yaşamından beslenen özgün imajlarla, bağdaştırmalarla dile getirmek. Okuru, yazılan şiir karşısında bir yadırgama durumuna sevk ederek şaşırtmak, büyülemek, onda şok etkisi yaratmak. Bu durum, Süreya’nın şiirine modernist olduğu ölçüde lirik bir karakter de kazandıran temel tasarruftur. Dil ve anlatımın, imge örüntüsünün alabildiğine kişisel bir düzeye çekildiği, semantik ve gramatik işleyişin bu derece bozulduğu bir ritim anlayışı, Frye’a göre liriğe hâkim olan temel tasarruftur. Bu dil-anlatım ve imge uygulamalarının yol açtığı kapalılığı ve dolayısıyla şiire nüfuz edebilme konusundaki zorluğu da Frye, lirik şiirin doğasına ait bir nitelik olarak değerlendirir ve Süreya’nın şiir pratiğine işaret edercesine “liri[ğ]in], şairin -ironi yazarı gibi- kendi seyircisine sırtını döndüğü bir tür” (2015: 311) olduğunu söyler. Benzer bir saptamayı Jonathan Culler de yapar:

Lirik şiir, John Stuart Mill’in ünlü bir sözüne göre, Kulak misafiri olunan sözcüddür. Bir sözcüğe kulak misafiri olduğumuzda gerçekleştirdiğimiz tipik şey, bir konuşucuyu ve içeriği yeniden yapılandırmaktır: Bir ses tonu tanımlayarak bir konuşucunun duruşu, durumu, endişeleri ve tutumları konusunda çıkarımda bulunuruz (bazen bu yazar hakkında bildiklerimizle çakışırsa da bu sık olmaz) (Culler, 2007: 110-111).

Culler’in açıklamaları doğrultusunda “Tercan” şiirine “kulak misafiri olduğunda”, şair öznenin, içinde bulunduğu varoluşsal sıkıntıyı ve hüznü bir çocuğun bakışları üzerinden dile getirmeye çalıştığı çıkarımında bulunulabilir. Yine konuşma

diline ait kelimelerle yazılan şiirde, iletilmek istenen durum, çağrışım ağını alabildiğine geniş tutan bir belirsizlikle aktarılır:

“Çocuğunsa
-Göz göze gelebilirseniz-
İpi kopmuş bir uçurtma
Hızla uzaklaşır bakışlarından” (s. 203)

Burada, içerdiği kelimelerin sıradanlığına rağmen şiir diline özgün ve bireysel vasfını kazandıran temel tutum, kelimelerin bir arada kullanım biçimi ve bağdaştırılma tarzıdır. “İpi kopmuş bir uçurtma” ifadesinin tek başına kullanıldığında temel anlamı dışında iletemeyeceği çağrışımlar, şiirdeki birimi oluşturan diğer kelimelerle bir arada kullanıldığında, derin ve örtük anlamlar kazanmakta, şiirin vaat ettiği yorum potansiyelini artırmaktadır. Yoksa “[ş]iirsel imgeler ne bir şey bildirir, ne de bir şeye işaret eder; ancak birbirlerine işaret ederek, şiiri canlandıran duygudurumunu sezdirir veya çağırırlar. Bu şu anlama gelir: Onlar duygudurumunu dışavurur ve dile getirirler. Duygu kaotik ya da dilsiz değildir.” (Frye, 2015: 109). Bu şiirde de anlatılmak istenen sıkıntı hâli, ipi koptuğu için uçurtmasını yitiren bir çocuğun yaşadığı hayal kırıklığının gözlerine yansması imajı üzerinden dile getirilir. Şiirde kullanılan kelimelerin oluşturduğu semantik örüntü temelinde şair özne, yaşadığı durumu dolaylı ve örtük bir yolla dile getirerek şiirin içerdiği çarpıcılığı ve anlam üretme potansiyelini artırır.

Şiirde, kişilik kavramıyla ilişkisi kurulacak temel özellikler, kelimelerin kullanım tarzı ve yaratılan imaj dünyasıdır. Süreya'nın şiirini kendine özgü kılan taraf, bir sıkıntıyı, hayal kırıklığını kendi gerçekliğinden, yaşamından yola çıkarak ifade etmiş olmasıdır. Süreya'nın poetik nitelikli yazılarında vurguladığı kişilik, sayısız şair tarafından defalarca işlenen bir duygunun / temanın bu şekilde, özgün imaj ve kelime kullanımlarıyla, başka bir deyişle “dilin daha iç, daha derin imkânlarıyla” (Süreya, 2012: 194) yeniden estetize / stilize edilmesine dayanır. Aksi takdirde, yani dilin hep bir açıdan işlenmesi, şiirde azalan verimler kanunu uyarınca bir bunalıma yol açacaktır. Süreya için, şiire daha geniş bir gökyüzünde soluk aldirabilecek temel tutum, kelimelerin yeni sözler, deyişler ve kullanım alanları üretecek bir yaklaşımla ele alınmasıdır.

“İmgenin Kökleri” yazısında Süreya (2012: 312), yeni ve özgün bir dil ve şiir üretimini, konuşma diline verdiği önemle bakışlımlı bir şekilde geleneğin de varlığına

bağlar. Ancak, şunu da belirtmek gerekir: Yeni bir şiir dili için konuşma dilinden ve gelenekten yararlanılması gerektiği düşüncesi, doğrudan ve kaba bir taklitçilik olarak algılanmamalıdır. “Bayankuş” adlı yazıda Süreya, halk şiiri bağlamında geleneğin ve dolayısıyla konuşma dilinin alımlanma tarzıyla ilgili olarak şunları söyleme gereği duyar: “Bu, halk şiirinden hiç yararlanılmaz, hatta yararlanılmaz demek değil elbet. Ama arı çiçek yiyip bal yerine yine çiçek yapmaya başlarsa tehlikeye düşmüştür. Halk kaynakları şiiri besleyecektir. Ama onda eriyerek, özümlelenerek, yakıt halinde.” (Süreya, 2012: 316). Süreya için devralınan şiir mirası, bir şairin kendi şiirini üretebilmek için bir ortam, bir imkânlar toplamıdır. “Var” şiirindeki şu dizelerde şiir anlatıcısı âdeta bu duruma işaret etmek istercesine şunları söyler:

“Yeni törenler gerek bize
Yeni törenler -kimi zaman en eski

Dert etme, bütün dilleri içerir
Bitki konumu, küçükbaş hayvan sesi” (s. 158)

Süreya, doğrudan adını anmasa da modernist bir şair refleksiyle hareket etmektedir. Bu görüşleriyle o, şiirsel olan konusunda yeni bir akıl ve düşünme biçimini savlamaya çalışmaktadır. Bu teklifin temelinde de modernist şiirin karakterize olduğu özgünlük ve özerklik söylemi bulunmakta, Süreya bu söylemi kişilik kavramı ekseninde söz konusu etmektedir. Ancak Süreya’daki modernist tavrın, özerklik talebinin gelenekten köklü bir kopuşu öngörmediğini, geleneği içererek aşmayı amaçladığını söylemek gerekir. Süreya, dikkate değer bir şekilde, geleneği, ama sağlam bir geleneği, şiir meyanındaki gerçek bir yaratıcılığın, kişiliğin ve humorun da temel kaynağı olarak değerlendirir: “Bütün sanatlarda olduğu gibi şiirde de her gerçek yaratışın diriliği, tutarlığı sağlam bir geleneğin varlığına bağlıdır. Kişilik de humour da gelenekten doğar.” (2012: 312). Şiir toplamının geleneksel öge ve motiflerle beraber içerdiği özgünlük, yenilik ve humor da bu düşünceleri fazlasıyla doğrulamaktadır. Bu hususa çalışmanın “Gelenek ve Şiir” başlığı altında ayrıntılı şekilde değinilmiştir.

3. 3. 1. 2. Dış Gerçekliğin Alımlanma Tarzı Bağlamında Kişilik

Cemal Süreya’da modernist bir tavır olarak değerlendirilen ve kişilik söylemiyle temsil edilen dilin bireysel ve özgün bir tarzda kullanımının temel amacı, dış dünyanın /

gerçekliğin bireysel algılanmasına dayanan bir şiir evreni üretebilmektir. Bu anlamda, Süreya'nın şiir diline dair görüş ve pratikleriyle sanatsal düzlemdeki gerçeklik algısı arasında doğrudan ve yakın bir ilişki olduğu söylenebilir. Süreya için dil, şairin sadece kişisel duyarlılığını estetik düzleme aktarabildiği bir araç değildir; aynı zamanda soluk aldığı ortamı / bağlamı da üreten bir olgudur. Bu görüşünü Süreya, “Şiirin Birimi Sözcüklerdir” yazısında “[ş]iirde dil, hem araçtır, hem de bir ortamdır.”(2012: 352) cümlesiyle dile getirmiştir. Süreya için verili gerçeklik, şairin kendi dünyasını oluşturabilmek için bir çıkış noktasıdır. Geleneksel şiir algısının temelinde bulunan mimesis / yansıtma kuramının reddini de beraberinde getiren bu yaklaşım, dış dünyanın öznel bir bilincin idaresinde dönüştürülmesini ve yeniden kurgulanmasını öngörür. Süreya'ya göre “[ş]iir dünyayı değiştirmenin araçlarından biridir.”(2012: 104) Bu yüzden şiir, “gerçeğin bir asalağı olmamalı”, şairin kendi kişiliğini ve bireysel duyusunu özgürce ortaya koyabildiği bir gerçekliği üretebilmelidir.

“Şiir Evreni Değiştirir” başlıklı yazıda konuya bu açıdan yaklaşan Süreya, şiirin nitelik ve özgünlüğünün temeline, kullanılan kelimelerin eşyayı ve gerçekliği alışılmışın dışında bir kavrayışla ele almış olmasını yerleştirir. Alışılmışın dışında bir kavrayış, çok açık ki, yine özgünlük ve özerkliğe, dolayısıyla da kişilik kavramına işaret etmektedir. Yazının devamında konuyu doğrudan ve yine bu kavrama getiren Süreya, ancak kişiliği olan bir şairin evreni yeni bir kavrayışla ele alıp değiştirebileceğini ileri sürer. Kişilik, somut, özgün ve özerk bir şiirin anahtarı olarak görülür: “Her mısra evreni değiştirir şiirde. Öyle ki o mısra yazılmadan önce evren başkaydı, yazıldıktan sonra başka, denebilir. (...) Ben çok yazımda şiir için kişilik her şeydir dedim. Şimdi de diyorum. Kişiliği olan şair evreni değiştirir ve kişiliği olan şairin şiiri somuttur. O şairin şiirleri birbirini somutlar.” (2012: 273-274). Bu görüşlerin, modernist şiirin temel özelliklerinden biri olan, dış gerçekliğin bireysel alımlanışı ve klasik mimesis / yansıtma mantığının aşılması anlayışıyla paralellikler arz ettiği çok açıktır.

Dış gerçekliğin bireysel bakış açısı ve algıyla yeniden üretilmesi için Süreya'nın modernist şiirin iki temel anlatım tekniğine sıkça başvurduğu söylenebilir. Birbiriyle bakışlımlı ve birbirini tamamlayan bu anlatım teknikleri yabancılaştırma ve şok prensibidir. Onun poetik metinlerinin hemen tamamında göze çarpan temel özelliklerden biri olan şiirin geleneksel uygulamalarına, kalıplarına, yerleşik ahlaka ve alışkanlıklara dair reddiye, bu iki tekniği yürürlüğe koyan temel poetik gerekçeyi

oluşturur. Dilin, yerleşik kullanım mantığından saptırılarak yabancılaştırılması, doğal olarak dış dünyanın, verili gerçeğin de yabancılaştırılmasını beraberinde getirecektir.

Victor Şklovski, “Teknik Olarak Sanat” adlı makalesinde, “farklılaştırma tekniği” olarak adlandırdığı “yabancılaştırma tekniği”ni, sanatın kendine dönük amacını gerçekleştirebilmesinin temel yordamı olarak kabul eder. Tolstoy’un günlüğüne düştüğü bir kayıttan⁹⁰ yola çıkan Şklovski, sanatın temelde “yaşam duygusunu vermek, nesnelere hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için” (Todorov, 2010: 78) var olduğunu, bunu gerçekleştirmenin de “nesnenin algılama otomatizminden kurtar[ıl]masın[a]” (2010: 78) bağlı olduğunu belirtir:

Şiir dilini hem ses ve sözcük öğeleri bakımından, hem de sözcüklerin düzeni ile bu sözcüklerin oluşturduğu anlamsal kuruluşlar bakımından incelediğimizde, estetik özelliğin her zaman aynı göstergelerle ortaya çıktığını görürüz. Bu estetik özellik [yani farklılaştırma], algıyı bilinçli olarak otomatizmden kurtarmak için yaratılmıştır; görüntüsü yaratıcının amacını simgeler ve bu görüntü de, algılamanın onun üzerinde durması ve hem gücünün hem de süresinin en üst noktasına ulaşabilmesi için yapay olarak oluşturulmuştur. Nesne uzamın bir parçası olarak değil de, âdeta sürekliliği içinde algılanır. İşte şiir dili bu koşulları yerine getirir (Todorov, 2010: 88).

İnsanın yaşadığını bilinçle duyumsayabilmesi için algı otomatizminden kurtulması gerektiğini, bunun sanatsal düzlemde dilin alışlagelen kullanım mantığının farklılaştırma tekniğiyle bozulmasından geçtiğini işaret eden bu satırlar, Süreya’da “Şiir alışkanlıklara karşı bir yayılım ateştir.” (2012: 275) ifadesiyle veciz şekilde karşılık bulur. Ona göre yeni ve yaşayan bir şiir “kimi zaman aydınlık, kimi zaman karanlık, kimi zaman toplum gerçeklerine yönelici, ama hep yepyeni, el değmedik, alışkanlıkların dışında, hatta alışkanlıklara karşı[dır]” (2012: 272). Ancak alışkanlıklara karşı bir şiir, yeni ve özgün bir gerçeklik üretebilir. Bu yeni ve ayrıksı gerçekliğin üretilmesinin temel yordamı da dilin yabancılaştırılmasıdır.

“Folklor Şiire Düşman” yazısında Türk şiir ortamındaki yeni yönelime dair dile getirilen şu düşünceler, bir bakıma, yeni bir şiirsel gerçeklik üretebilmek için dilin yabancılaştırılması gerektiğine de işaret eder: “Kelimeler bizde de yerlerinden yarı

⁹⁰Tolstoy’un söz konusu günlük kaydı şöyledir: “Odanın dört bir tarafını siliyordum, bir ara yanına yaklaştığım divanı da silip silmediğimi anımsayamadım. Bütün bu hareketler alışkanlıkla ve bilinçdışı olarak yapıldığından anımsayamadım; hem zaten anımsamanın da olanaksız olduğunu hissediyordum. Dolayısıyla, silmişsem ve de sildiğimi unutmuşsam yani bilinçdışı olarak hareket etmişsem bu aynen, sanki silme işini yapmamışım demektir. Eğer durumun bilincinde olan biri beni görmüşse, hareket yeniden oluşturulabilir. Ama hiç kimse görmemişse ya da bilinçli bir biçimde görmemişse ve de eğer birçok kimsenin bütün karmaşık yaşamı bilinçsizlik içinde geçiyorsa, o zaman böyle bir yaşam var olmamış gibidir.” (Todorov, 2010: 77).

yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor.” (Süreya, 2012: 194).

Kelimelerin kök saldığı kullanım yerlerinden koparılması, anlamlarından saptırılması, değişik görüntü ve izlenimler içeren bir kavramsal içerikle donatılması, başka bir deyişle gösterilenin değil, gösterenin ağırlık kazanması, çok açık şekilde dilin ve bu dilin iletebileceği uzlaşımsal gerçeğın yabancılaştırılması anlamına gelir. Folklor ve klişelerin karşıt kutbunu temsil ettiği söylenen bu yönelimin önce dili, sonra da verili gerçekliği yabancılaştırarak yeni şiir alanları, yeni açılar ve yaşayan bir şiir üretmeye çalıştığı söylenebilir. Verili olanın ötesine geçme isteği ve bunu gerçekleştirebilmek için yapılması gerekenlerin izdüşümleri, Süreya'nın muhtelif şiirleri üzerinden izlenebilir. Bazı şiirlerde dilin ve dış gerçeğın yabancılaştırılmasını amaçlayan poetik söylem, şiir pratiğiyle yan yana, iç içe şekilde okurun karşısına çıkar:

“Sen ağızını ilave edince atlara
Birdenbire oluyor bu, şaşırıyoruz
Korkunç bir güzellik halkların havasında
Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin
Ayır ayırabilirsen, hangimiz kadın hangimiz erkek” (“TK”, s. 36)

“TK” şiirinin bu dizelerinde, karşı cinsle yaşanan cinsel birleşme anı, alışlagelen gerçeklik algısının dışında, bütünüyle öznel bir algılamanın ürünü olarak şiir düzlemine taşınır. Yaşanan anın içerdigi heyecan ve arzunun şiddeti, sıradışı imgelerle dile getirilir. Uzuvarın birbiriyle karıştığı, en mahrem anın birdenbire ve şaşkınlıkla kamusal olanla birleştiği ayrıksı ve gerçek ötesi bir manzara serimlenmeye çalışılır. Bu manzara yoluyla Süreya bir taraftan toplumdaki yerleşik cinsellik algısını eleştirmek için şiir dilini ve verili gerçekliği bozmakta, diğer taraftan şiirinin yaratmak ve varmak istediği yeni ve ayrıksı gerçekliğe vurgu yapmaktadır. Bu yüzden “Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin” dizesi, kullanıldığı bağlam içinde cinsel birleşme

anının yoğunluğuyla ilişkilendirilebileceği ölçüde, poetik bir özlemin dile getirilmesi olarak da okunabilir.⁹¹

Süreya'nın şiirlerinde, eşya ve durumların bilinen gerçekliklerinden saptırılması, başka bir deyişle yabancılaştırılması bilinçle uygulanan bir yönsemedir. “Gül” şiirinde, ortalama bir okur için genelde bir çiçek türü olarak kokusu, rengi ve güzelliğiyle aşkın veya sevginin bir eşlikçisi olarak yorumlanabilecek gül, bir mekân veya zaman birimi olarak belirir: “Gülün tam ortasında ağlıyorum” (s. 12). Şiirin içerdiği “elllerin” ve “beyaz” kelimeleri, biteviye tekrar edişi ve dize içinde yer aldıkları düzenin ilhamıyla yeni kelime ve imajlar doğurur; tren vagonlarına dönüşür: “Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz / Ellerin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum / İstasyonda tiren oluyor biraz” (s. 12). Şiirde, insanın eşya karşısındaki konumu ters yüz edilerek verili gerçek bilinçle bozulmak istenir: “Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı / Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (s. 12). Öteden beri bilindik şekilde çalınan zurnanın ucunda, artık “yepyeni” bir çingene vardır. Çingene imajının bilinçle kullanılarak bu şiirin teklif ettiği ayrıkçı gerçekliğe, serazatlığına ve marjinlerde dolaşan bir şiir olduğuna vurgu yapıldığı rahatlıkla söylenebilir. Hasan Akay'ın da belirttiği gibi,

İkinci Yeni'cilerin alışılmadık umulmadık özellikler bağışladıkları bu kadın tipinin kafa kağıdı da, tavrı da, duruşu da, ona gönderme yapan çalgı aleti veya çalma ortamı ve müziğe eşlik etme tavrı da, 'aykırı'dır. Bu 'aykırı'lığın temelinde sadece yeni bir 'nesne'nin ya da sözcüğün şiire sokulması değil, fakat aynı zamanda sözcüğün yeni bir anlamının, daha doğrusu sözcüğün yeni ya da çarpıtılmış / dönüştürülmüş bir anlamla birlikte -hem biçimsel hem de özsel açıdan- yeni bir kimlikle şiire sokulması vardır (Akay, 2005: 39).

Cemal Süreya'nın şiirlerinde, verili gerçekliğin yabancılaştırılarak öznel bir boyut kazanmasında kullanılan başlıca yöntem gerçek üstü manzaralar yaratmaktır. Gerçekliğin muhtelif tezahürleri, şiirlerde ele alınan temalar doğrultusunda bireysel bir algının etkisiyle değişikliğe uğrar. Toplumsal ahlakın eleştirildiği ve yadsındığı “Önceleyin” şiirinde bu reddiye, utancın bir elbise gibi duvara asılmasıyla, kuralların bir

⁹¹Poetik söylemin uygun bağlam içinde şiirler üzerinden örtük olarak dile getirildiği bu duruma İkinci Yeni şairlerinde sıkça rastlanmaktadır. Söz gelimi, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* adlı kitabındaki “Akça Burgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur” şiirinde, şiirin anlatıcısı Yekta'nın, Gülbeyaz'la karşılıklı rızaya dayalı olarak yaşadığı birlikteliği anlatılırken dile getirdiği “İkimiz de bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik.” (2008: 136) sözleri, aynı zamanda Turgut Uyar'ın “kendini yeniden icat etmek” ve “efendimiz acemilik” (2012: 263) şeklinde ifade edilebilecek poetik görüşlerine bağlanabilir niteliktedir. Aynı şekilde “Toprak Çömlek Hikâyesi” şiirinde geçen “Artık töreler değil örneğim / Örneğim uçmak / Kendi kurduğum her şey beni mutlu ediyor / Umurumda değil başka hiçbir şey hiçbir şey” (2008: 160) dizeleri de Uyar'ın poetikasındaki özgünlük ve özerklik talebinin şiirsel düzleme yansımaları olarak okunabilir. Ama bu görüşlerin, şiirin kendi bağlamı ve mantığı içerisinde çok uygun ve doğal bir seyir içerisinde dile getirildiğini söylemek gerekir.

eşya gibi masaya konmasıyla dile getirilir. Anlatıcı özne, bu imajlar yoluyla iki yüzlü bir ahlak anlayışını ve toplumsal kuralların yapaylığını, değersizliğini alabildiğine bireysel bir bakış açısıyla somutlar. Verili gerçeğin yabancılaştırılması temeline dayanan bu tavır, farklı şiirlerde; sokakta şapkasına rastlayan, yıldızlara basa basa yürüyen (“Adam”, s. 15), bulutu üç parçaya bölen, bir kadının kaçan yüzüne yetişemeyen (“Dalga” s. 18), gökyüzünü katlayıp bir köşeye koyan (“Hamza”, s. 27), dengesini uzun bıyıklarına borçlu olarak yürüyen (“Süveys”, s. 30), Laleliden dünya’ya bir tramvayla giden (“Üvercinka”, s. 38), mızrağını bir fülütün içinden geçiren (“Tristram”, s. 58), tanrısal bıyıklarıyla durumlarını paraşütlendiren (“Göçebe”, s. 62), çoban mevsimini saçının billurundan geçirmek isteyen (“Bir Kentin Dışardan Görünüşü”, s. 75), işgal acılarından mavi bir lirizm çıkaran (“Yunus Ki Sütdeşleriyle Türkçe’nin”, s. 97), yolu bir çiçek tarafından kesilen (“Bir Çiçek”, s. 175) âdeta bir masal atmosferinde soluk alan, yaşayan insanlar üzerinden serimlenir. “Şiirin merkezine ‘ben’i yerleştiren ve şiirsel akışı ‘kendi’ algısından sunan bu yaklaşım, ‘bireyin’ iç ve dış dünyadaki gerçekliği kendinden hareketle anlamaya çalıştığının bir göstergesidir.” (Kurt, 2015: 9).

Süreya, bu türden gerçek dışı tablolar yaratarak yaşanan gerçeği, bu gerçeğin somut verileriyle örtüşmeyen öznel bir algılama üzerinden anlatmaya çalışarak özgün ve yeni bir gerçekliği şiir düzleminde yürürlüğe koymaya çalışır. Temelini dış gerçekliğin yabancılaştırılmasının oluşturduğu bu yönelim gerçeküstüçülük etkisi olarak değerlendirilebileceği gibi, modernist bir tutum olarak da yorumlanabilir. Çünkü 20. yüzyılın avangard sanat akımlarından biri olan gerçeküstüçülikle modernizm “kavramları arasında temelli bir ayrım okunmaz, her ikisi de yer yer aynı ruhu, aynı bilinci paylaşırlar: Her ikisi de sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade ederler.” (Bürger, 2014: 14). Avangard sanat akımları, modernizmin şiddetlenmiş biçimleri olarak değerlendirilir. Jürgen Habermas da Baudelaire’in temellerini attığı estetik modernitenin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde dada ve sürrealizm gibi avangard hareketlere evrildiğini belirterek bu yakınlık ve ortaklığa işaret eder (2014: 15).

Verili gerçekliğin yeniden ve bireysel olarak kurgulanması için Süreya’nın başvurduğu diğer modernist teknik “şok prensibi”dir. Modernist sanatın şiddetlenmiş biçimi olarak değerlendirilen avangard estetiğin karakteristik özelliklerinden biri,

organik olmayan sanat eseri kavramının geliştirilmesidir. Hayatın somut verilerine ve iletildiği anlama sadık kalarak üretilen organik sanat eserinin mimetik karakterine karşılık organik olmayan sanat eseri, dış dünyadan aldığı veri / malzemeyi sanatçının bireysel duyarlılığı altında yeniden dönüştürür. Dış dünyadan alınan eşya veya durumlar, ona anlam veren işlevsel bağlarından koparılır. Klasik sanatta eser, temsil ettiği gerçeklik kesitini bütünlüğünü koruyarak canlı bir tablo hâlinde sunmayı amaçlarken avangardist / modernist eser “artık organik bir bütün olarak yaratılmaz, fragmanların bir araya getirilmesiyle oluşturulur.” (Bürger, 2014: 137). “Organik sanat eserinde yapısal ilke parçalara hâkimdir ve onları bir bütün içinde birleştirir; avangardist eserdeyse parçalar bütün karşısında çok daha geniş bir özerkliğe sahiptir. Bir anlam bütünlüğünü oluşturan unsurlar olarak önemlerini yitirdikleri ölçüde, nispeten özerk göstergeler olarak daha büyük önem kazanırlar.” (2014: 158). Sahip olduğu parçalı / fragmental yapıyla modernist sanat eseri, alımlayıcının geleneksel okuma / alımlama tarzını sarsmayı, devre dışı bırakmayı amaçlar. Bu yolla sanat eserinin salt duygusal bir boşalım / katharsis aracı olarak alımlanmasının önüne geçilerek okurun sanat eserinin anlamlandırılması sürecine aktif bir şekilde katılması amaçlanır. Alışılmalı konumu sarsılan okur, anlam verme noktasındaki bu güçlüğü şok şeklinde tecrübe eder. Şok tekniğinin temel kullanım amacı, sanat eseri yoluyla okurun yaşam tarzını sorgulanabilir kılarak hayat pratiğinde bir değişime kapı aralamaktır.

Modernist şiirin organik bir bütünlük sergilemeyen yapısından zuhur eden şok tekniğiyle Süreya'nın birçok şiirinde karşılaşılan ve üslubunun temel bir bileşeni olarak değerlendirilebilecek ani tematik ve söylemsel kırılmalar, sapmalar arasında bir ilgi kurabilmek mümkündür. Süreya'nın şok kavramına yönelik çok fazla beyanı olduğu söylenemez; ama gerek şiirin kelimeyi zorlayan bir karakterde olduğunu gerekse geleneğe, alışkanlıklara, kurulu düzene ve her türlü ahlaka yönelik bir başkaldırı içerdiğini belirtmesi onun şiirleriyle gerçekleştirmek istediği yeniliğin ayrıksı ve şok edici bir niteliğe sahip olduğuna işaret eder.

İlk şiir kitabı *Üvercinka*'yla yeni bir dil ve biçim önerdiğini dile getirirken şu cümleleri kullanması konu bağlamında oldukça dikkat çekicidir: “*Üvercinka*'yı bir kelimeyle özetliyorum: şok. O kitaptaki çok şiirimde şok etkisi aradım. Sonra dile büyük bir yaslanışım var.” (Süreya, 2013: 20) Şiiriyle “şok etkisi” aradığını, büyük oranda dile yaslandığını söylemesi, Süreya'nın doğrudan ve bilinçle olamasa da “şok

prensibi” çerçevesinde hareket etmeye çalıştığını düşündürür. Şok tekniğinin, okurun alışlagelen konumunu sarsmayı ve sanat eserinin organik birliğini parçalamayı amaçladığı göz önüne alındığında, yabancılaştırma tekniğiyle de koşutluklar sergilediği fark edilir. Mehmet H. Doğan (1990: 4) de “şaşırtmaca” olarak adlandırdığı bu uygulamanın Süreya’nın şiirlerinde bir yabancılaştırma ögesi gibi kullanıldığını belirtir.

Süreya’nın, yoğunluğu *Üvercinka*’da çok belirgin olan bu okuru şoka uğratma isteği, şiirlerinin içerdiği imgesel yoğunluk ve tematik kırılmalarla modernist sanatın şok prensibine koşutluk arz eder. Okurun şoka uğratıldığı şiirlerde görülen tema ve söylem düzeyindeki kırılmalar, bireyselden toplumsala, lirizmden ironi / humora doğru bir salınım gösterir. Bu salınımın, kaymanın bilinçle yapılan bir yönseme olduğu Süreya’nın “her şiirde, en bireysel şiirde bile, şiir düşüncesi ve toplum düşüncesi yan yana, kimi zaman da iç içe bulunur.” (2013: 121) sözleriyle teorik olarak da dile getirilir. “San”, “Gül” ve “Kanto” şiirlerinde lirik-erotik bir dil ve söylem tarzı, aniden kırılmaya uğrayarak toplumsal bir plana kayar. Şiirin perde perde oluşan erotik veya lirik atmosferi, aniden kısa devre yaparak beklenmedik bir boyut kazanır.

“San”da erotik olan atmosfer birden geçim derdine, yoksulluğa uzanır:

Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dörtnala sevişmek lazım.” (s. 11)

“Gül”de hüznün idaresindeki lirik ve sessiz atmosfer, ironik ve gürültülü bir sahneyle noktlanır:

“Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene (s. 12)

Aynı şekilde “Kanto”da şiirin bütününe hâkim olan lirik söylem, şiirin ortasında kırılmaya uğrayarak toplumsal adaletsizlik temasını da bünyesine katar:

“Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm
Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun” (s. 19)

Bu kırılmalar yoluyla şiirsel plandan başlayarak toplumsal düzeye kadar ulanan bir eleştiri yapılmak istenir. Bu durum, Süreya’nın şiirlerine modernist vasfı kazandıran temel özelliklerden biridir. Zira, modernist sanatın en temel varlık sebeplerinden biri de

toplumsal ve bireysel olarak yaşanan modernleşme olgusuna eleştirel yaklaşımdır. Avangard ve modernist sanatlar “sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade ederler.” (Bürger, 2014: 14).

Bu paralelde söz konusu edilebilecek “Aslan Heykelleri” şiirinde Süreya, son bölüme kadar lirik bir tonda ilerleyen atmosferi yine bilinçle bozarak şiiri burjuva yaşam tarzına, bu sınıfın yoz ahlak anlayışına yönelik keskin bir eleştiriyle noktalar:

“En olmayacak günde geldin tazeledin ortalığı
Alıp kaldırdın bu kutsal ekmeği düştüğü yerden
Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda
Olsa yüreğim yanmayacak aslan heykelleri
Ama yok aslan heykelleri var köpek
Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
Bozulmuş burjuva ahlakına örnek” (s. 31)

Burjuva yaşam tarzına yönelik bu eleştiri, aynı zamanda gerek söyledikleri gerekse bunu söyleme düzeniyle bu sınıfın sanat algısına yönelik bir reddiye de bünyesinde barındırmaktadır. Burjuvazinin yaşam tarzına ve hayat görüşüne yönelik eleştirinin şiirin hâkim temasını oluşturduğu ve ironik üslubun da etkisiyle toplumsal bir hiciv karakteri taşıyan “Onlar İçin Minibüs Şarkısı”nda Süreya, bu sınıfın anonim bir dilin ve zevkin ürünü olan sanat algısını, yeni şiirin içerdiği ayrıksılığın sembolik örneklerinden biri olan “Fotoğrafın arabından ödleri kopar” (s. 131) dizesiyle eleştirir. Bu sınıfın dilinin içerdiği bir örnekliği, hazır kalıplara dayanan yapısını, eğretiliğini ve kişilik yoksunluğunu “Yine de yanıtları hazırdır her şeye: / ...dığı gibi, ...mekle birlikte, ...na karşı;” (s. 131) dizeleriyle karikatürleştirir.

Süreya’nın şiirlerinde okurda şok etkisi yaratan temel uygulama tema ve söylem düzeylerindeki bu beklenmedik kırılmalardır. Avangard sanatın şok prensibini yürürlüğe koyan bu kırılmalar, şiirin geleneksel organik yapısını bilinçle bozarak okurun hâkim konumunu sarsarak bir rahatsızlık duygusu yaratır. Süreya’da söz konusu olan bu kırılmaların yarattığı şok etkisini bir kat daha artıran başka bir husus da kullanılan dilin ve imge örüntüsünün alabildiğine özgün bir niteliğe sahip olmasıdır. Bu durumu, Süreya’nın poetikasına damga vuran kişilik söyleminin bir izdüşümü olarak okumak mümkündür. Süreya, özgün ve özerk bir şiir üretebilmek için dili ve dış

gerçekliği sadece biçimsel düzeyde deforme etmekle / yabancılaştırmakla kalmaz, aynı zamanda üretilen kişisel gerçekliği verili olandan alabildiğine uzaklaştırmak, onu tam anlamıyla bir “iç deneyin” ürünü hâline getirmek için işleyişini içerden bozar, organik birliğini parçalar. Dış gerçekliğin yeniden üretimi için kullanılan dilin yabancılaştırılması, eserin organik birliğinin, enformatik iç mantığının sabote edilerek şok etkisi yaratılması, özünde Süreya’nın kendi kişiliğinden menkul bir şiir üretebilme kaygısına hizmet etmektedir. Gerek dil ve imge örüntüsü gerekse anlatıcı öznelerin sahip olduğu parçalı / fragmental zihin yapısı da bu şiirlerin modernist sanatın temel karakteristikleriyle koşutluklar arz ettiğini göstermektedir.

3. 3. 2. Modernist Bir Tavrı Olarak Otorite Karşıtlığı

Cemal Süreya şiirinde, özgünlük ve özerklik söylemi üzerine temellenen modernist stratejinin temsiliyet kazandığı diğer kavram “otorite karşıtlığı”dır. Otorite, kapsamı itibariyle geniş yelpazeye sahip bir kavramdır. Siyasetten tarihe, psikolojiden sosyolojiye, felsefeden sanata kadar muhtelif alanlarda / disiplinlerde kullanılan kavram, kullanıldığı bağlama göre değer kazanmaktadır. Bir insanın bir başkası üzerindeki tahakkümünden / nüfuzundan, bir devletin kendi halkı veya başka bir devlet veya devletler üzerindeki yaptırım gücüne değin türlü tezahürlere sahiptir. Otorite, sadece idari anlamda bir siyasal gücün kamu düzenini sağlamak için yürürlüğe koyduğu birtakım kural ve yasalarla, bunların somut uygulamalarıyla sınırlı bir kavram değildir. Aynı zamanda “[i]nsanı ruhsal, duygusal, düşünsel ve toplumsal anlamda yönlendiren, biçimlendiren, onun dünya görüşünü ve davranışlarını düzenlemeye kalkışan egemen felsefe, düşünce, ortak gelenek ve görenekler, ahlâkî kurallar, alışılmış algılama biçimi, verili dil vb.” (Karaca, 2013: 280) gibi toplumsal ve bireysel yaşamı bütün yönleriyle kuşatan soyut ve çok boyutlu bir kurallar dizgesine göndermede bulunur.

Kavramın sanat alanındaki genel görünümüne bakınca, hemen ilk bakışta, tarih boyunca sanat ve sanatçıyla otorite arasında sürekli bir çatışma ve mücadele yaşandığı söylenebilir. Bu diyalektik ilişkinin temelinde, otorite kavramının içerdiği özün aksine, sanatın ve sanatçının koşulsuz bir özgürlüğü ilke edinmesinin, her türlü iktidarın ve güdümün dışında kalmak istemesinin büyük payı vardır. Sanat ve otorite arasında Antik Dönem’den günümüze değin süregelen bu çatışmanın temelinde gerçekliğe ilişkin algı farklılığının belirleyici olduğunu söylemek mümkündür. Söz gelimi Platon, kötü bir

taklitçi saydığı şairleri; insanları gerçeklerden uzaklaştıkları, dizginlenmesi gereken duyguları coşturdukları ve gençlere kötü örnek olacak eserler ürettikleri için “Devlet”inden kovar (Moran, 2007: 27).

Rönesans Dönemi’ne kadar sanat, tek ve mutlak iktidarın Tanrı olduğu ideal / dinsel bir gerçeklik anlayışı temelinde gelişimini sürdürür. Bu anlayış ekseninde şair / sanatçı da ilahi gerçeği sadece taklit yoluyla üreten bir nesne konumunda görülür. Rönesans ve hümanizma hareketleriyle birlikte Batı uygarlığında yaşanan zihinsel devrim, anonim gerçeklik ve sanatçı imgesinin kırılmasına, sanatçının bağımsız bir figür olarak ortaya çıkmasına zemin hazırlar (Kris-Kurz, 2013: 14). Sanatçı / şair, artık doğanın / dış gerçekliğin bire bir taklitçisi değil, ondan ilham alarak sözcükler yoluyla özgün dünyalar, gerçeklikler yaratan bir “üst-insan”dır.⁹²

Aydınlanma Dönemi’nde, Kant ve Hegel estetikleri çerçevesinde sanat ve sanatçı imgesinin özerkliği enikonu pekişir. Kant sadece sanata değil, insanlara da özerklik / otonomi tanıyarak onların irade dışı güçlerce yönetilmeleri anlamına gelen yaderkliğe / heteronomiye karşı çıkar (Artun, 2013: 24). Sanatçıya tanınan bu özerkliğin bir sonucu olarak sanat, giderek dış gerçeklikle / otoriteyle olan bağlarını koparmaya, kendi gerçekliğini özgürce üretmeye başlar. Nietzsche’yle beraber sanat, artık verili gerçeğin bir taklitçisi, edilgin bir üreticisi olmaktan öte onu tamamlayan ve aşan bir kimliğe sahip olur.

I. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan ve 20. yüzyıl sanatında önemli izler bırakan dadaizm, sürrealizm, kübizm ve fütürizm gibi sanat akımları da çıkış noktaları bakımından otorite karşıtlığını temel alır. I. Dünya Savaşı’nın yarattığı insani trajedi ve manevi yıkım, dönem sanatının ve sanatçılarının mevcut otoriteye ait her şeyi sorgulamalarını ve bir karşı çıkışı beraberinde getirmiştir. Sürrealistlerce kullanılan otomatik yazı tekniği, bilinçaltı ve rüya dilinin esas alınması, aslında, aklın ve mantığın ürünü olan katı pozitivist tahakkümün kırılmasına yönelik bir tepkiselliktir. Toplumsal düzenin egemen değerlerine karşıt olarak gösterilen bu tepkisellik, özü itibarıyla 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gelişen bu avangard sanat akımlarıyla modernizm arasında bir

⁹²Gasset, sanatçı / şairin özgürlük ve özgünlükle karakterize bir yaratıcılığa sahip olduğuna ilişkin yaklaşımın çok daha eskilere uzandığını şu sözlerle ifade eder: “Şair, insanın bittiği yerde başlar. İnsanın yazgısı kendi insani yolunu yaşamaktır; şairin misyonu ise varolmayı yaratmaktır. Şairin yaptığı iş ancak böyle haklı görülür. Orada, kendi başına duran gerçeğe, gerçekdışı bir anakara ekleyerek, dünyayı genişletir şair. Yazar, (Latince) *auctor*, yani ‘artıran kimse’ sözcüğünden türemiştir. Latinler yeni bir toprak fethederek onu yurduna katan komutanlara böyle derdi.” (Gasset, 2012: 39-40).

bilinç ortaklığını da beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede, geçmişten 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar sanatın gelişim çizgisinin esas belirleyenin, bir bakıma, gerçeklik ekseninde otoriteyle yaşanan mücadele olduğu söylenebilir.

Türk şiir geleneğinde Tanzimat edebiyatından itibaren egemen gerçeklik algısına, bu gerçekliğin üretim aracı olan dil ve anlatım biçimine gerçek anlamda karşı çıkan hareket, İkinci Yeni şiiri olmuştur. Bu şiirin kamusal dilin ve cemaat ruhunun reddi üzerine temellenen, bireysel ve özerk bir dille dünyayı ve kendi içini yoklamayı esas alan yenilikçi / avangard bir tavra sahip olması, bu belirlemenin temel gerekçelerini oluşturur. “Bu nedenle İkinci Yeni, Tanzimat sonrası Türk şiirinde otoriteyle gerçek anlamda yüz yüze gelen ve ona karşı açıkça uzlaşmaz bir tavır takınan, otoritenin koyduğu ilkelere savaş açan Cumhuriyet sonrası ilk büyük avangardist şiir hareketidir denilebilir.” (Karaca, 2013: 281).

Bu şiir hareketinin merkezî aktörlerinden biri olan Cemal Süreya'nın şiirlerinin diline, biçim-içerik özelliklerine ve imge tutumundan menkul gerçeklik anlayışına bakınca, onun gerek poetik görüşleri gerekse şiirleriyle hâkim gerçeklik anlayışının dışında bir tutum ve yönelime sahip olduğu görülür. O, kendisini ve şiirini çok net bir biçimde ve doğrudan otorite karşısında konumlamıştır: “Şiirin kurulu düzene karşı olduğu inancındayım.” (Süreya, 2013: 46).

Şiir söz konusu olduğunda, kural ya da ilkelerden yola çıkmamak gerektiğini düşünen Süreya'ya göre “Şiirin, yerine getirilen kurallarından değil, bozulan kurallarından söz edilebilir ancak.” (2013: 66). Şiirleriyle yaratmak istediği “şok etkisi”nin, yerleşik toplumsal değerleri hedef alan ironik ve eleştirel tutumun, şiirlerinin özünde ve imge örgüsünde yarattığı ani kırılmaların, en nihayetinde tüm bunlarla geleneksel şiir algısına sahip okurun alımlama tarzını sarsmanın, onu rahatsız etme isteğinin temelinde bu “kural bozucu”luğun bulunduğunu, bu aykırı tavrın da otorite karşıtlığıyla bakışımı olduğunu söylemek mümkündür.

Hâkim şiir anlayışına karşı çıkmak, bu anlayışın çağdaş şiirin hâlihazırda ulaştığı düzeyin gerisinde kaldığını ifade etmek, Süreya'nın konuya ilişkin poetik yazılarının odak noktasını oluşturur. Eylül 1967 tarihli “Sonuna Kadar” başlıklı yazıda Süreya, Nâzım Hikmet'ten yola çıkarak Cumhuriyet şiirinin hâkim karakterine ilişkin birtakım saptamalarda bulunur. 1940'lı yıllara kadar Cumhuriyet şiirinin otoriteyle / siyasal erkle kurduğu münasebet bağlamında devrimci / yenilikçi olmaktan çok, onaylayıcı /

konservatif bir niteliğe sahip olduğunu belirtir. Süreya'ya göre “Nâzım Hikmet’e kadar uzanan Cumhuriyet şiirinde (...) düşünce, CHP tüzüğünün ve Mustafa Kemal’in Nutuk’unun kısa yorumları olmaktan ileri gitmemektedir. Kısaca belirtmek gerekirse, Nâzım Hikmet’e kadar şiirimiz köklü bir devrim düşüncesini üstlenmemiştir.” (2012: 50).

Günler’deki şu satırlarda bağlama Necip Fazıl’ı da eklemeler: “Türkiye’de 1940’a kadar yazarın devlete karşı görevleri vardı. Bu tarihten sonra o durum ortadan kalktı. Hatta çok şey ters işlemeye başladı. Yeni eğilimin başlangıç noktası Nâzım Hikmet’tedir. Necip Fazıl’dadır da.” (2002: 138). Bu satırlar, Süreya’nın Türk şiirinde gerçek anlamda bir yenilik hamlesinin 1940’lardan sonra mümkün olduğu yolundaki görüşleriyle bir arada değerlendirildiğinde, onun, otorite karşıtlığı temelinde şekillenen sivil bir şiir anlayışını, aynı zamanda, modern şiiri de olanaklı kılan bir gelişme olarak değerlendirdiği yargısına ulaşılabilir. Söz konusu yazılar bağlamında otorite merkezli bir sanat ve şiir anlayışını hedef alan bu eleştirel tutum, “Kısa Türkiye Tarihi III” şiirine şu ironik dizelerle yansıtılmış gibidir:

“Türkiye’nin adı,
Soyadı yarasından beri
Atatürk adından
Soyutlanamadı” (s. 221)

Şiirsel planda devrim düşüncesiyle özdeşleştirdiği ve “şiirini hayatıyla doğrulamış bir şair” (Süreya, 2012: 51) olarak nitelediği Nâzım Hikmet’in, Süreya şiirinde yeniliğin ve uçları denemenin, başka bir deyişle otorite karşıtlığının bir sembolü olarak yer aldığı söylenebilir. “Neye yarar sağduyuyu aşmazsa şiir” (s. 149) dizesiyle, âdeta gerçeküstücüleri yankıladığı “Uçurumda Açan” şiirinde, Nâzım Hikmet’i divan şiiri ve İkinci Yeni’yle beraber Türk şiirindeki üç büyük kipsel kırılmadan biri olarak değerlendirir. “Şiirin özgürlüğü noktasında nonkonformist bir çıkış olarak oku[nabilecek]” (Sarıkaya, 2014: 394) şu dizelerle, merkezden uzakta, marjinlerde seyreden bir şiir anlayışına sahip olduğunu da imler:

“Divan Nâzım Hikmet İkinci Yeni
Kaç gündür adımı düşünüyorum
Ne demiş uçurumda açan çiçek

Yurdumsun ey uçurum” (s. 180)

“Kışne Kirazını ve G ç, Mevsim”  irinde ise Süreya, “Düzmece töreler arasından / Dağların büyük uğultusuna doğru” (s. 82) sevdiği adları ikişer ikişer yan yana getirir. Nâzım ile Hikmet (s. 82), bu ikili isimlerden biridir. Anılan iki  irde de Nâzım Hikmet adının, yerleşik değerlere ve  ir anlayışına karşı olunduğunun ima edildiği bir bağlamda kullanılması Süreya’daki otorite karşıtlılığının bir tezahürü olarak okunabilir.

Süreya’ya göre “[h]er düzen, yeni devrim, sanatı, özellikle de  iri lanetlemekle işe başlamıştır. Bütün tarih boyunca bu böyle olmuştur. (...) Düzen kaygısı  iri yadsımıştır hep.” (2012: 57). *Kur’an*’daki “Şuara Suresi”nin 224., 225. ve 226. ayetlerinden hareketle  irin kurulu düzenle niçin çatıştığını açıklamaya girişir. Ona göre, bu ezeli çatışmanın temel sebebi,  irin doğası gereği kurulu düzenin değerleriyle uzlaşmıyor oluşudur. Bu yüzden, devrim günlerinde  irden ve  airden yararlanılsa da yeni düzen kurulup oturmaya başladıktan sonra, kendi mantığı ve yerleşik hâle gelen ahlakı uyarınca aforoz edeceği ilk adam olarak şairi görmektedir (Süreya, 2012: 57-58).  aire yönelik bu olumsuz yaklaşımın içerdiği olgusallığa işaret etmek için, “*Kur’an*’da şair aşağılanırken ileri sürülen gerekçeler[le], Eflatun’un Devletinden  airleri kovarken gösterdiği gerekçelerin aynı” (2012: 56) olduğunu iddia eder. Bu d şncesini, Saint-Just’un tiyatro karşıtlılığı, Rousseau’nun  aire çatışı gibi durumlarla destekler (2012: 57). Yönetsel erkin  ire ve  aire yönelik bu dışlayıcı tavrı, Süreya’nın geç tarihli (1989) “Hükümet”  irinde ironik bir dille şiirsel düzlemde ifadesini bulur:

“Bu hükümet
Pir Sultan’a pasaport vermiyor,
Onu anladık.

Yunus Emre’ye de
Basın kartı vermiyor,
Onu da anladık.

Ama bu hükümet
Ferman ıkarmış
Karacaoğlan’ı
Otobüse bindirtmiyor. (s. 299)

Süreya'nın poetikasının ve şiirinin muhtelif yönlerine dair dile getirdiği görüşlerin temelinde doğrudan veya dolaylı şekilde otorite kavramına yönelik bir muhalefetin bulunduğu söylenebilir. Onun kişilik söylemi etrafında değinilen şiir dilinin ve dış gerçekliğin bireysel bir kavranışla algılanmasına dair görüşleri de temelde hâkim dil ve gerçekliğin reddine, dolayısıyla otorite karşıtlığına imada bulunmaktadır. Çünkü özerk ve özgün bir dil ve gerçeklik algısına vurgu yapan bir şiir yönsemesi, özünde, yaderk ve uzlaşmsal bir şiir anlayışının reddini de bünyesinde barındırmaktadır. Alâattin Karaca'nın İkinci Yeni hareketinin doğuşuna zemin hazırlayan temel etmenler olarak gerçeklik algısına ve otoriteye duyulan tepkiyi işaret etmesi de bu durumla bakışımlıdır. Klasik / yansıtmacı gerçeklik anlayışına duyulan tepkinin dile başkaldırıyla sonuçlandığını söylediği yazının devamında Karaca, İkinci Yeni'nin otorite karşıtlığıyla kişilik söylemi arasındaki bağa da dikkat çeker. İkinci Yeni bağlamında dile getirilen bu bağın ilk elden işaret ettiği şairlerinden biri, hiç şüphesiz, Cemal Süreya'dır:

[B]u şiir hareketinin doğmasındaki bir başka önemli neden, her türlü otoriteye duyulan tepkidir. (...) Türk sanatını hep yönlendirmeye, biçimlendirmeye çalış[an] (...) [b]u otoriter tavır, istisnalar bir yana bırakılırsa, çoğunlukla Türk edebiyatında “bir ağızdan”, “koro” bir şiirin sürdürülmesine yol açmıştır. Bu “cemaatçı” eğilim, genelde otoriteye bağlı şairlerin doğmasına zemin hazırlamış, “birey-şair”i susturmuş, şairlerin kişiliğinin önüne geçmiş; hatta sanatsal kişiliğin silindiği bir şiir sürdürülmüştür. Şair, genel eğilime aykırı şiir yazdığında “garip, anlamsız ve saçma” diye nitelendirilmiştir. Oysa İkinci Yeni, bir anlamda “koro şiir”e karşı çıkarak, şiirde birey olmanın, sivilleşmenin yolunu da açmış, kişiselliğe büyük önem vermiştir (Karaca, 2007: 20-21).

Otorite karşıtlığından beslenen bu doğal ve zorunlu yönelimin, Süreya'nın düzyazılarında ve şiirlerinde açık veya örtük bir şekilde izlenebilir bir niteliğe sahip olduğu görülür.

3. 3. 2. 1. Otorite Karşıtlığının Alegorik İzdüşümleri

Süreya'nın, kendi şiiriyle yerleşik şiir anlayışı arasındaki gerilimi ifade ederken otorite kavramını birtakım sözcüklerin yörüngesinde sorunsallaştırdığından söz edilebilir. Söz gelimi “Folklor Şiire Düşman” yazısında, otoriteye karşılık olarak “folklor” sözcüğü kullanılır. “Şiir Anayasaya Aykırıdır” yazısında kavram, “anayasa”, “alışkanlık”, “ahlak” ve “kurulu düzen”, gibi sözcük veya tamlamalarla temsil edilir. “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli”, “Yeni Şiirimizin Yönü” ve “Şair Yağmurdan Söz Etme Bize O Yağmuru Yağdır” yazılarında ise otorite kavramı, “alışkanlık”ın yanı sıra “düzyazı”, “töre” ve “jandarma” gibi sözcükler üzerinden işlenir.

Otorite karşıtlığının “folklor” üzerinden serimlendiği “Folklor Şiire Düşman”, Süreya’nın geleneksel / konvansiyonel şiir diline ve mısra kurma mantığına ilişkin eleştirileri üzerine kurulmuş bir yazıdır. Yazıda Süreya, halk şiirindeki dil kullanımının ve söz dizimi uygulamalarının uzun yıllar içinde aynı şekilde kullanıldığı için kemikleşip anonim hâle geldiğini, bu yüzden çağdaş şiirin gelişimine, soluk almasına imkân verecek bir yetisinin kalmadığını söyler:

Halk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz. Nasıl olsun ki bu kelimeler zaten kıpırdamaz şekilde birbirlerine bağlanmışlar, alacakları yükleri zaten önceden almışlardır. (...) [Bu yüzden] folklorde şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti yoktur. Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân veremeyecek kadar dar bir havadır (Süreya, 2012: 192-193).

Ayrıca, yerleşmiş, birbiriyle kaynaşmış kelime bloklarıyla yazmanın bir şairi başarısızlığa götüreceğini de belirtir:

Orhan Veli kuşağı şairleri yenilikten sonra daha çok dilin görünür imkânlarını denediler. Bu arada Oktay Rifat, Bedri Rahmi Eyuboğlu gibi bir kısım şairler de, geniş ölçüde, belki en görünür imkânlar olan halk deyimlerine, folklor temlerine yöneldiler. İyi olmadı bu onlar için. Köşelere takılıp kaldılar. Oktay Rifat ‘sanat endüstrisi’ pazarlarına bol sayıda çürük mal üretmek zorunda kaldı (Süreya, 2012: 193).

Süreya’nın dil ve mısra düzeni konusundaki bu yenilikçi ve ayrık görüşlerinin uygulamada karşılık bulabildiği birçok şiirden söz etmek mümkündür. Gerek dili ve dize yapısı üzerinden izlenebilecek sıra dışı söz dizim mantığıyla gerekse özün içerdiği eleştirel tonla “Sürek Avı” bu çerçevede sözü edilmeye değer şiirlerden biridir. Sekizer dizeli üç bölümden oluşan şiirin tamamı, içerdiği sözcüklerin alışılmadık kombinasyonları ve sapmalarla okuru şaşırtan; fakat çağrışım imkânlarını alabildiğine artıran bir düzenlenişe sahiptir. Şiirin ilk kıtası, söylenmek istenen durumu açık bir şekilde örnekler:

“Çarşı lafını ilk ve en çok karşılayan hayvan
Hayvan mı değil mi orası pek belli değil
Ama çarşılarda boynuz azıcık ya da tüy hindistan
Gözlerime uyku yerine olağanüstü bir tavşan
Güzel canından bir parça sergileyip silahıma
Tatlı canından bir parça ve kan halinde
Her seferinde kaçmanın bir kolayını bulan
Bütün tavşanlar dişidir sülalesinden” (s. 41)

Şiir dilini ve dize kurma mantığını bilinçli bir şekilde ihlâl etmek suretiyle açığa çıkan bu folklor / otorite karşıtlığı Süreya'nın üslubunun temel bileşenlerinden biridir. Bu tutumun bütün şiir kitapları üzerinden izlenebilmesi, böyle bir saptamaya imkân sağlamaktadır. Aşağıda, muhtelif şiirlerden alınan dizeler bu tespiti doğrular niteliktedir:

“Dört nala sevişmek lazım” (“San”, s. 11)

“Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (“Gül”, s. 12)

“Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin” (“Süveys”, s. 30)

“Gözleri göz değil gözistan

(...)

Kurtarmasa olmazdı beni olmaktan

İçtiği şaraba ait bir adam

(...)

Güneşin linç edildiği bir akşam” (“Bun”, s. 37)

“Ben nice gözle nice denizle nice gazelle

Rimle gördüm rimle bildim rimle yaşadım seni” (“Gazel”, s. 42)

“Babası ip yerine yılanı çekilmiş

Bir çocuğun çifte korkusu öyledir

(...)

Öpüşü hançerlenmiş bir kadın” (“Öğle Üstü”, s. 50)

“Ve faytoncular görüyorum

Yere basışlarındaki ağırlığı azaltmak için

Tanrısal bıyıklarıyla durumlarını paraşütlendiren” (“Göçebe”, s. 62)

Bu dizelerde de görülebileceği gibi, Cemal Süreya kendine özgü sözcük kombinasyonları ve söz dizimi yoluyla farklı bir şiir kurma çabası içindedir. Bu yönelim, onun folklor bağlamında yerleşik şiir anlayışına yönelik olarak ifade ettiği poetik görüşleri pratikte gerçekleştirmek isteği ve çabasına işaret eder.

Daha adıyla bile düzen karşıtlığını çağrıştıran “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli” yazısı, çağdaş bir şiirin alışkanlıklara, yerleşmiş simetrilere ve edinilmiş rahatlıklara

karşı olduğu savı üzerine temellenir. Yazıda Süreya, kavramın kendisini kullanmaz ama modern bir şiirin kendisini üretebilmenin temel koşullarından söz eder. Modern bir şiirin estetik anlamdaki bir donmaya, kalıplaşmaya, kurumsallaşmaya boyun eğmemek için sık sık çıkış yapmasını, huyunu suyunu değiştirmesini ve yerleşik simetrileri yıkması gerektiğini vurgular: “Çağdaş şiir hep alışkanlıklara, yerleşmiş simetrilere, edinilmiş rahatlıklara karşı olmuştur. N’olursa olsun yenilenmek, en büyük kaygısı bu onun. Bunun için de sık sık çıkış yapması, huyunu suyunu değiştirmeye kalkması, yerleşmiş simetrileri yıkması az rastlanan haller değil.” (2012: 243). Aykırılığı, alışılmışın reddini ve sürekli bir yenilenmeyi bilinçle esas alan bu modernist görüşler pratiğe “Türkü” şiirinin şu dizeleriyle çok açık ve özlü bir biçimde yansır:

“Bilirim az buçuk ne istediğimi
Aykırı dalda açmışsa da çiçeğim” (s. 128)

Modern şiirdeki avangard karaktere işaret eden bu satır ve mısralarda otorite karşıtlığı, alışkanlıklar ve edinilmiş rahatlıklar üzerinden dile getirilir. Ama yazıdaki vurgulardan bir diğeri de örtük şekilde kişilik söylemine ilişkindir. Aynı dönemde yaşayan şairlerin birbirlerinden etkilenerken özgünlük ve kişilikten kaygısından uzaklaşarak dil imkânlarını aynı yönde kullanmalarını şiirde bir klişeleşmeye, gelenekçiliğe ve kolaylaşmış simetrilere yol açtığı için eleştirir (Süreya, 2012: 245).

Çağcıl / modern bir şiirin alışkanlıklara karşı ve onun dışında bir yönelime sahip olduğu “Yeni Şiirimizin Yönü” yazısında da vurgulanır: “Yeni şiirimizin yönü şu: kimi zaman aydınlık, kimi zaman karanlık, kimi zaman toplum gerçeklerine yönelici, ama hep yepyeni, el değmedik, alışkanlıkların dışında, hatta alışkanlıklara karşı.” (Süreya, 2012: 272).

Benzer şekilde “Şiir Anayasaya Aykırıdır” yazısında, otorite karşıtlığı bu kez, tabiat-ahlak çatışması ekseninde ele alınır. Sanatın bu çatışmadan doğmadığını fakat sürekli beslendiğini belirten Süreya (2012: 275), tabiatın sanat aracılığıyla kurulu düzene başkaldırdığını belirtir. Süreya’ya göre hukuk, toplumdaki hâkim bir grubun istek ve çıkarlarına göre düzenlendiği için hiçbir zaman bireyin tabiatına tam olarak uymayacaktır. Bu yüzden, doğası gereği, bireyin iç dünyasından, ruhundan doğan ve onun öznelliğine yönelen şiirin yerleşik ahlakla, hukukla sürekli bir çatışma hâlinde olması kaçınılmazdır. Aynı yazıda Süreya (2012: 277), çağdaş şairlerin şiirde yeni alanlar, açılar yaratırken başkaldırı yönünde bir tutum takındıklarını ifade ederek otorite

karşıtlığını şiirin yeniliği ve özgünlüğü için bir ön kabul olarak değerlendirir. Bu bağlamda, “Şuara Suresi” adlı yazının da benzer görüşler içerdiği söylenebilir. Fakat otorite karşıtlığının alegorik izdüşümleri bu yazılarla sınırlı kalmaz.

“Şair Yağmurdan Söz Etme Bize O Yağmuru Yağdır” yazısında, şiir ve otorite arasındaki uzlaşmazlık, şiir ve düzyazı türleriyle bu türlerin kuruluş mantığı bakımından sergilediği farklılık üzerinden dile getirilir. Düzyazıda düşünme eyleminin başat olduğunu, kavramların kelimeleri ürettiğini düşünen Süreya, şiirdeki tutumun tam tersi yönde olduğunu belirtir. Yani şair yazarken düşünür veya önce yazar sonra düşünür. Kelimelerin kavramlarla ilgi kurması daha sonra gerçekleşir. Fakat kelimelerle kavramlar arasındaki bu ilişki biçimi, düzyazıdakinden çok farklı olmaktadır. Şiir dilini yerleşik dil ve düşünme tutumundan ayıran da bu farklılıktır. Süreya konuya ilişkin görüşlerini, bu farklılığın otorite karşıtlığına uzandığını işaret eden şu cümlelerle bağlar: “Şiirin karakolluk oluşu, usa yan çizisi, yükleniyorsa bir karanlığı yüklenişi daha çok bundandır.” (2012: 285).

Söylenmek istenen şudur: Düzyazı, tasarım ve çağrışım imkânları sabitlenmiş, sınırları çizilmiş kavramlar ve onlara yapıştırılmış kelimelerin usun sınırları dâhilinde birbirini çağırmasıyla meydana gelir. Fakat şiir, oturmuş bir dil-zihin sisteminin dışında, kelimelerin farklı, oynak ve öznel çağrışım değerlerine sahip olduğu, geniş olanaklarla çevrili, kural ve ilkeleri olmayan bir dilin üretimidir. “Karakolluk oluşu”, “usa yan çizisi” ve “bir karanlığı yüklenişi” bu özelliklerinden ileri gelir. Ama Süreya, söz konusu yazıda, şiirin bu kural bozucu doğasını “Düzyazının yerine getirilen ve bozulan kuralları oluyor. Az çok oluyor. Şiirin yerine getirilen kuralları hiç yoktur. Bozulan kurallarına gelince onlar da var denemez.” (2012: 286) sözleriyle doğrudan da dile getirir. Bu dil tutumu dolayısıyla ki, okur şiirdeki kelimelerin altını kazıyınca sıradan bir anlam veya durumla değil, kanla yüzleşecektir: “Kan var bütün kelimelerin altında” (“Kan Var Bütün Kelimelerin Altında”, s. 98). Ya da bildirişim amacıyla kullanıldığında bir güne gönderide bulunan sözcük, bambaşka bir anlam / çağrışım değeriyle yüklenecektir: “Bir çeşme gibi akabilir cumartesi” (“Kan Var Bütün Kelimelerin Altında”, s. 98).

Süreya, “Şair Yağmurdan Söz Etme Bize O Yağmuru Yağdır” yazısında otorite karşıtlığının temel sebebine doğrudan işaret eder: “Şiir insanın evren ve dünya içinde, insan ve eşya karşısında kendini ayrı bir denemesidir. Törelere daha doğaldır.

Törelere çatışma içindedir bu yüzden... Sanatın töreleriyle çatışır, şiirin, düzyazının töreleriyle çatışır, her şeyin töreleriyle çatışır.” (2012: 286).

Anlaşılabileceği gibi töreyle kastedilen, yerleşik değerlerin yürürlükte olduğu ve insanı kuşatan bütün iktidar alanlarıdır. Sanatın töreleri, kent töreleri, şiirin, düzyazının töreleri, kısaca bir otoritenin varlığına işaret eden bütün düzenler kastedilmektedir. Bu satırlarda konu bağlamında dikkati çeken husus, şiirin “insanın evren ve dünya içinde, insan ve eşya karşısında kendini ayrı bir denemesidir.” cümlesidir. Bu cümlelerle Süreya, nitelikli bir şiirin üretim koşullarını şairin kendi öznel gerçekliğinden hareket etmesine, özgünlük ve özerklik koşullarına bağlar. Buradaki eleştirinin temel sebebi de töreyle temsil edilen otoritenin buna imkân vermeyişidir. Daha önce yerleşik ahlaka / otoriteye karşı konumlandığı doğayı ve şiiri, Süreya bu kez törelerin karşısında konumlanmaktadır. Ona göre “[ş]iirle törenin çatışması doğa ile törenin çatışmasıdır.” (2012: 286).

Şiirin doğayla, düzyazının ise töreyle temsil edilerek dile getirildiği otorite karşıtlığı, yazının sonlarına doğru bu kez jandarma ve eşkiya sözcükleri üzerinden yine alegorik bir söyleme bağlanır: “Şiirle törenin çatışması doğa ile törenin çatışmasıdır. Şiirin bazan doğruları kalkındırması bundandır. Eşkiyaların tüfeklerini türkülerine çapraz asmaları bundandır. Jandarmanın daima düzyazıda kalacağı bundandır.” (2012: 286). Kuralın, düzenin, yerleşik doğruların ve düzyazının sembolü olan jandarmaya karşılık şiir; kuralsızlığı, başkaldırıyı ve düzensizliği temsil eden eşkiyayla özdeşleştirilmektedir. Şiirle düzyazı arasındaki farkı ifade eden bu alegorik kullanım, “Göçebe” şiirine de doğrudan yansiyacaktır:

“Jandarma daima nesirde kalacaktır

Eşkiyalar silahlarını çapraz astıkça türkülerine” (s. 61)

“Oteller Hanlar Hamamlar için Sürekli Şiir”lerin ilkinde de şiir, otoritenin, yerleşik dilin ve resmiyetin temsilcisi olan düzyazıya yönelik ironik bir tepkiyle son bulur:

“Ağır ol Bay düzyazı,

Sen ancak uçağa binebilirsin! (s.164)

Bu yüzden Süreya’ya göre, düzyazının doğruları, şiirin ise belki koşulları vardır. “Düzyazı töreyi yüklenir ya da iter. Şiir sadece itiyor.” (2012: 286).

Töre bağlamındaki bu otorite karşıtlığı “Kişne Kirazımı ve Göç, Mevsim” şiirine “düzmece töreler” ifadeleriyle yansır. Şiirde, şair öznenin özgürlük ve özgünlük isteği, törenin işlevsiz kaldığı ve doğayı / kendiliğindenliği sembolize eden dağlara yönelmekle dile getirilir.⁹³ Çünkü insanın doğayla iç içe olduğu ve yapay bir kurallar manzumesinin basıncı altında ezilmediği doğa veya taşra yaşamı, henüz tazeliğini ve doğallığını yitirmediği için şair öznenin kendi varlığını bütün özdenliğiyle yaşayabileceği bir mekân olarak görülür. Şiirde “kibar” ve “fahişe” sıfatlarla içten içe bir çürümeye uğradığı ima edilen şehir yaşamının insanı kuşatan ve bireyliğini yaşamasını engelleyen yapısına yönelik eleştirinin temelinde de bu otorite karşıtlığının, bir diğer ifadeyle özdenlik / kişilik kaygısının yattığı söylenebilir. Bu kaygının giderilebileceği ve insan tekinin kendisini bütün doğallığıyla var edebileceği temel tutum, verili ve uzlaşımsal bütün kuralların çemberini kırmak olacaktır. Bu istek, insanın biyolojik varlığının özünü oluşturan unsurlardan biri olan “ılık” sözcüğüyle temsil edilir:

“Düzmece töreler arasından
Dağların büyük uğultusuna doğru
Terle iliğindeki o en eski, o en etkin
O en uyarıcı zambak vahşetini
Ve sen, kıyı, yan! Alart çevremizi.” (s. 82)

⁹³Töre ve doğa çatışması ekseninde gelişen otorite karşıtlığı, Turgut Uyar’ın “Kurtarmak Bütün Kaygıları” şiirinde de benzer şekilde, dağlara yönelmek düşüncesiyle belirir. Uyar’ın şiirindeki anlatıcı da bir huzursuzluk ve endişe kaynağı olan şehir yaşamının kendisi üzerinde yarattığı bunaltı ve sıkışmışlık duygularından kurtulmak için yüzünü otoritenin tahakkümü dışında kalan dağlara dönmek ister. Otoritenin somut göstereni olan şehrin “hazır elbiseçiler”iyle, “eski kaba arabalar”ıyla birey-insan üzerinde yarattığı kendilik kaygısı; ancak “çiçek açmak”, “otları büyülemek”, “su yürülemek”, “güneş bilmek”le, başka bir deyişle uygarlık öncesi ilk insanlık durumuna, doğa içinde ve doğayla birlik bir yaşama tarzına dönmekle aşılabılır, “birgün olmak” gerçekleştirilebilir. Otoritenin varlığından duyulan rahatsızlık, buna yönelik reddiye ve bundan kurtulma isteğinin yoğunluğu şiirin dili, söz dizim kurgusu ve taşkın ritmiyle biçim düzlemine de taşınır: “Sularsa akmak birgün birgün birgün / Birgün dağlara çıkmak birer birer dağlara çıkmak birgün / Birgün birer dağlara / Ah nasıl dağlara birgün / Ey yorgun atlar, ey geri dönenler, sayı bilmeyen çocuklar / Ey birgün / Çiçek açmak birgün / Dağlara dağlara birer birer dağlara / Otları büyülemek birgün / Birgün köyler kentler yıkanık damlar geri dönmek birgün / Birgün yeni dönmek / Birgün dağlara çıkmak birer birer çıkmak çıkmak / Su yürülemek güneş bilmek / Yeniden orda otlarda orda yeniden orda orda / Bitkin bir gül bulmak ve geri dönenler birgün / Ey yorgun atlar sayı bilmeyen çocuklar / Ey bütün hazır elbiseçiler ey, / Birgün olmak, küskün keşişlerden olmamak birgün / Dağlara dağlara çıkmak sular köprüler sular birgün çıkmak / Eski kaba arabalardan inip birgün çıkmak / Dağlara dağlara dağlara başka hiç / Birgün dağlara.” (Uyar, 2008: 206).

“Yazsonu” şiirinde yenilik ve özgünlük vurgusu bu kez “cançekişen bir töre” ve “bir güzelduyu” karşıtlığı bağlamında dile getirilir:

“Yeni bir güzelduyu açılırdı
Bir töre cançekişirken” (s. 210)

Süreya’ya özgü bir sözcük sapması olan “güzelduyu”yla alışılmışın, sıradanlaşan ve usandıran şiir uygulamalarının, başka bir deyişle “cançekişen bir törenin” karşıt kutbunu temsil eden bir yönelime vurgu yapılmaya çalışıldığı yorumunu yapmak mümkündür. “Güzelduyu”nun sıfatı olarak kullanılan “yeni” sözcüğünün, burada, Süreya’nın dile getirdiği gibi şair öznenin insan ve eşya karşısında kendisini farklı bir biçimde denemek isteğine, başka bir deyişle kendinden menkul ve özgün bir şiire işaret ettiği açıktır.

3. 3. 2. 2. Otorite Karşıtlığının İmgesel İzdüşümleri

Cemal Süreya şiiri, sahip olduğu temel özelliklerden biri olan devingen / dinamik karakteriyle de yerleşik şiir algısının, geleneğin dışında yer almaktadır. İlk şiir kitabından sonuncuya kadar o; dil, izlek, yapı ve imge özellikleri bakımından şiirinde sürekli yenilikler, dönüşümler yaratmaya çalışmıştır. Öyle ki, şiirsel plandaki bu sürekli değişim isteği Süreya’da sadakatin izlenebileceği temel noktalardan biri olarak değerlendirilebilir. Bu değişim arzusunun, onun şiirlerinde birtakım imgelerin kitaptan kitaba tekrarlanması yoluyla karşılık bulduğu görülür. Önceki bölümlerde, bu değişim / dönüşümün muhtelif yönlerine “kuş”, “mavi” ve “beyaz” gibi imgeler yoluyla değinilmişti. Süreya’da kalıpları, sınırları sürekli olarak kırma, aşma isteğinin onun otorite karşıtlığıyla da bakışımı olduğunu ve bundan beslendiğini söylemek mümkündür. Cemal Süreya’nın şiirlerindeki bu değişim isteğinin, otorite karşıtlığı bağlamında da kendisini gösterdiği imge veya imgelerin varlığından söz etmek mümkündür.

“Taşırın damla” sözcük grubu, hem çağrışımları hem de şiirlerdeki kullanılma biçimi ve gelişimiyle bu değişim ve dönüşüm isteğinin izlenebileceği işlevsel imgelerden biridir. “Taşırın damla” imgesi, bu anlamda, Süreya’nın şiirlerindeki otorite karşıtlığının, yenilik ve değişim arzusunun bir ifadesi olarak da kullanılmıştır, denebilir. Bu imge, üç farklı şiirde görülür. Son şiirde, aynı zamanda, şiirin adıdır. İmge, giderek uç verip gelişmiş ve en sonunda kendisi şiiri doğurmuş gibidir. Süreya’nın “Elimde

bulunan ilk imge ya da bir ilk dizenin şiddetli dürtüsünden de hiçbir zaman kurtulamadım. Bu dürtünün benim için yalnız sanat değil, hayat dürtüsü de olduğunu söyleyebilirim.” (2013: 114) sözleri de şiirindeki bu gelişimin bilinçli bir yazma ve şiir geliştirme tarzının bir tezahürü olduğuna işaret eder. Bu tutum, aynı zamanda, Enis Batur’un da belirttiği gibi bir ısrara da işaret eder: Süreya, “[u]mursadığı her işarete yeniden gelip çentik atar.” (2014: 463). Süreya’da belli imge veya sözcükler konusundaki bu ısrar, dönüşlülük şiirinde gerçekleştirmek istediği niteliksel dönüşüme işaret ediyor olabilir.

Bu sözcük grubu, *Göçebe*’nin ilk şiiri olan “Bir Park Konuşkanı Üstüne” şiirinde ilk kez görünür. Anlatıcının, muhtemelen, bir parkın içinden etrafını seyrederken kaydettiği gözlemlerden ve dört dörtlükten oluşan şiir, üçüncü dörtlükte şöyle devam eder:

“Bir kelebek konsa ağzına
Ürküsü taşıran damla
Şeyin taşıranı her şeyin
Olunç duvarı odada” (s. 47)

Şiirin aktarmaya çalıştığı genel manzaranın bütünlüğü içinde uygun şekilde yorumlanabilecek bu dörtlük, “Beter bir park konuşkanı”nın (s. 47) İstanbul’un dar sokaklarından birinde bulunan bir apartman dairesinin balkonunda çamaşır asan bir kadına izafe ettiği özelemleri yansıtmaktadır. Boğucu ve sıkıcı bir hayatın içinde, günlük rutine mahkûm kadının; yaşamın, sevginin ve dirimselliğin bir imgesi olarak yorumlanabilecek kelebekle, bu kelebeğin varlığının yarattığı ürküntüyle hayatının kalıplarını kırıp kendini öldürebileceğine, yeniden var edebileceğine işaret etmek ister. “Taşıran damla” ifadesinin, burada, bireyin toplumsal düzen tarafından kendisine dayatılan yaşama tarzını kırmanın kıvılcımı, çağrıcısı olarak kullanıldığı yorumu yapılabilir.

Söz konusu imge, *Göçebe*’yi takip eden üçüncü kitapta (*BÖSDB*) yer alan “Ortadoğu I” şiirinde tekrar okurun karşısına çıkar. Bu şiirde “taşıran damla” imgesi Ortadoğu coğrafyasının tarihsel ve kültürel bir betimlenmesi içinden, şu dizelerle çıkagelir:

“Buradan göz alabildiğine
Tek ve seyrek göreceksin yağmuru

Ama her damla dopdoludur
Ve her damlada
Taşırın-damla onuru vardır” (s. 106)

Şiirde “Taşırın damla”, coğrafi koşullar itibariyle çetin, tarihsel bakımdan büyük insani dramalara, savaşlara, altüst oluşlara rağmen yine de bu coğrafyanın bağrında taşıdığı dirimselliğin, hayata tutunma isteğinin bir imgesi olarak kullanılır. “Ortadoğu” dizi şiirleri gerek içerdiği öz gerekse bunu ifade etme biçimiyle, aslında, dolaylı yoldan da olsa Cemal Süreya’nın kişisel tarihinden, özellikle sürgünde yaşadıklarından izler de barındırmaktadır. Bu noktada, Orhan Koçak’ın Turgut Uyar şiirine ilişkin olarak yaptığı saptama, Cemal Süreya’nın şiirine de uyarlanabilir niteliktedir. Koçak’ın saptaması şudur: “Uyar’ın şiiri her şey hakkında olabilir, bazen bir çiçek bazen bir ceset hakkında, hastane kapılarında sefil edilen bir köylünün sarkık bıyıkları veya Adile’nin muğlak, nadir vazoları hakkında -ama her zaman aynı anda kendisi hakkındadır, kendi suçlu tarihi hakkında.” (2011: 124).

Trajik ve suçlu bir tarihin tam anlamıyla olmasa da yüklenildiği bu şiir, aynı zamanda, kendi koşulları içinde varolmanın izlerini de taşımaktadır. “Taşırın damla” imgesi, Süreya’nın yaşamın her düzleminde soluk almak isteyen, yaşamla içi içe, sürekli devinen bir şiire ulaşma çabasının sembolüdür, denebilir. Söz konusu imgenin şiirin adı da olma mertebesine ulaştığı “Taşırın Damla” şiiri ise, bu yönsemenin sevgi temelli bir sürekliliğe işaret ettiği şu dizelerle biter:

“Sen güneşin her anlık dergisi
Bin yıllık aboneyim sana
Seviyorum seni taşırın damla” (s. 174)

Süreya’nın sürekli bir değişim / dönüşüm çabasıyla bakışımı bir şekilde değerlendirilmesi gereken otorite karşıtlığının, şiirlerde çeşitli bağlamlarda kullanılan başka imgeler üzerinden de serimlendiği söylenebilir. Söz gelimi, aşk temasının işlendiği bir şiirde söz konusu söylem “yasadışı bir aşk” (“Bu bizimki”, s. 189) veya “masanın üzerine konan kurallar” ve “duvara asılan utanç” (“Önceleyin”, s. 13) imgeleriyle dile getirilir. Tarih, coğrafya ve kültür öğelerinin, Süreya’nın bireysel tarihiyle iç içe geçtiği “Ortadoğu” dizi şiirlerinde bu söylem “korucunun uzanamadığı çılgin salkım” (s. 111) imgesiyle belirir. Şiirden şiire görünümü değişen bu özerklik ve

özgünlük talebi, bazen ya “aykırı dalda açan” (“Türkü”, s. 128) ya da “uçurumları sevinçle yurt edinen” (“Uçurumda Açan”, s. 150) bir çiçekle, bazen de hayata ve şiire dair bir değişim ve dönüşüm arzusunu ifade eden “taşırın damla” imgeleriyle temsil edilir. Söz konusu imgeler içerdiği seçik özgünlükle, şiirlerin hem söyledikleriyle hem de bunu söyleme biçimiyle otorite karşıtlığına göndermede bulunduğunu gösterir.

3. 3. 2. 3. Otorite Karşıtlığının Tematik İzdüşümleri

Cemal Süreya'nın gerek poetik metinlerinde gerekse şiirlerinde doğrudan veya alegorik / imgesel bir anlatımla serimlemeye çalıştığı otorite karşıtlığının tematik olarak iki temel veçheye sahip olduğu söylenebilir. Bireysel özgürlüğü ve yaşam alanını kısıtlayan her türlü ahlaki ve toplumsal normlara yönelik bu başkaldırı / tavır alış, şiir pratiğine “utanç cinselliği” ve “burjuva ahlak değerleri”nin eleştirisi şeklinde yansır.

Cinsellik, Süreya'nın şiirlerinde insan hayatının doğal bir görünümü olmanın yanında, toplumun sosyo-ekonomik çelişkilerine ve yaşamın zorluklarına karşı sığınılan bir liman gibidir. “San”, “Aşk”, “Güzelleme”, “Cigarayı Attım Denize”, “Şiir”, “Sayım” gibi şiirlerde cinsellik bu yönüyle ön plandadır. Ancak bazı şiirlerde, devreye giren ironi ve humorla beraber, Süreya'nın sözcükleriyle ifade edilirse, “adı iffet olan utanç cinselliği”ne yönelik açık bir eleştirinin devreye girdiği de görülür:

“Bir de var sen koynumda yatıyorsun
Güzelsin güzelliğin mutlak amenna
Kızlığın masanın üstünde
Kocana saklıyorsun” (“Şu Da Var”, s. 29)

“Güzelleme” şiirinde, anlatıcının, sevdiği kadınla olan cinsel birlikteliğini “Ne günah işlediysek yarı yarıya” (s. 16) dizeleriyle yarı yarıya paylaşılan bir günah olarak nitelemesi de toplumdaki yerleşik ahlaka, cinsellik bağlamında getirilmiş bir eleştiri olarak okunabilir.

Alafranga burjuva ahlakının eleştirisi, Cemal Süreya'nın şiirlerinde kimi zaman örtük kimi zaman da açık ve eksan bir izlek olarak işlenir. “Onlar İçin Minibüs şarkısı” şiiri, baştan sona bu tür bir eleştiriyi ironik bir dille odağa alır. Şiirde burjuva yaşam tarzına, düşünme biçimine, zevkine, diline ve ritüellerine yönelik kuşatıcı bir eleştiri söz konusudur. Şiirden alınma aşağıdaki bölüm, bu incelikli ve ironik eleştirinin bir özetini verir:

“Patatesin ağaçtan koparıldığını tartışacak kadar naiftirler de
Hakçası bilmedikleri yoktur, bütün balık adlarını bilirler bir kere,
Lunapark beğenisiyle düzenlenmiştir yatak odaları,
Kadınlılar nişanlıları kendilerine ada falan armağan ederler
Dardırlar da, söz aramızda, çekecek kullanarak işlemde
bulunmak gerekir,” (s. 130)

“Aslan Heykelleri” şiirinde ise, alafranga burjuvaziye yönelik eleştiri, şiirin merkezî teması değildir. Süreya’nın aşk ve sevgi temasını işlediği lirik şiirlerden biridir. Fakat bu lirik üslubun, Süreya’nın birçok şiirinde olduğu gibi, şiirin sonunda, aniden, tema bakımından bir kırılmaya ve yatak değiştirmeye uğrayarak burjuvazinin yoz ahlâkî değerlerine yönelik bir eleştiriye döndüğü görülür. Şiirin bu yorumu olanaklı kılan son bölümü şöyledir:

“En olmayacak günde geldin tazeledin ortalığı
Alıp kaldırdın bu kutsal ekmeği düştüğü yerden
Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda
Olsa yüreğim yanmayacak aslan heykelleri
Ama yok aslan heykelleri var köpek
Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
Bozulmuş burjuva ahlakına örnek” (s. 31)

Cemal Süreya’nın şiirlerindeki otorite karşıtlığını, başka temalar üzerinden de izlemek mümkündür. Söz gelimi aşk teması, cinsellik ve erotizmde olduğu gibi yerleşik algının dışında bir görünüm sergiler. “Bu Bizimki” şiirinde aşka ilişkin olarak yapılan bütün tanımlamalar, alışlagelen saf ve naif bir aşk anlayışından oldukça uzaktır. Bu aşkın nasıl niteliklere sahip olduğu anlatıcı tarafından doğrudan dile getirilir. Yıkıcıdır, bölücüdür, haindir, soyguncudur, kökü dışardadır, işgalcidir. En nihayetinde “Yasadışı bir aşk[tır], / Evlenmeyi / Hiç mi hiç düşünmüyor[dur].” (s. 189).

Aynı seyrin ölüm teması için de söz konusu olduğu söylenebilir. Ölüm düşüncesi, Süreya’nın ilk şiir kitaplarında yerleşik algıya daha yakın bir içeriğe sahip olsa da ölümünden kısa bir süre önce yayımlanan “Üstü Kalsın” şiiri (Yayımlı yılı 1990’dır.),

şairin ölüm düşüncesine yönelik tavrıyla, geleneksel / hâkim ölüm tasarımının çok uzağında seyreder:

“Ölüyorum tanrım

Bu da oldu işte.

Her ölüm erken ölümdür

Biliyorum tanrım.

Ama, ayrıca, aldığın şu hayat

Fena değildir

Üstü kalsın...” (s. 302)

Anlatıcının hem ölüm düşüncesi karşısındaki tavrı hem de Tanrı’ya hitaben söyledikleri, sıra dışı olduğu kadar otorite karşıtlığından da beslenir. Turgut Uyar’ın “su yorumcuları’na” adlı şiirindeki “bir sürekli kaşınmadır yaşadığım / törelere ve alışkanlıklara karşı” (2008: 355) dizeleri, otorite bağlamında, Süreya’nın şiir ve hayat karşısındaki tavrını özetler niteliktedir. Cins bir şair olduğunu, çiçeğinin aykırı dalda açtığını söyleyen Süreya’nın, sürekli devinen, dönüşen ve yenilik arayışı içerisinde olan poetik ve pratik çabasının, temel referansını otorite karşıtlığından aldığı söylenebilir. “Ortadoğu III” şiirinin son bölümü, Süreya’nın otorite karşıtlığıyla şekillenen poetikasına ve şiir arayışının yaşamın kendisi gibi sürekli olduğuna ışık düşürür:

“Ey korucunun uzanamadığı

Çılgın Salkım

Ey dönüşsüz olan

Yalnız açılan

Ve kapanmayan” (s. 111)

Sonuç olarak, poetik söylemi ve şiir pratiği bir arada değerlendirildiğinde Süreya için özerk ve özgün bir şiir dili ve evren tasarımı ancak her türlü otorite odağının askıya alınmasıyla mümkündür. Şiir ancak bu şekilde evren, insan ve eşya karşısında şairin kendi öznelliğini ve bireysel varoluşunu özgürce deneyimleyebileceği bir alan olabilecektir.

3. 4. Değerlendirme

İkinci Yeni hareketi, Türk şiirinde 1950’li yılların ikinci yarısından itibaren görülmeye başlanan modernist şiir tarzının ilk ve en önemli aktörüdür. Gerek eleştirmenlerin gerekse bu hareket içinde değerlendirilen şairlerin beyanları, Türk şiirinin siyasal söylemin bir aracı olmaktan kurtularak gerçek anlamda estetik bir özerkliğe ve özgünlüğe ilk defa bu şiir hareketiyle kavuştuğuna işaret eder.

Bu şiir hareketinin “kurucu bilinci” olarak değerlendirilen Cemal Süreya, denemeleri, söyleşi ve röportajları yoluyla modernizm konusundaki görüşlerini poetik düzlemde ortaya koymaya çalışmıştır. Süreya, kavramın adını doğrudan telaffuz etmek yerine “çağdaş şiir”, “yeni şiir”, “Türk yenilik şiiri”, “günümüz şiiri”, “şimdilerde” gibi sözcük ve sözcük gruplarını kullanmıştır. Bu tercih, o yıllarda bir devlet politikası şeklinde yürürlükte olan Öztürkçe kaygısına bağlanabileceği gibi kavramın Türk şiir ortamında yeterince kullanım ve dolaşıma girmemiş olması şeklinde de yorumlanabilir. Ancak kavramın kendisini doğrudan anmasa da Süreya’nın kavrama işaret etmek için kullandığı sözcükler, onun Türk şiirindeki modernist yönsemeye ilişkin poetik düşüncelerini içerir. Bu poetik düşüncelerinin merkezinde, modernist sanatın temel prensibi olan “özgünlük ve özerklik söylemi” bulunur. Bu söylem, Cemal Süreya’nın poetik nitelikli metinlerinde daha çok “kişilik” ve “otorite karşıtlığı” kavram çiftiyle temsil edilir. Süreya’nın bütün teorik ve pratik çabasının bu kavram çifti üzerine temellendiği, bu kavramların da doğrudan modernist bir yönsemeye işaret ettiği fark edilir.

Bu kavramlardan ilki olan kişilik, Süreya’nın nezdinde modern ve yeni bir şiir üretebilmenin başlıca imkânlarından biri olarak değerlendirilir. Muhtelif yazılarında doğrudan ya da dolaylı şekilde sıkça söz konusu edilen kişilik kavramı, dilin bireysel kullanımı ve dış gerçekliğin alımlanması bağlamlarında şiir pratiği üzerinden de izlenebilmektedir. Modern bir şiirin kelime odaklı ve bireysel bir dil anlayışı üzerine temellendiğini düşünen Süreya, folklorun Türk şiir ortamındaki alımlanma tarzını kişilikli ve özgün bir şiire ulaşmanın önündeki en temel engel olarak değerlendirir. Yerleşmiş ve anonimleşmiş dil uygulamalarının kişilik kazanmaya uygun olmadığı düşüncesi, onun folklor karşıtlığının temel gerekçesini oluşturur. Süreya’ya göre kişilikli ve özgün bir şiir üretebilmenin başlıca yolu, dilin alışlagelen kullanımının terk edilmesi, başka bir deyişle yabancılaştırılmasıdır. Bu düşünce, onun şiir pratiğinde

sapmalar, alışılmamış bağdaştırmalar, kelime ve dize deformasyonları yoluyla görünürlük kazanır.

Süreya'nın şiir dilini çok katmanlı, görece kapalı, kendi kişiliğinden menkul ve imgesel bir dil hâline getiren başlıca uygulama alışılmamış bağdaştırmalardır. Gündelik / gidimli dilin askıya alındığı bu tavrın, şiir pratiğinde kelimeleri farklı ve yeni dizilimlerle kullanarak yeni duygu ve düşünce durumları yaratmak yoluyla çok belirgin bir şekilde karşılık bulduğu söylenebilir. Dilin yabancılaştırılması ya da alışılmamış bağdaştırmalarla bireysel bir şekilde dönüştürülmesi esasına dayanan bu tutum, kişilik temelli, dolayısıyla da özgünlük ve özerklikle karakterize modernist bir şiir üretebilmenin başlıca yöntemi olarak kullanılmıştır. Ancak, Süreya'da dilin bireysel bir tasarrufla dönüştürülmesi esasına dayanan kişilik söylemi, Türk şiir geleneğini bütünüyle reddetmeyi öngörmez. Onun gelenek algısı, içererek aşmak temelinde şekillenmiştir. Şiirde gerçek bir yaratıcılığın, kişiliğin ve humorun gelenekten doğacağını söylemiş olması da bu durumu doğrular.

Kişilik temelli bir dil üretmenin hizmet ettiği bir diğer amaçsa, dış dünyanın / verili gerçekliğin bireysel ve özgün bir şekilde yeniden inşa edildiği bir şiir ortamı oluşturabilmektir. Bu durum Süreya'nın dil konusundaki poetik ve pratik tutumuyla gerçeklik algısı arasında doğrudan ve yakın bir ilişki olduğunu gösterir. Şiir düzleminde öznel ve özerk bir gerçeklik üretebilmek için Süreya'nın başvurduğu iki temel anlatım tekniğinden söz edilebilir. Birbiriyle yakından ilgili ve birbirini bütünleyen bu anlatım teknikleri dil konusunda olduğu gibi yine “yabancılaştırma” ve “şok prensibi”dir. Poetik nitelikli yazılarında şiirin geleneksel uygulamalarına, kalıplarına, toplumsal ve ahlaki normlara dair muhalefetin bu iki tekniğin kullanımı yoluyla pratiğe geçirildiği söylenebilir. Öznel bir gerçekliğin üretimi için dilin yabancılaştırılmasına açık ve örtük şekilde işaret eden poetik görüşler, Süreya'nın muhtelif şiirlerinde oluşturulan gerçeküstü manzaralar yoluyla pratiğe dökülür. Modernist şiirin bütünlük arz etmeyen, fragmental / parçalı yapısına göndermede bulunan “şok prensibi”yle Süreya'nın şiirlerindeki ani tematik ve söylemsel kırılmalar, sapmalar arasında bir ilgi kurabilmek mümkündür. Özellikle *Üvercinka* kitabındaki birçok şiirin, sahip olduğu imgesel yoğunlukla, tema ve söylem düzeyindeki kırılmalarla modernist sanatın şok stratejisiyle bakışımı olduğu söylenebilir. Avangard sanatın şok prensibini yürürlüğe koyan bu kırılmalar, şiirin alışlagelen bütünlüklü kurgusunu bilinçle bozarak klasik okurun

güvenli konumunu sarsmış, bir rahatsızlık duygusu yaratmıştır. Şiirlerde kullanılan dilin ve imgelerin alabildiğine özgün bir niteliğe sahip olması, bu kırılmalardan ileri gelen şok etkisini bir üst mertebeye taşımıştır. Dilin sadece dış yapısının deforme edilmesiyle yetinmeyen, işleyişini, organik birliğini içerden de bozan bu tavır, Süreya'nın şiirlerini kendi kişiliğinden menkul bir "iç deneyin" ürünü hâline getirmiştir. Şiirlerdeki anlatıcı öznelerin dağınık ve fragmantal zihin yapısı da bu yönsemeyi tahkim eder, pekiştirir.

Süreya'nın şiirlerine modernist vasfını kazandıran, poetikasının ve şiir pratiğinin çekirdeğini oluşturan diğer kavram ise "otorite karşıtlığı"dır. Şiirin kurulu düzene karşı olduğunu poetik düzlemde sıkça ve açıkça ifade eden şairin, şiirlerindeki "şok etkisi"nin, ironik ve eleştirel tutumun, biçim ve içerik düzlemlerindeki ani kırılmaların ve tüm bunlarla klasik şiir algısına sahip okurun alımlama tarzını sarsmanın, onu rahatsız etme isteğinin temelinde bu "kural bozucu"luğun bulunduğunu, bu aykırı tavrın da otorite karşıtlığına bağlandığını söylemek mümkündür.

Süreya'nın otorite karşıtlığı, teorik düzlemde, Türk şiirindeki hâkim anlayışın çağdaş şiirin gerisinde kaldığı eleştirisi üzerine temellenir. Bu paralelde poetik yazıları ve şiirleri, kavramı bu yönüyle değerlendiren, tartışan bir açılım sergiler. Süreya poetik nitelikli yazılarında kavramı doğrudan değil; "folklor", "anayasa", "alışkanlık", "ahlak", "kurulu düzen", "düzyazı", "töre" ve "jandarma" gibi sözcükler üzerinden dolaylı olarak tartışmıştır.

Onun otorite karşıtlığını açığa çıkaran özelliklerden bir diğeri de poetikası ve şiirleri üzerinden izlenebilen devingen / dinamik karakterdir. Kalıpları, sınırları sürekli olarak kırma, aşma isteğinin şiirlerde birtakım imgelerin kitaptan kitaba tekrarlanması yoluyla açığa çıktığı görülür. "Taşıran damla" imgesi, gerek toplumsal ve bireysel gerekse estetik bağlamlardaki kullanımlarıyla bu değişim / dönüşüm isteğinin, kalıpları kırarak özgürleşmenin, sonuç itibarıyla otorite karşıtlığının bir göstereni olarak şiirlerde kullanılmıştır.

Otorite karşıtlığı tematik düzlemde ise çoğunlukla "utanç cinselliği" ve burjuva ahlak değerleri" üzerinden ironik ve eleştirel bir tutumla belirginlik kazanmıştır. Kavramın ölüm, aşk gibi başka temalar üzerinden de açılım kazandığını söylemek gerekir. Süreya'daki otorite karşıtlığının, tek boyutlu bir özellik göstermediği, hayatına ve şiirine yön verdiği söylenebilir. Toplumsal ve kültürel planda beliren otorite karşıtlığı, sadece siyasal erke yönelik kaba bir tepkisellikle sınırlı kalmamış; her türlü

geleneği, ahlakı, tre ve alışkanlıkları hedef almıştır. Bu karşıtlık, onun şiir estetiğinde gerek teorik gerekse pratik anlamda karşılık bulmuştur.

Cemal Süreya'nın şiir diline, biçim ve içeriğe, imge kullanımına yönelik ayrıksı ve yenilikçi tutumuyla, şiirsel düzlemdeki her türlü yerleşik uygulamaya karşı çıktığını söylemek mümkündür. Süreya için ağdaş / modern bir şiire varmanın yolu, her türlü otorite odağına muhalefet etmekten, kendi imknlarına ve kişiliğine dayanarak yazmaktan geçer. Onun şiir estetiğinde özgünlük ve özerklik söylemini yürürlüğe koyan, dolayısıyla da şiirine modernist bir karakter kazandıran temel hususların belki de en önemlileri "otorite karşıtlığı" ve "kişilik" söylemlerine yapılan bu örtük ve açık gndermelerdir.

SONUÇ

Poetikayla şiir pratiği arasındaki örtüşme düzeyini “poetik sadakat” kavramsallaştırması ekseninde incelemeyi amaçlayan bu çalışmada, İkinci Yeni şiirinin “kurucu bilinci” olarak değerlendirilen Cemal Süreya’nın poetik metinleri ve şiirleri bir arada okunarak poetikasına sadakat düzeyi ve şiir estetiğinin temellerine ilişkin birtakım tespit ve sonuçlara varıldı.

Çalışmanın ilk bölümünde, poetikanın temel konuları olarak değerlendirilen gerçeklik, şiir dili, imge, biçim ve içerik konuları bağlamında Süreya’nın poetik görüşlerinin şiirlerinde ne derece karşılık bulduğu anlaşılmaya çalışıldı.

Poetikanın odak konularından biri olan gerçeklik, Cemal Süreya’nın poetik metinlerinde özgün ve alternatif bir şiir dünyası üretebilmek için temel hareket noktasıdır. Bu çerçevede Süreya, şiiri bir taklit sanatı olarak değil, dünyayı değiştirip dönüştürmenin araçlarından biri olarak görmüştür. Şiirde amaçlanan yeni ve özgün gerçekliğin üretimi için başvurulmuş temel strateji, dilin yerleşik kullanım mantığından koparılarak yabancılaştırılması olmuştur. Süreya’nın şiirde kurmak istediği yeni ve özgün evrenin yapı taşları, tuğlaları sözcüklerdir. Şiirde yeni bir gerçeklik üretebilmenin başlıca yolu, sözcüklerin günlük dildeki yerleşmiş, donmuş anlamlarının, kullanım imkânlarının dışında yeni bir bakışla değerlendirilmelerinden geçer. Gerçeklik konusundaki bu kavrayış tarzı, İkinci Yeni ve Cemal Süreya’nın şiirlerinin toplumsal gerçeklerden kopuk olduğu yönündeki eleştirilerin de temel dayanağı olmuştur.

Süreya’nın teorik düzlemde işaret ettiği bu özgün ve ayrıksı gerçeklik anlayışı, ilk şiirlerinden itibaren pratikte de karşılık bulmuştur. Bu alımlama tarzı, şiirlerde bazen burjuva ahlakı, kadın ve cinsellik temaları ekseninde toplumsal normlara yönelik ironik bir eleştiri olarak bazen de Anadolu insanının çaresizliği ve sefaletiyle belirmiştir.

Süreya, dış gerçekliği şiiri için bir kalkış noktası olarak görmüş; ama yerleşik dil ve imge örüntüsünün kullanımlarını bozarak özgün ve yeni bir gerçeklik üzerine temellenen bir şiir üretmiştir. Şiirini teorik ve pratik düzlemde “Güneşten yırtılmış caz ve kavalın akan gökyüzü” şeklinde tanımlaması da onun şiirsel gerçekliğe bakışını özetler. Poetika ve şiir arasındaki bu yakınlık ve uzlaşma, Süreya’nın şiir estetiğinde gerçeklik bağlamında bir sadakatten söz etmeyi mümkün kılmıştır.

Şiirde üretilecek yeni gerçekliğin ancak yeni ve özgün bir dille kurulabileceği, şiir dilinin bu yeni gerçekliğin üretilebileceği bir araç ve soluk alabileceği bir ortam olduğu

yolundaki düşünceler, Süreya'nın şiir dilinin gerçeklik anlayışı doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir.

Şiir diline ilişkin poetik görüşlerini temel olarak “Folklor Şiire Düşman”, “Şiirde Yeni Kelimeler” ve “Şiirin Birimi Sözcüklerdir” yazılarında dile getiren Süreya, çağdaş bir şiir dilinin; sözcüklerin semantik, morfolojik ve söz dizimsel olarak yerleşik kural ve uygulamalardan kurtarılmasıyla üretilebileceğini söyler.

Süreya, Türk şiirinde böyle bir yenilik hamlesinin önündeki başlıca engeli, folklor / halk kültürü olarak görmüştür. Süreya'nın karşı çıktığı nokta, halk kültürü ve şiiri değil; onu donmuş, ölü bir kurallar manzumesi olarak gören / alımlayan anlayıştır. Sözcüklerin alelâde biçimde, bloklar hâlinde kullanılması yeni duygu ve düşünce durumlarını karşılayacak yeni bir dilin oluşturulabilmesinin önündeki en temel engellerden biri olarak değerlendirilir. Garip şiirine yönelik itirazlarının yoğunlaştığı temel nokta da dilin görünür imkânlarının denenmesiyle yetinilmesi ve bunun ötesine geçilmemesidir. Söz konusu üç yazının temel çıkış noktalarının “sözcük” olması, Süreya'nın şiir dili konusundaki poetik görüşlerinin bir tutarlılık ve süreklilik arz ettiğini gösterir.

Şiir diline ilişkin bu poetik görüşler, şiirlerde sözcüksel ve söz dizimsel sapmalar, alışılmamış bağdaştırmalar, ters çevirmeler yoluyla karşılık bulmuştur. Süreya'ya göre şiir dilinin nesnellik ve yeni ifade imkânları kazanabilmesi, sözcüklerin şairin hayatından ve konuşma dilinden fazla uzaklaşmamasıyla mümkündür. Bu paralelde, şiirlerindeki en ayrıksı sözcük ve imge kullanımlarının bile yaşamla bağlarının tamamen kopmuş olduğu söylenemez. Süreya'ya göre şair, ancak kullandığı dili iyice tanıdıktan, ona hâkim olduktan sonra, konuşma dilinden ibaret olmayan, yeni imkânlara sahip bir üst dil üretebilir. Bunun temel yolu da gündelik dilin zorlanmasıdır. Süreya gündelik dili, bilinçli bir şekilde bozarak yeni ve özgün bir şiir dili oluşturmayı amaçlamıştır.

Cemal Süreya'ya yönelik değerlendirmelerin odak noktalarından birini, şiirlerinin sahip olduğu lirik, erotik bir dil ve anlatım tutumu oluşturur. Süreya'nın kendisi de bu durumu onaylar. İnsan doğasına ilişkin bu durumun temel aktarıcısı olan lirik ve cinsel dil, özellikle *Üvercinka* ve kısmen *Göçebe* kitaplarında hâkim dil ve söyleyiş tarzını oluşturmuştur. *Üvercinka*'daki bazı şiirlerde dil bütünüyle lirik bir karakterdeyken bazı şiirlerde cinsel / erotik bir karakter taşır. Bununla birlikte erotik söylem, Süreya şiirinde doğrudan doğruya ve sadece erotizm / cinsellik kavramının temel anlamlarıyla sınırlı

kalmamıştır. Erotizm, aynı zamanda, toplum tarafından cinselliğe izafe edilen anlam ve normları eleştirmenin bir yolu olarak da işlev kazanmıştır.

Süreya'nın şiir dilinin diğer kanadını ise ironi ve humora dayanan dil ve söylem tarzı oluşturur. Süreya, bu kavramlara dair görüşlerini “Can Yücel’in Şiirinde İroni” ve “Dinamit” adlı yazılar bağlamında müstakil ve ayrıntılı şekilde dile getirmiştir. O, ironiyi şiirdeki düşünce düzeyi ve çağrışım zenginliğinden kaynaklanan ince bir alay; humoru da zekanın şiir düzleminde ani ve şaşkırtıcı bir şekilde belirlediği incelikle düşünülmüş bir espri olarak tanımlar.

Cemal Süreya ironi ve humor kavramlarını üç amacı gerçekleştirmek için kullanır. İroniyi, düşünce ve çağrışım imkânlarını zenginleştiren; humoru da dilde büyük zekâ yangınları çıkaran bir anlatım tekniği olarak değerlendirmesi, Süreya'nın bu kavramlara özgün, çarpıcı ve yoğun bir şiir dili üretebilmek için başvurduğunu gösterir. İroni kavramının imge üretmek için uygun bir araç olarak görülmesi de bu yaklaşımı yansıtır. Süreya'nın ironi ve humoru kullanmasındaki ikinci amaç, yerleşik cinsel ahlakın ve toplumsal değerlerin eleştirilmesidir. Şiirlerinin dili, anlatımı ve içeriği üzerinde önemli bir belirleyiciliğe sahip olan bu anlatım teknikleri, Süreya'nın kendi mizacının ve yaşantısının doğal bir sonucu olarak şiirlerine yansımıştır. Humor ve ironi, Süreya'nın, yaşamında ve sanatsal çabasında yaşadığı bunalım ve tıkanma durumlarıyla başa çıkmak için yöneldiği bir çıkış yolu da olmuştur.

“Dalga”, “Kanto”, “İngiliz”, “Hamza Süiti”, “Onlar İçin Minibüs Şarkısı”, “Üçgenler”, “Cellat Havası”, “Teknokratlar”, “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”, “Ğ Vitamini”, “Adı İlhan Berk Olan Şiir”, “Kısa Türkiye Tarihi” ve “Üstü Kalsın” gibi şiirler dil ve anlatım özellikleriyle humor ve ironiden beslenir. Humor ve ironi, Süreya'nın hayatının ve şiirinin bütün katmanlarına sızmıştır. Şiirlerinin dil, anlatım ve içerik katmanlarına hâkim olan ironi ve humorun, Süreya'nın mizacından ve yaşantısından önemli ölçüde beslendiği hem poetikası hem de şiirleri üzerinden izlenebilmektedir.

Cemal Süreya'nın şiir dilinde otobiyografik unsurlar da önemli bir etkiye sahiptir. Çocukluğunda annesinden dinlediği Kerem ile Aslı hikâyesi, Hz. Ali cenkleri gibi sözlü edebiyat ürünleri, Süreya'nın dil duyarlılığının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Onun Türkçeyle ilişkisini belirleyen asıl olay, ailesinin 1938 “Dersim Harekâtı” sonrası Erzincan'dan Bilecik'e sürgün edilmesidir. Şairin daha altı yaşındayken tecrübe ettiği

bu sürgün sırasında yaşadıkları, sonradan, dil ve şiirle kuracağı ilişkiye yön vermiştir. Çocuk yaştaki sürgünlüğün duygu ve düşünce dünyasında yarattığı etki, anne ve babasının bu sürgün yıllarında ölüşü, Süreya'nın bireysel tarihinde ve şiirinde derin izler bırakır. “Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim” şiirindeki “Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi” (s. 81) dizesi, bu etkinin şiirine doğrudan sızan izlerinden sadece biridir. Humorla ve ironik bir dille yazılan şiirlerde ortaya çıkan ani dil ve söylem kırılmaları da bu bireysel tarihten izler taşır. Sözlü kültüre ve konuşma diline dayanan, çocukluk ve sürgün yıllarında yaşananlarla şekillenen bu dil duyarlığı, “Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin...” şiirinde, Türkçenin gelişim serüveniyle birlikte şiirsel düzleme taşınır. Kaynağını gerçek yaşamdan ve konuşma dilinden alan; fakat kişisel tasarrufuyla dış gerçeklikten farklılaşan dil anlayışı, Süreya'nın hem poetik görüşlerinde hem de şiir pratiğinde karşılık bulmuştur.

Şiir diline dair düşünce ve uygulamaları, doğal olarak Cemal Süreya'nın imge konusundaki poetik görüşlerini ve şiir pratiğini de şekillendirmiştir. İkinci Yeni şairleri içinde İlhan Berk'ten sonra kavrama en fazla değinen şair Cemal Süreya'dır.

Süreya imgeyi, kaynağını dış dünyadan alan yeni bir gerçeklik durumu olarak tanımlar. Ancak bu yeni durum veya nesne, kaynağından büsbütün kopmamalı, onu daha çarpıcı, daha iyi ve daha yoğun bir biçimde temsil ederek şiirsel düzleme taşınmalıdır. “İmgenin Kökleri” adlı yazısında konuyu, T.S. Eliot'ın “Objektif Karşılık (Objective Corelative)” tekniği çerçevesinde ele alan Süreya'ya göre, bir görüntü ya da coşkunun değişik ve yabancı niteliğini elde etmesi, başka bir deyişle imge niteliği kazanabilmesi, uzlaşım dille ve dış gerçeklikle başlangıçta bir bağ kurabilmesine dayanır. Şiirsel öz, ancak nesnel karşılık denen “aşinalıkla” imge denen “yabancılığın” ilişkiye geçebileceği, söyleşebileceği ortak bir düzlemin oluşturulabilmesiyle okurda karşılık bulabilir. Dış gerçeklik, şiirde imgeler aracılığıyla üretilen yeni gerçekliğin okur tarafından anlaşılabilmesini sağlayan bir araçtır. Okur, imgelerin işaret ettiği aşına gerçekliğe ait çağrışımlardan hareketle şiirdeki ayrıksı anlamlara ulaşabilecektir. Bu yüzden dış gerçeklik, imgelerle üretilen şiirsel gerçek için bir fon / arka plan oluşturur. Süreya, çağdaş şiirin en önemli yapısal öğelerinden biri olan imgeyi, Türk şiirinin ulaştığı yeniliğin en önemli gösterenlerinden biri olarak kabul eder. Ona göre imge, dış gerçeklikten ve anlamdan tamamen kopmamalı, çıkışını buradan yapmalıdır.

Süreya imgeyi, şiire kazandırdığı anlam yoğunluğu ve ekonomikliğin yanı sıra ölçü, ritim ve ahengi sağlayan başlıca unsurlardan biri olarak da değerlendirir. Bu yaklaşım, Süreya'nın imge konusundaki poetik görüşlerinin dile, gerçekliğe, biçim ve öz konularına ilişkin görüşleriyle paralellik taşıdığına işaret eder.

Çağdaş şiirin en temel dil ve üslup özelliği olarak değerlendirilebilecek imge, *Üvercinka*'dan *Güz Bitiği*'ne kadar Süreya'nın bütün bir şiir veriminde uygulama alanı bulmuştur. Bu bakımdan onun, imge kavramıyla ilgili olarak teorik planda dile getirdiği görüşlere pratikte bağlı kaldığını söylemek gerekir.

İlk şiir kitabı *Üvercinka*, sözcük ve dize deformasyonları, alışılmamış bağdaştırmalar, istiareler, teşbihler ve mecazlar yoluyla üretilen zengin ve farklı bir imge ağına sahiptir. Kitaptaki şiirler, ortak bir kelime dağarı ve imge örüntüsüne sahip olmasıyla dikkat çeker. *Üvercinka*'daki şiirlerde imge değerine sahip sözcükler, temel olarak kadın imgesi ve cinsellik / erotizm izleğinin yörüngesinde toplanmıştır.

Süreya'da kadın imgesine ilişkin algılamının en temel özelliği, parçalı bir görünüm sergilemesidir. Bu imgenin özellikle sevgili bağlamında işlendiği şiirlerde, parçalı algılama tarzı daha yoğun ve belirgindir. Lirik ve erotik etkinliğin Süreya'nın şiirlerinde dokunma ve görme duyularına bağlı olarak gelişmesi bu durumun temel nedenidir. Muhtelif şiirlerde kadın bedeninin örtük ve metaforik şekilde anlatımı, şiirlerindeki erotik-lirik etkinliğin doğasına yazınsal bir boyut katmıştır. Erotik etkinliğin yazınsal şekilde aktarılması, aynı zamanda, Süreya'nın şiirlerini gerçeküstücü şiire yaklaştırmıştır.

Bu parçalı imge algısı, sadece cinsel / erotik bir çağrışım zinciriyle sınırlanmamış, bazen toplumsal-kültürel bir eleştirinin bazen de anne ve kız kardeşlere uzanan otobiyografik durumların bir taşıyıcısı olmuştur. Söylem ve izlek kaymalarının söz konusu olduğu şiirlerde ise, kadın imgesi, cinsel ve siyasal-toplumsal konuların aynı anda işlenmesine imkân verecek bir tarzda kullanılmıştır. Ancak şiirlerde sahip olduğu bu ağırlığa ve poetik düzlemde dile getirilmesine rağmen, kadın, Cemal Süreya'nın şiir estetiğinde özne vasfına sahip bir imge değildir.

Süreya'nın şiirlerinde kadından sonra en fazla kullanılan imge kuştur. Bu imge, aynı zamanda, onun şiirlerinde bir imgenin kitaptan kitaba nasıl bir değişim / dönüşüm geçirdiğini göstermesi bakımından önem arz eder. Şiirlerde toplam 56 kez yer alan kuş imgesinin şiir kitaplarına dağılımı, Süreya şiirinin biçim ve öz bakımından gösterdiği

değişimle de paralellikler taşır. İlk üç kitapta biçim ve öz bakımından izlenebilen coşkulu açılım ve genişlemeye paralel şekilde, kuş imgesi de yoğun şekilde ve olumlu anlamlar yüklenerek kullanılır. Bu imgenin *Üvercinka*, *Göçebe*, ve *BÖSDB* kitaplarındaki kullanım yoğunluğu, Süreya şiirinde durgunluğun ve giderek bir daralmanın ve “söz yitimi”nin meydana geldiği son üç kitapta dikkat çekici bir şekilde azalır. *Uçurumda Açan* ve *Sıcak Nal*’da ikişer, *Güz Bitiği* kitabında ise sadece bir kez kullanılan bu imge ilk üç kitaptakinin aksine olumsuz anlamlar içerir.

Bu veriler, Süreya’nın imge kavramına teorik olarak atfettiği önemi, pratikte de kararlı bir şekilde uyguladığını gösterir. İmge kullanımı konusundaki bu kararlılık, kendi şiirine ilişkin tanımlamalar üzerinden de okunur. Netice itibariyle, imge konusunda Cemal Süreya’nın poetik ve pratik çabasının çoğunlukla bir bütünlük ve uyum sergilediği söylenebilir.

Şiirlerindeki imge kullanımıyla bakışımı bir gelişime sahip olan biçim ve öz konusuna ilişkin poetik görüşlerini Süreya, “Biçimi Anlamak”, “Ufak Özler Biçimin İçindedir” ve “Öz Konuyu Aşar Parantezi” yazılarında ifade etmiştir. Söz konusu yazılarda Süreya, özü tamamen yadsımamakla beraber toplumcu gerçekçi şiirin özü önceleyen anlayışına karşı biçime öncelik vermiştir. Ona göre biçim, öze şiirsel nitelik kazandıran ve şairin kişiliğinin damgasını vuran temel ölçüttür. Ayrıca, konunun genel ifadesi dışında kalan “ufak özler” ve ayrıntılar da biçim sayesinde görünürlük kazanır.

Süreya, biçim ve öz konularına ilişkin poetik görüşlerini, bir bütün olarak ele almış ve değerlendirmiştir. Bu yaklaşım Süreya’nın poetikasıyla uyumlu olduğu kadar, şiirlerinde birbirine koşturarak gelişen biçim ve özü daha isabetli şekilde yorumlama imkânı da verir.

Üvercinka’dan *Güz Bitiği*’ne kadar Süreya’nın şiiri, biçim ve öz konusunda birtakım değişim ve dönüşümler sergiler. *Üvercinka*’yla başlayan coşkulu ve iddialı girişim, *Göçebe* ve *BÖSDB* kitaplarıyla meydana gelen genişlemeden sonra, *Uçurumda Açan*’da meydana gelen durgunluk ve tıkanmayla birlikte tersine bir seyir izlemeye başlamıştır. İlk üç kitapta biçim ve öz bakımından söz konusu olan yayılma ve genişleme dördüncü kitapta sona erer. *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği* kitaplarıyla devam eden bu küçülme / büzülme, şiirin kendi üzerine kapandığı bir sona evrilir. Şiir kitaplarının biçim ve öz bakımından zaman içerisinde sergilediği değişim ve dönüşümler; Süreya’nın şiir pratiğini “açılma”, “arayış / yayılma”, “genişleme”, “tıkanma /

durgunluk” ve “daralma / kapanma” şeklindeki beş evre ekseninde ele almaya imkân verir.

Dil, anlatım ve sıradışı imge tutumuyla dikkat çeken *Üvercinka*'da biçim yönünden görülen yenilik, bütünsel bir form değişimi değil sözcük ve dize yapısının deformasyonudur. Kitaptaki şiirlerin sergilediği bu özellik, sözcüğü temel birim olarak gören Süreya'nın poetik görüşüyle de uyumludur. Kelimelerin alışlagelen söz dizim mantığından farklı dizilimlerle kullanılması, şiirlere özgünlük ve potansiyel bir derinlik kazandırmıştır. *Üvercinka*'da biçime koşturulan içerik; aşk, erotizm, duygu coşkuluğu, yaşama sevinci ve yer yer toplumsal eleştiri gibi tematik bir açılıma sahiptir. Bununla birlikte, kitaptaki şiirler, öz / içerik olarak çoğunlukla, lirik ve erotik bir söylem tarzı etrafında şekillenen aşk ve kadın cinselliğine odaklanır.

Göçebe, içerik olarak bireysel ve toplumsal konuların iç içe işlendiği; biçim olarak ise “Ülke”, “Göçebe”, “Arka Güneş” ve “İşte Tam Bu Saatlerde” gibi görece uzun şiirler ihtiva eden bir kitaptır. Kitaptaki şiirler, Süreya şiirinin biçim ve öz olarak daha geniş bir boyuta ulaşmaya başladığını gösterir.

Biçim ve içerik konusundaki asıl değişim, 1973 yılında yayımlanan *BÖSDB* 'yle, enikonu belirginlik kazanır. Biçim yönünden oylum kazanarak yer yer bir anlatıya dönüşen şiirler; içerik yönünden tarih, mitoloji, toplumsal eleştiri, geçmiş ve hafıza gibi temaları merkeze alır. Bazı şiirlerde, değişim düşüncesinin kendisi de içeriğin temel konularından biri olarak işlenir. Kitaptaki şiirlerin biçim ve öz açısından sahip olduğu özellikler, Süreya şiirindeki değişim ve arayışı yansıtır. Şiir pratiğinde görülen bu arayış ve yenilenme isteğinin temelinde, Süreya'nın yerleşik değerlere karşı sürekli bir yıkım ve yeniden inşa sürecine dayanan modernist şiir anlayışı bulunur.

Süreya'nın iş ve özel yaşamında meydana gelen değişikliklerin, şiir serüvenine bir bunalım ve tıkanma olarak yansıdığı evre *Uçurumda Açan* kitabıyla temsil edilir. Şairin kişisel yaşamındaki olumsuzluklardan kaynaklanan bu bunalım, kitaptaki şiirlerin biçim ve içeriğine sirayet eder. Bu yüzden, kitaptaki şiirler biçim yönünden bir çeşitlilik sergiler. “Yakın”, “Ğ Vitamini”, “Kısa Türkiye Tarihi”, gibi birkaç dize uzunluğundaki şiirlerin yanı başında, “Uçurumda Açan”, “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”, “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı”, “Yazgıcı Şiir” gibi uzun, yer yer de “Striptiz” ve “Kısa Türkiye Tarihi” gibi kırık dize yapısına dayalı deneysel şiirler yer alır.

Biçim yönünden gözlenen bu çeşitlilik, karşıt duygu durumlarını ve temleri yansıtan bir içerikle bakışımlıdır. Baba kaybının yasını içeren bir şiirin yanı başında, âdeta bir tekerlemeyi ve rahat söyleyişi çağrıştıran “Bu Bizimki”, “Adı İlhan Berk Olan Şiir”, “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” ve “Yazgıcı Şiir” gibi ironik şiirlere yer verilmesi bu kararsızlığın içeriğe yansıyan tezahürleridir. Bu farklı duygu durumları arasındaki salınım, “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir-III”te geriye dönük bir tutuma evrilerek şiir birikimini, kat edilen mesafeyi de olumsuzlar. Bu olumsuz yaklaşıma, ölüm temasının da eklenmesi, yaşanan bunalımı daha belirgin hâle getirir. Bütün bunlar, *Uçurumda Açan*’la temsil edilen evrede Cemal Süreya’nın, biçim ve öz bakımından şiirinde gerçekleştirmek istediği yeniliğe ulaşamadığını gösterir. Kitabın, Süreya’nın en uzun suskunluk döneminin ürünü olması da bu tıkanmaya, bunalıma işaret etmektedir. Bu yüzden, *Uçurumda Açan*, poetikaya sadakatin zedelendiği bir evrenin şiirleri olarak değerlendirilmeye müsaittir.

1988 yılında bir gün arayla yayımlanan *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği*, *Uçurumda Açan*’da ilk işaretlerinin görüldüğü kısa, hatta bir dize hacmindeki aforistik şiirler içermesiyle dikkat çeker. Önceki şiir kitaplarında şiirini biçim ve öz olarak geniş bir ufka açan ve bunu poetik düzlemde ifade eden Süreya’nın kendi şiirine yönelik fikirleri ve dolayısıyla şiir pratiği değişim geçirmeye devam etmiştir. Bu değişimin teorik düzlemdeki ilk emaresi “Genç İrisi” adıyla yayımlanan yazıdır. Uzun yazmanın kısıtları üzerine temellenen bu yazıdaki görüşler *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği*’ndeki şiirlerde belirgin bir şekilde uygulamaya dönüşür. Şiirsel öz ise, son iki kitapta da bireysel ve toplumsal konular ekseninde bir açılım gösterir. Özellikle *Sıcak Nal* kitabı, toplumsal ve siyasal temaların belirgin olarak işlendiği şiirler içerir. *Sıcak Nal*’da öne çıkan temalardan biri de ölümdür. *Uçurumda Açan* kitabında tedirginlik yaratan ölüm duygusu, bu kitapta iyiden iyiye ağırlık kazanır.

Güz Bitiği kitabı da biçim ve içeriğiyle Süreya şiirindeki bu coşku azalmasına işaret eder. “1 DÜZYAZI”, “20 ŞİİR”, “1 ŞARKI”, “11 BEYİT” ve “16 DİZE”den oluşan *Güz Bitiği*, Süreya’nın deneysel bir çalışma içine girdiğini gösterse de kitaptaki şiirlerin sergilediği biçim özellikleri *Sıcak Nal*’da belirginleşen durgunluğu ve söz yitimini yansıtır. Biçim yönünden uzun bir mensur şiirle başlayan kitap, önce iki dörtlük ve bir beyitten oluşan ve kendi üzerine kapanan yirmi kısa şiire, sonra da on bir beyitten

oluşan parçalı ve aforistik bir yapıya evrilir. Son bölümü oluşturan on altı dize ise, Süreya'daki “söz yitimini”, âdeta taçlandırır.

Güz Bitiği'ndeki şiirsel öz, kitabın biçim özelliklerine paralel şekilde hüznün ve karamsarlık duygularının idaresindeki aşk, yalnızlık, ölüm, cinsellik, toplumsal eleştiri, bireysel ve genel tarih gibi temalar ekseninde gelişir. Karamsarlık ve hüznün duygularının iyice yoğunlaştığı kısa şiirlerden oluşan *Güz Bitiği*'nin “Mitos, yitme n'olur!” (s. 271) dizesiyle noktalanması, biçim ve öz bağlamında Süreya'nın şiir serüveninde yaşanan tıkanmaya, söz yitimine ve âdeta bundan duyulan korkuya yorulabilecek niteliktedir. Dolayısıyla bu durumu, Süreya'nın belirttiği gibi hayata bağlılığın iyimser bir ifadesi veya Metin Celâl'in ifade ettiği gibi ustalıktan ileri gelen bir söyleyiş rahatlığı şeklinde okumak mümkün değildir.

Kitaptan kitaba değişimler meydana gelmiş olsa da Cemal Süreya'nın şiir estetiğinde, poetik ve pratik bağlamda köklü bir değişimden, çizgi kaymasından söz edilemez. Süreya, ilk şiirinden son şiirine kadar biçim ve içerik yönünden kendi kişiliğinden el alan lirik ve ironik duyarlığı, insanî bir yaklaşımı muhafaza etmeyi bilmiştir.

Geleneksel ve çağdaş Türk şiiriyle Batı sanatı, Cemal Süreya'nın şiir estetiğini önemli ölçüde etkilemiştir. İkinci Yeni hareketi içinde geleneğe bağları en güçlü şairlerden biri olan Süreya'nın, çocukluğundan itibaren zengin bir sözlü ve yazılı gelenek ortamında yetişmesi, gerek poetikasına gerekse de şiirlerine yoğun şekilde yansımıştır.

Poetik metinlerinde kavramı genel şiirsel düzlemde ve kendi şiiri özelinde ele alan Süreya, geleneğe ilişkin olumlu görüşlere sahiptir. Geleneği, Türk şiirinde varlığını ve ağırlığını her zaman duyuran dipteki zengin tortu ve büyük birikim olarak değerlendirmesi onun bu konudaki temel yaklaşımıdır. Kavramın sahip olduğu kurucu işlevi, her sanat yapıtında gelenek bağı bulunduğu düşüncesiyle açıklamıştır.

“İmgenin Kökleri” başlıklı yazıda, nesnel bağlantı kavramı temelindeki imge üretimini, yaratıcılığı, humor ve kişiliği geleneğe bağlaması, onun poetik görüşlerindeki tutarlılığı ve bütünlüğü de yansıtır. Süreya'ya göre çağdaş ve özgün bir şiir dili ve duyarlığı ancak geleneğe yaslanarak geliştirilebilir. Poetik metinlerinde divan ve halk şiirine dair görüşlerini etraflıca dile getirmesi, Süreya'nın geleneğe kıymet verdiğini gösterir. Ancak onun şiiri sadece geleneksel Türk şiirinden gelen etkilerden ibaret bir

şiiir değildir. Başka bir deyişle Süreya, kendi şiiir estetiğini oluştururken geleneksel-çağdaş, Doğu-Batı ayrımları üzerine temellenen sığ bir yaklaşımdan hareket etmez. Poetik metinleri ve şiiirleri, bu gerçeği, çok açık bir biçimde gösterir.

Süreya'nın gelenek konusunda karşı çıktığı nokta ise, kavramın ağdaş edebiyattaki alımlanma tarzıdır. "Folklor şiiire Düşman", "Sevil Berberi" ve "Bayankuş" adlı yazılarında konu hakkındaki itirazlarını dile getirir. Süreya ağdaş, özgün ve kişilikli bir şiiirin, ancak canlı ve dinamik bir karaktere sahip olan kelimelerin kendi zamanının algısıyla değerlendirilip işlenerek üretilbileceğini savunur. O, geleneğin mirasına değil; bu mirasın donmuş bir kalıp, bir klişeler yumağı şeklinde tekrar edilmesine karşıdır. Bu yüzden muhtelif yazılarında, geleneği olduğu gibi sürdüren şairleri eleştirmiştir.

Geleneğe ilişkin bu poetik görüşler uygulamada, öncelikle, Süreya'nın şiiir diline ve sözcük dağarına yansımıştır. şiiirlerinde halk deyişlerine ve ağzına fazlasıyla yer veren Süreya'nın, geleneğe yaklaşım konusundaki tavrı, dil ve sözcük kullanımıyla sınırlı kalmamıştır. Bu etki, şiiirlerin başlıklarından biçim ve içerik özelliklerine kadar çeşitli düzeylerde görünürlük kazanmıştır. Söz gelimi, halk şiiirinin temel nazım birimi olan dörtlüğü, şiiirlerinde fazlasıyla kullanmıştır. Süreya, geleneksel şiiire ait bu etkileri kendi şairlik duyarlığıyla yoğurarak özgün ve yeni bir şiiir oluşturmayı başarmıştır.

Cemal Süreya'nın şiiiri, halk şiiirinin taşlama ve ağıt geleneklerinden yoğun izler taşır. Çocukluğundan itibaren yaşadığı travmatik olay ve durumlar, bunlarla başa çıkma biçimini, ağıt ve taşlama geleneklerinin kullanımıyla şiiirlere yansımıştır.

Bununla beraber Süreya'daki ağdaş Türk şiiiri etkisi de azımsanmayacak derecede bir ağırlığa sahiptir. Halk ve divan şiiiri gelenekleriyle kıyaslandığında Süreya'nın ağdaş Türk şiiirinin birikiminden daha fazla etkilendiği bile söylenebilir. Poetik metinleri, onun kendi dönemine kadar gelen Batılı tarzdaki Türk şiiirini dikkatle incelediğini ve zgn bir şekilde değerlendirdiğini gösterir. şiiir anlayışıyla ilgili olumlu veya olumsuz görüşlerini, ağdaş Türk şiiirinin önemli isimleri üzerinden tartışması, poetikasını ve şiiirini şekillendiren önemli unsurlardan biridir. Süreya'nın poetikasına doğrudan ya da dolaylı şekilde yansıyan bu birikimin, şiiir pratiği üzerinden de izlenebilmesi, poetika ve şiiir arasında bir mtekabilyetten söz etmeyi mümkün kılmıştır.

Şiirlerinde çağdaş Türk edebiyatının kendi kuşağından veya önceki kuşaktan Ahmed Arif, İlhan Berk, Salâh Bırsel, Cahit Sıtkı, Cahit Külebi, Nazım Hikmet, İlhan Erdost, Mübeccel İzmirli, Behçet Necatigil, Edip Cansever, Turgut Uyar ve Ceyhun Atuf Kansu gibi dikkate değer isimlerini doğrudan anması, Süreya'nın çağdaş Türk şiirine yaklaşımındaki ciddiyet ve sevgiden kaynaklanır. Düzyazılarında, söyleşi / röportajlarında çeşitli konular bağlamında ele alınan bu isimlere şiirlerde de doğrudan yer verilmesi, Süreya'nın şiirlerine poetikasının doğrudan bir uzantısı olarak bakılabileceğini gösterir. Bu doğrudan izlenebilen etkilere Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Turgut Uyar, Ahmet Muhip Dıranas, Salah Bırsel, Ceyhun Atuf Kansu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cahit Sıtkı Tarancı, Sezai Karakoç, Nâzım Hikmet, Ahmet Hâşim, Necip Fazıl, Yahya Kemal gibi şairlerin şiirlerine yapılan örtük göndermeler de eklenince Süreya'daki çağdaş Türk şiiri etkisinin ne derece yoğun olduğu daha iyi anlaşılmaktadır.

Cemal Süreya şiirinin önemli ölçüde etkilendiği kaynaklardan diğeri Batı sanatıdır. Poetik beyanları, ondaki etkiler ağının iki yönlü oluşunu açık bir biçimde gösterir. Batı sanatı, Süreya'nın şiir estetiğini şiir, resim ve müzik sanatlarından mülhem etkilerle şekillendirmiştir.

Çağdaş bir şiirin ancak Batı şiirinin çağdaş örneklerinden hareketle üretilebileceğini düşünen Süreya'nın Batı şiirinden, özellikle de gerçeküstücü şairlerden yapmış olduğu çok sayıda çeviri, Apollinaire ve Aragon gibi şairlerden etkilendiğini doğrudan dile getirmesi, onun gerçeküstücülükten önemli ölçüde etkilendiğini gösterir.

Şiirlerinde alışılmış gerçeğin ters yüz edildiği manzaralarla karşılaşılması, dil ve anlatımın uzlaşım kalıplarının kırılması, rüya dili ve atmosferinin esas alınması gibi uygulamalar gerçeküstücü şiirin de temel özelliklerindedir. *Üvercinka*'dan itibaren bütün bir şiir veriminde bu etkinin izleri görülür. Muhtelif şiirlerinde, soluğun kırmızı bir kuş ya da ata dönüştüğü, bacakların tarifsiz uzadığı, gülün tam ortasında ağlayan, sokakta şapkasına rastlayan, yüzü kaçan, zulme karşı öpüşürken arkalarında kocaman bir gül açan, gökyüzünü katlayıp bir köşeye koyan, dengesini uzun bıyıklarına borçlu olarak yürüyen, Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvayda yolculuk yapan, mızrağını bir fülütün içinden geçiren, bıyıklarıyla durumlarını paraşütlendiren insanlar ve durumlarla karşılaşılması ondaki gerçeküstücü etkinin yoğunluğunu göstermektedir. "San" ve "TK" gibi şiirlerin tema ve sıra dışı gerçeklik manzaraları da bu etkiye

eklemlenir. Ancak bazı yazılarında, gerçeküstücülük ve türevi dadaizm ve letrizm gibi sanat akımlarının Türk şiirini ve dolayısıyla kendi şiirlerini “pek” etkilemediğine dair düşünceler dile getirmesi, poetikası ve şiirleri arasında bir çelişki yaratmıştır. Süreya’nın bir taraftan kendi şiirini bile poetik ve pratik düzlemde gerçeküstü bir imgeyle (“Güneşten yırtılmış caz sesi ve kavaldan akan gökyüzü”) tanımlar, Aragon ve Apollinaire gibi şairlerden etkilendiğini açıkça ifade ederken diğer taraftan gerçeküstücü şiir etkisini rastlansal ve parça parça bir dil sürçmesi olarak değerlendirmesi, gerçeküstücülük bağlamında, poetikasına sadakatini zedelemiştir.

Cemal Süreya şiiri, resim sanatından da önemli ölçüde etkilenmiş bir şiirdir. O, soyut resimden ziyade, figürün tam olarak yitmediği somut resimlere ilgi duymuştur. Poetik metinlerinden anlaşılacağı üzere Kandinsky, Paul Klee ve Chagall kendisini en çok etkileyen ressamlardır. Özellikle de “Chagall’ın Şiirleri” adlı yazı, bu etkilenmenin düzeyi konusunda önemli veriler sunar. Cemal Süreya’nın şiirlerindeki resim etkisi ya bir laytmotif gibi tekrar eden ve imge değeri taşıyan renklerin (mavi ve beyaz) yoğun kullanımı üzerinden ya da bazı şiirlerde muhtelif Batılı resamlara (Modigliani, Van Gogh, Chagall) dair doğrudan göndermelerle tezahür etmiştir. Bu durum, Süreya’nın dış dünyanın kavranışında kavramlara değil renklerden mürekkep imgelere öncelik verdiğini ve muayyen bir sözcük kadrosundan hareketle gerçeküstü tablolar çizdiğini göstermektedir. Poetikasında bu konuya fazla yer vermemiş olmasına rağmen Süreya’nın şiirlerinde Batılı resimden gelen etkilerin dikkate değer bir boyutta olduğunu söylemek gerekir. Şiirlerinin içerdiği gerçek üstü sahnelerde, şaşırtıcı tematik ve imgesel kaymalarda, yapı düzenindeki beklenmedik kırılma ve sapmalarda Batılı resimden gelen bu etkilerin de belirleyici olduğunu kaydetmek gerekir.

Cemal Süreya’nın poetik metinlerinde Batı kaynaklı müzik veya atonal müzikle ilgili düşüncelere yer verilmemiştir. Fakat şiirlerinde dil, söylem, biçim ve içerik düzlemlerinde meydana gelen kırılmalar, ani değişimler; temel karakteristiğini beklenmedik ritim değişikliklerinin, askıda kalma hâllerinin, bir yola alışmadan başka bir yola atlama eğiliminin oluştuğu atonal müzikle benzerlikler taşır. Bu yüzden, onun şiirlerindeki atonal müzik etkisinin şair kişiliği ve gerçeküstücü şair ve ressamlar üzerinden dolaylı şekilde gerçekleştiğini söylemek daha makul bir yorum olacaktır.

Cemal Süreya’nın şiir estetiği, Türk edebiyatı ve Batı sanatının geleneksel ve çağdaş birikimlerini poetik ve pratik düzeylerde içeren geniş bir “etkiler ağı”na sahiptir.

Bu etkiler, Süreya'nın şairlik tutumu ve kişiliği doğrultusunda çağdaş ve özgün bir bireşime evrilmiştir. Bu yüzden, onun şiirlerindeki doğrudan ya da dolaylı etkileri bir taklit olarak değil, özgün ve yeni bir şiire kapı aralayan imkânlar toplamı olarak değerlendirmek gerekir. Poetikasının merkezine “dünya edebiyatı” kavramını yerleştirmiş olan Süreya'nın şiir pratiği de bu doğrultuda çok renkli ve sesli bir gelişim sergilemiştir.

Cemal Süreya'nın gerçeklik, şiir dili, biçim ve içerik, imge ve etkiler ağı gibi başlıklar altında poetikasına sadakatinin incelendiği ilk iki bölümde yapılan değerlendirme, yorum ve tespitler onun şiir estetiğinin modernist karakterini de açığa çıkarır.

1950'lerde İkinci Yeni şiiriyle birlikte gerçek anlamda yürürlüğe giren modernist şiir anlayışı konusunda Cemal Süreya muhtelif yazılarında, konuşma ve söyleşilerinde dikkate değer boyutlarda değerlendirmeler yapmıştır. Ancak o, bu değerlendirmelerinde “modernizm” veya “modernist şiir” kavramları yerine “çağdaş şiir”, “Türk yenilik şiiri”, “günümüz şiiri”, “şimdilerde” gibi sözcük ve sözcük gruplarını kullanmıştır. Bu çerçevede yapılan değerlendirme ve yorumlar, Süreya'nın poetikası ve şiirlerinin modernist şiir anlayışına dayandığını gösterir. Modernist sanatın estetik temellerini oluşturan özgünlük ve özerklik söylemi, Süreya'da “kişilik” ve “otorite karşıtlığı” kavramları üzerinden işlenmiştir. Şiir estetiğine ilişkin her poetik belirleme ve uygulama doğrudan veya dolaylı şekilde bu kavram çiftine göndermede bulunmaktadır.

Modernist yönelimi yansıtan kavramlardan ilki olan kişilik, Cemal Süreya'nın nezdinde, yeni ve özgün bir şiir üretebilmenin temel şartıdır. Folklor Şiire Düşman”, “Şapkam Dolu Çiçekle”, “Cevahir Yürekli Şair: Tevfik Fikret” ve “Üzgünüm Leyla” adlı yazılarında değerlendirdiği Tevfik Fikret, Behçet Necatigil ve Fazıl Hüsni Dağlarca'nın sahip oldukları değerlerin şiirlerine kişiliklerinin damgasını vurabilmelerinden kaynaklandığını söylemesi bu yaklaşımı yansıtır.

Kişilik kavramı Süreya'nın şiir pratiğinde, modernist sanatın dilin bireysel kullanımı ve dış gerçekliğin öznel algılanışı gibi temel nitelikleri ekseninde görünürlük kazanmıştır.

Kişilikli, başka bir deyişle yeni ve modern bir şiir üretebilmek için kelimelerin yeni anlamlar ve yeni mısra düzenleri içerisinde farklı kombinasyonlarla kullanılması gerektiği yolundaki poetik görüşlerini “Folklor Şiire Düşman”, “Biçimi Anlamak”,

“Şapkam Dolu Çiçekle” ve “Şiir Evreni Değiştirir” yazılarında dile getirmiştir. Süreya’da, kişilikli bir şiir üretebilmenin başlıca yöntemi olarak önerilen stilizasyon, modernist şiirin temel uygulamalarından biri olan dilin yabancılaştırılması temeline dayanır. Poetik düzlemde dile getirilen bu yaklaşım, şiirlerde iletişim dilinin deforme edildiği birtakım sapmalar, alışılmamış bağdaştırmalar ve aktarmalar yoluyla pratiğe dökülmüştür.

Süreya şiirinde birer laytmotif değeri taşıyan sözcüksel sapmalar, özgün bir şiir dilinin üretimine katkıda bulunmaları, şiirlere yeni anlam ve çağrışım imkânları kazandırmalarıyla kişilik söylemiyle uyumlu bir dil tutumunu yansıtır. Modernist sanatın yabancılaştırma tekniğiyle bakışimli dilsel deformasyon uygulamaları, şiirlerinin dize yapısına / söz dizimine de yansımıştır.

Cemal Süreya’nın, şiirlerinde kişilik söylemini yürürlüğe koyan uygulamalardan bir diğeri de sözcüklerin alışılmamış şekilde bağdaştırılmasıdır. Şiir düzleminde anlatılmak istenen duygu ve düşüncelerin, şairin kişiliğine ve yaşamına sinmiş özgün imaj ve bağdaştırmalarla dile getirilerek okurda şok etkisi yaratılması Süreya şiirinin en temel özelliklerinden biridir.

Kişilik söylemini şiirsel düzlemde uygulamanın diğer yolu, dış dünyanın kelimeler yoluyla alışılmışın dışında bir şekilde yeniden kurgulanmasıdır. Bu amacı gerçekleştirmek için Süreya, modernist şiirin yabancılaştırma ve şok prensibi tekniklerini kullanmıştır.

Süreya’nın şiirlerinde verili gerçeğin yabancılaştırılmasında kullanılan başlıca yöntem, gerçek üstü manzaralar yaratmak olmuştur. Yaşanan gerçeğin öznel bir algılamayla şiir düzleminde yeniden üretilmesi, modernist sanattan kökenlenen gerçeküstücülüğe işaret eder.

Gerçekliğin yeniden ve bireysel olarak kurgulanması için başvuru olan şok prensibiyle Süreya’nın birçok şiirinde karşılaşılan tematik ve söylemsel kırılmalar, sapmalar arasında bir ilgi vardır. Poetik metinlerinde ve söyleşilerinde kelimeyi zorlayan, geleneğe, alışkanlıklara, kurulu düzene ve her türlü ahlaka başkaldıran bir şiir anlayışına sahip olduğunu ifade etmesi, ilk şiir kitabı *Üvercinka*’yı “şok”la özetlemesi onun bu tekniğe paralel bir tutum içinde üretimde bulunmaya çalıştığını gösterir.

“San”, “Gül” ve “Kanto” şiirlerindeki lirik-erotik dil ve söylem tarzının, aniden kırılmaya uğrayarak toplumsal bir plana kayması, bu tekniğin uygulamaya yansıyan

bariz örnekleridir. Ancak Süreya'da kişilik temelli bir şiir üretebilmek için başvurulan teknikler bununla sınırlı kalmamıştır. O, şiir düzleminde üretilen bireysel gerçekliği verili olandan alabildiğine koparmak, bir “iç deney” ürünü hâline getirebilmek için işleyişini içerden de bozar. Modernist şiirin organik olmayan sanat eseri kavramıyla paralellikler gösteren bu tasarruf, şiirlerin dil, anlatım, yapı ve imge örüntüsüyle, şiir öznelerinin sahip olduğu parçalı zihin yapısıyla da örtüşür.

Otorite karşıtlığı, Cemal Süreya'nın şiir estetiğinde modernist şiirin özgünlük ve özerklik söylemini temsil eden diğer kavramdır. Kendisini ve şiirini çok açık ve kararlı bir şekilde otorite karşısında konumlayan Süreya, gerek poetikasıyla gerekse şiirleriyle hâkim sanat anlayışının dışında bir tutuma sahiptir. Ona göre şiir, her türlü kurulu düzene karşıdır. Şiirleriyle amaçladığı “şok etkisi”, toplumsal kuralları hedef alan eleştirel tutumu, ironi ve humora yaslanan dil anlayışı, şiirlerinin tematik ve imgesel örüntüsünde meydana gelen beklenmedik kırılmalar otorite karşıtlığına dayanmaktadır. Bu çerçevede, onun uzlaşımsal dil ve gerçekliğin reddi üzerine temellenen kişilik söylemi de otorite karşıtlığıyla paralellik göstermektedir.

Poetik yazılarında ve şiirlerinde Süreya, otorite kavramını “folklor”, “anayasa”, “alışkanlık”, “ahlak”, “kurulu düzen”, “düzyazı”, “töre” ve “jandarma” gibi alegorik anlamlar yüklenen birtakım sözcükler bağlamında ele almış, tartışmıştır. “Folklor Şiire Düşman”, “Şiir Anayasaya Aykırıdır”, “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli”, “Yeni Şiirimizin Yönü” ve “Şair Yağmurdan Söz Etme Bize O Yağmuru Yağdır”, “Sonuna Kadar”, “Şuara Suresi” yazıları bu sözcükler ekseninde Süreya'nın otorite karşıtlığını işaret eden poetik metinlerdir. Mevcut şiir anlayışlarına karşı çıkmak ve bu anlayışların çağın gerisinde kaldığını dile getirmek bu yazıların odak noktasını oluşturur. Otorite karşıtlığını yansıtan bu alegorik kullanımlar, doğrudan ve dolaylı şekilde şiirlere de yansır. Bazı şiirlerde ise, otorite karşıtlığından beslenen değişim dönüşüm özlemi, “taşırın damla” gibi imgeler yoluyla dile getirilmiştir. Otorite karşıtlığının şiir pratiğine tematik yansımaları ise genel olarak “utanç cinselliği”, “burjuva ahlak değerleri”nin eleştirisi, aşk ve ölüm şeklinde bir açılım sergilemiştir.

Sonuç olarak poetik düzlemde dile getirilmesine rağmen “kadın”ın şiirlerde bir özne olarak belirememesi, *Uçurumda Açan* kitabında biçim ve içerik düzleminde yaşanan durgunluk ve kararsızlığın şiir estetiğindeki değişim ve yenilik düşüncesini sekteye uğratması, *Güz Bitiği*'ne yönelik poetik görüşlerinin kitaptaki şiirlerin biçim ve

içerik özellikleriyle örtüşmemesi, gerçeküstücülüğün Türk şiirini ve kendi şiirini etkilemediğine dair düşüncelerin şiir pratiğindeki çok sayıda gerçeküstü uygulamayla uyuşmaması gibi çelişkili durumlara karşın, Cemal Süreya'nın poetikasında dile getirdiği görüşlerin, şiir pratiğinde büyük ölçüde karşılık bulduğu söylenebilir. Bir çelişmeye işaret eden bu durumlardan duyulan rahatsızlığın poetik metinlerde ve yer yer şiirlerde dile getirilmesi de Cemal Süreya'daki sadakat kaygısının düzeyini açığa çıkarır niteliktedir.

Cemal Süreya'nın poetik metinlerinde ağırlıklı olarak üzerinde durduğu gerçeklik, dil, imge, biçim ve öz, geleneksel ve çağdaş Türk şiiri, Batı sanatı gibi konular, her türlü otorite odağına karşı çıkan, kendi kişiliğine ve şairlik duyarlığına dayanan özgün ve devingen bir şiir anlayışı etrafında şekillenmiştir. Poetikasının ve şiir pratiğinin merkezinde “kişilik” ve “otorite karşıtlığı” kavramlarının bulunması, Süreya'nın şiir estetiğinin özgünlük ve özerklik söylemine dayanan modernist bir açılıma sahip olduğunu gösterir. Şiir çizgisinde teori ve pratik arasında zaman zaman görülen uyumsuzluk ve çelişkiler de onun, şiir estetiğini kendi yaşamından ve kişiliğinden hareketle kurmaya çalışmasının bir sonucudur. Aslında söz konusu çelişme durumları da Süreya'nın şiir estetiğinin modernist karakterine vurgu yapar. Araştırmada yeri geldikçe işaret edildiği üzere, sürekli yenilenmek için önceki düzeyin dönüştürülmesi veya reddi, modernist şiirin temel karakteristiğidir. Poetik metinlerinde ve şiirlerinde aynı konu veya kavrama ilişkin sıkça görülen tekrarları da bu düşünce eksenindeki ısrara ve kararlılığa bağlamak gerekir. Poetik sadakat kavramsallaştırması ekseninde yapılan bakışlımlı / simetrik bir okuma, Cemal Süreya'nın her yönü birbiriyle uyumlu gelişen modernist bir şiir estetiği kurabilmek konusunda kararlı ve tutarlı bir şekilde hareket ettiğini enikonu görebilme imkânı sunar.

KAYNAKÇA

I. Cemal Süreya'nın Eserleri

1. İncelenen Kitaplar

- Süreya, C., (2002), *Günler*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Süreya, C., (2013a), "*Günübirlik"ler*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Süreya, C., (2013), "*Güvercin Curnatası*", (Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları), (haz. Nursel Duruel), (6. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Süreya, C., (2013b), *Onüç Günün Mektupları*, (9. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Süreya, C., (2015), *Papirüs'ten Başyazılar*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Süreya, C., (2007), *Sevda Sözleri*, (30. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Süreya, C., (2012), *Şapkam Dolu Çiçekle*, (4. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Süreya, C., (2013c), *99 Yüz / İzdüşümler-Söz Senaryosu*, (4. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

2. İncelenen Şiirler

Araştırmada incelenen ve aşağıda yer verilen şiirler, Cemal Süreya'nın bütün şiirlerinin toplandığı *Sevda Sözleri* [*Üvercinka* (1958), *Göçebe* (1965), *Beni Öp Sonra Doğur Beni* (1973), *Uçurumda Açan* (1984), *Sıcak Nal* (1988), *Güz Bitiği* (1988), *Kalanlar*] adlı kitaptan alınmıştır.

- "Açılmamış Kapılar", *Sıcak Nal*, s. 205.
- "Adam", *Üvercinka*, s. 15.
- "Adı İlhan Berk Olan Şiir", *Uçurumda Açan*, s. 190.
- "Afrika", *Üvercinka*, s. 34.
- "Afyon Garındaki", *Güz Bitiği*, s. 248.
- "Ahmet Köksal İçin", *Kalanlar*, s. 303.
- "Arka Güneş", *Göçebe*, s. 66.
- "Aslan Heykelleri", *Üvercinka*, s. 31
- "Aşk", *Üvercinka*, s. 17.

- “Atı’lar Deltalara”, *Güz Bitiği*, s. 243.
- “Az Yaşadıksa da”, *Göçebe*, s. 60.
- “Balzamin”, *Üvercinka*, s. 40.
- “Banko”, *Uçurumda Açan*, s. 148.
- “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı”, *Uçurumda Açan*, s. 191.
- “Beni Öp Sonra Doğur Beni”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 84.
- “[Biliyorum sana giden...]", *Kalanlar*, s. 323.
- “Bir Çiçek”, *Güz Bitiği*, s. 259.
- “Bir Çiçek”, *Uçurumda Açan*, s. 175.
- “Bir Kentin Dışardan Görünüşü”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 75.
- “Bir Kış”, *Güz Bitiği*, s. 257.
- “Bir Park Konuşkanı Üstüne”, *Göçebe*, s. 47.
- “Bu Bizimki”, *Uçurumda Açan*, s. 189.
- “Bugün ne?”, *Kalanlar*, s. 309.
- “Bun”, *Üvercinka*, s. 37.
- “Burkulmuş Altın Hali Güneşin”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 90.
- “Camdan”, *Uçurumda Açan*, s. 188.
- “Cellat Havası”, *Göçebe*, s. 56.
- “Ceyhun Atuf Kansu”, *Uçurumda Açan*, s. 184.
- “Cıgarayı Attım Denize”, *Üvercinka*, s. 21
- “Çay Bahçesi”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 117.
- “Çekirge Bulutu”, *Güz Bitiği*, s. 244.
- “Çıkmaz Sınır”, *Kalanlar*, s. 281.
- “Dalga”, *Üvercinka*, s. 18.
- “Di Gel”, *Kalanlar*, s. 280.
- “Dikkat, Okul Var”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 139.
- “Dikkat Okul Var!", *Kalanlar*, s. 321.
- “Dilekçe”, *Sıcak Nal*, s. 197.
- “Dostluklar İçin Düzyazı”, *Sıcak Nal*, s. 214.
- “Dört Mevsim”, *Uçurumda Açan*, s. 147.
- “Edip Cansever”, *Sıcak Nal*, s. 204.
- “Elma”, *Üvercinka*, s. 25

- “Eray Canberk İçin”, *Kalanlar*, s. 304.
- “Ercüment Uçarı İçin”, *Kalanlar*, s. 304.
- “Eski Kadınlar”, *Kalanlar*, s. 284.
- “Eşdeğeriyle Yan”, *Güz Bitiği*, s. 242.
- “Fotoğraf”, *Uçurumda Açan*, s. 182.
- “Gazel”, *Üvercinka*, s. 42.
- “Gece Bitkilerinden”, *Güz Bitiği*, s. 260
- “Göçebe”, *Göçebe*, s. 61.
- “Gül”, *Üvercinka*, s. 12.
- “Güzelleme”, *Üvercinka*, s. 16
- “Ğ vitamini”, *Uçurumda Açan*, s. 177.
- “Hafta Sekiz”, *Kalanlar*, s. 279.
- “Hamza”, *Üvercinka*, s. 27.
- “Hamza Süiti”, *Üvercinka*, s. 28.
- “Heykel”, *Uçurumda Açan*, s. 187.
- “Hiçbir Semtte”, *Güz Bitiği*, s. 255.
- “Hükümet”, *Kalanlar*, s. 299.
- “Hür Hamamlar Denizi”, *Üvercinka*, s. 32.
- “İki Kalp”, *Güz Bitiği*, s. 241.
- “İlhami Bekir İçin”, *Kalanlar*, s. 303.
- “İlhan’ın Anısına Türküler-I”, *Uçurumda Açan*, s. 179.
- “İngiliz”, *Üvercinka*, s. 20.
- “İşte Tam Bu Saatlerde”, *Göçebe*, s. 68.
- “Kaçak”, *Göçebe*, s. 55.
- “Kahvaltı”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 133.
- “Kalın Abdal”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 122.
- “Kan Var Bütün Kelimelerin Altında”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 98.
- “Kanto”, *Üvercinka*, s. 19.
- “Karacaoğlan”, *Sıcak Nal*, s. 207.
- “Karne”, *Uçurumda Açan*, s. 159.
- “Kars”, *Göçebe*, s. 51.
- “Kehanet 1985”, *Sıcak Nal*, s. 227.

- “Kısa”, *Kalanlar*, s. 293.
- “Kısa Türkiye Tarihi-I”, *Sıcak Nal*, s. 219.
- “Kısa Türkiye Tarihi-II”, *Sıcak Nal*, s. 220.
- “Kısa Türkiye Tarihi-III”, *Sıcak Nal*, s. 221.
- “Kısa Türkiye Tarihi-IV”, *Sıcak Nal*, s. 222.
- “Kısa Türkiye Tarihi-V”, *Sıcak Nal*, s. 223.
- “Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 81.
- “Küçük Anne”, *Güz Bitiği*, s. 253.
- “Lavanta”, *Sıcak Nal*, s. 206.
- “Mardin”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 118.
- “Mezartaşı Çiçekleri I-VI”, *Kalanlar*, s. 291.
- “Mola”, *Göçebe*, s. 65.
- “Mutsuzluk Gülümseyerek”, *Güz Bitiği*, s. 256.
- “Mübeccel İzmirli”, *Uçurumda Açan*, s. 180.
- “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm”, *Üvercinka*, s. 33.
- “Onlar İçin Minibüs Şarkısı”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 130.
- “Onların Yani sizin”, *Üvercinka*, s. 35.
- “Ortadoğu-I”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 105.
- “Ortadoğu-II”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 107.
- “Ortadoğu-III”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 110.
- “Ortadoğu-IV”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 112.
- “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir-I”, *Uçurumda Açan*, s. 163.
- “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir-III”, *Uçurumda Açan*, s. 166.
- “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir-IV”, *Uçurumda Açan*, s. 167
- “Öğle Üstü”, *Göçebe*, s. 50.
- “Ölüm”, *Uçurumda Açan*, s. 183.
- “Önceleyin”, *Üvercinka*, s. 13.
- “Özür”, *Uçurumda Açan*, s. 155.
- “Park”, *Kalanlar*, s. 301.
- “Piri Reis”, *Güz Bitiği*, s. 258.
- “Piyale”, *Kalanlar*, s. 285.
- “Resim”, *Göçebe*, s. 57.

- “Rokoko”, *Göçebe*, s. 54.
- “Saat Beş”, *Kalanlar*, s. 290.
- “San”, *Üvercinka*, s. 11.
- “Sayım”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 119.
- “[Sevgilim ben şimdi...]”, *Kalanlar*, s. 307.
- “Sevincelik”, *Sıcak Nal*, s. 211.
- “Seviş Yolcu”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 136.
- “Sıcak Nal, I-X”, *Sıcak Nal*, s. 198.
- “Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 85.
- “Siz, Saatleri”, *Güz Bitiği*, s. 237.
- “Sizin Hiç Babanız öldü mü?”, *Üvercinka*, s. 26
- “Söz Yitimi”, *Sıcak Nal*, s. 228.
- “Striptiz”, *Uçurumda Açan*, s. 156.
- “Sülünün Yüzü”, *Güz Bitiği*, s. 245.
- “Sürek Avı”, *Üvercinka*, s. 41.
- “Süveyş”, *Üvercinka*, s. 30.
- “Şarkı”, *Güz Bitiği*, s. 263.
- “Şarkısı-Beyaz”, *Kalanlar*, s. 277.
- “Şiir”, *Kalanlar*, s. 283.
- “Şiir”, *Üvercinka*, s. 14
- “Şiir”, *Üvercinka*, s. 23
- “Şu da var”, *Üvercinka*, s. 29.
- “Tabanca”, *Göçebe*, s. 53.
- “Taşıran Damla”, *Uçurumda Açan*, s. 173.
- “Tek Yasak”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 135.
- “Teknokratlar”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 134.
- “Terazi Türküsü”, *Göçebe*, s. 52.
- “Tercan”, *Sıcak Nal*, s. 203.
- “Tevfik Akdağ İçin”, *Kalanlar*, s. 304.
- “TK”, *Üvercinka*, s. 36
- “Tristram”, *Göçebe*, s. 58.
- “Turgut Uyar”, *Sıcak Nal*, s. 209.

- “Türkü”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 128.
- “Türkü”, *Üvercinka*, s. 24.
- “Uçurumda Açan”, *Uçurumda Açan*, s. 149.
- “Üçgenler”, *Üvercinka*, s. 22.
- “Ülke”, *Göçebe*, s. 48.
- “Üstü Kalsın”, *Kalanlar*, s. 302.
- “Üvercinka”, *Üvercinka*, s. 38.
- “Üzerinden Sevişmek”, *Uçurumda Açan*, s. 151.
- “Vakit Var Daha”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 100.
- “Var”, *Uçurumda Açan*, s. 158.
- “Yabancı Dil”, *Kalanlar*, s. 320.
- “Yağmurun Yağması İyidir”, *Göçebe*, s. 59.
- “Yaz Sonu”, *Sıcak Nal*, s. 210.
- “Yazgıcı Şiir”, *Uçurumda Açan*, s. 193.
- “Yazmam Daha Aşk Şiiri”, *Üvercinka*, s. 43.
- “Yeraltı”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 125.
- “Yırtılan İpek Sesiyle”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 88.
- “Yunus ki Sütdeşleriyle Türkçenin”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 95.
- “Yüreğin Yaban Argosu”, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, s. 93.
- “8.10 Vapuru”, *Sıcak Nal*, s. 202.
- “11 BEYİT”, *Güz Bitiği*, s. 267.
- “16 DİZE”, *Güz Bitiği*, s. 269.
- “555 K”, *Kalanlar*, s. 288.

3. İncelenen Düzyazılar

Araştırmada incelenen ve aşağıda yer verilen yazılar, Cemal Süreya'nın *Şapkam Dolu Çiçekle*, *“Günübirlik”ler*, *Papirüs'ten Başyazılar* ve *99 Yüz / İzdüşümler-Söz Senaryosu* adlı kitaplarından alınmıştır.

- “363. Kitap”, *“Günübirlik”ler*, ss. 192-193.
- “Ahmed Arif”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 132-138.
- “Artıra Artıra Rimbaud”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 220-221.
- “Babam Ceyhun Boy Boyluyor”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 153-156.

- “Bayankuş”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 315-318.
- “Beyaz Yüzlü Hamlet”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 290-294.
- “Biçimi Anlamak”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 209-211.
- “Camgözde Tikler”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 251-253.
- “Can Yeleği Sayısı”, “*Günübirlik*”ler, ss. 274-275.
- “Can Yücel’in Şiirinde İroni”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 139-144.
- “Cevahir Yürekli Şair: Tevfik Fikret”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 206-208.
- “Ceyhun Atuf Kansu”, “*Günübirlik*”ler, ss. 346-347.
- “Chagall’in Şiirleri”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 233-234.
- “Cinsellik”, “*Günübirlik*”ler, ss. 281-283.
- “Dinamit”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 195-196.
- “Eşyanın Kötü Tadı ve Gerçek Hayat”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 102 - 106.
- “Etkiler Ağı”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 199-201.
- “Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın Şiirinde İki Dönem”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 59-70.
- “Folklor Şiire Düşman”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 192-194.
- “Genç İrisi”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 128-131.
- “Gerçek Ayıklanma”, *Papirüs’ten Başyazıları*, ss. 19-21.
- “Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 408-414.
- “İbrahim”, “*Günübirlik*”ler, ss. 187-188.
- “İmgenin Kökleri”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 311-314.
- “Kasım Gülek”, *99 Yüz / İzdüşümler-Söz Senaryosu*, ss. 45-47.
- “Konuşma Dili ve Şiir”, *Papirüs’ten Başyazıları*, ss. 70-71.
- “Normal ve Anormal Cinsellik”, “*Günübirlik*”ler, ss. 125-127.
- “Oktay Rifat’ın İlk Şiirleri”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 338-344
- “Oktay Rifat’ın Şiir Çizelgesi”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 84-93.
- “Oktay Rifat’ın Şiirinde Fırsat Rantı”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 187-191.
- “Orhan Veli’nin Yanlışı”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 114-117.
- “Önceki Kuşakta İkinci Yeni Etkisi”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 418-421.
- “Öz Konuyu Aşar Parantezi”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 217-219.
- “Pir Sultan Abdal”, “*Günübirlik*”ler, ss. 222-223.
- “Resim Sanatı ve Yazarlar”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 374-376.
- “Samime Sanay’in Sesi”, *99 Yüz / İzdüşümler-Söz Senaryosu*, ss. 33-35.

- “Sevgilinin Halleri”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 30-37.
- “Sevil Berberi”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 71-74.
- “Sonuna Kadar”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 49-51.
- “Sözcük Kabuğu”, “*Günübirlik*”ler, ss. 216-217.
- “Sözcükleri Değiştirmek”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 366-368.
- “Şair Yağmurdan Söz Etme Bize O Yağmuru Yağdır”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 285-286.
- “Şairin Kendini Tanıması”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 237-239.
- “Şapkam Dolu Çiçekle”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 197-198.
- “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 243-245.
- “Şiir Anayasaya Aykırıdır”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 275-277.
- “Şiir Evreni Değiştirir”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 273-274.
- “Şiirde İmajların Eşitliği”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 282-284.
- “Şiirde Yeni Kelimeler”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 268-270.
- “Şiire Kasket Giydirdi”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 394-395.
- “Şiiri Unutanlar”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 246-247.
- “Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 80-83.
- “Şiirin Birimi Sözcüklerdir”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 352-354.
- “Şuara Suresi”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 55-58.
- “Turgut Uyar’ın Girişimi”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 145-148.
- “Türk Şiirinde Dada”, “*Günübirlik*”ler, ss. 134-136.
- “Ufak Özler Biçimin İçindedir”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 211-212.
- “Üzgünüm Leylâ”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 213-214.
- “Yar Kavramı Üzerine”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 415-417.
- “Yeni Şiirimiz ve Dada”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 263-265.
- “Yeni Şiirimizin Yönü”, *Şapkam Dolu Çiçekle*, ss. 271-272.

4. İncelenen Söyleşiler, Konuşmalar ve Soruşturma Yanıtları

Araştırmada incelenen ve aşağıda yer verilen söyleşi, konuşma ve soruşturma yanıtları “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları* adlı kitaptan alınmıştır.

“Aslında Hiç Parmak Kaldırmadım”, sy. Necati Güngör, “*Güvercin Curnatası*”-

- Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 222-226.
- “Cemal Süreya”, sy. Can Kolukısa, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 43-47.
- “Cemal Süreya ile...”, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 61-63.
- “Cemal Süreya ile Her Şey Üzerine”, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 88-96.
- “Cemal Süreya ile Konuştum”, sy. Himi Yavuz, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 15-18.
- “Cemal Süreya’ya 3 Soru”, (Cemal Süreya kendi sorularını yanıtlıyor.), “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 124-128.
- “Genç Şairler Arasında Çok Büyük Benzeşme Var”, sy. Doğan Hızlan, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 64-68.
- “İkinci Yeni”, sy. Ahmet Oktay, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 190-196.
- “Mutluluğun Şiiri Yazılamaz”, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 112-113.
- “Sabancı’nın Şairi Olamaz”, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 139-141.
- “Şair Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdedir”, sy. Enver Ercan, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 114-123.
- “Şairlik Dervişlik Değil mi Zaten?”, sy. Enver Ercan, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 173-176.
- “Şiir Bir Karşı Çıkma Sanatıdır”, sy. Ali Koçman, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 203-221.
- “Şiirin Labirentinde”, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 97-102.
- “Tarih, Gelenek, Evrensellik”, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 266-267.
- “Üvercinka Dedi ki...”, sy. Halis Acarı, “*Güvercin Curnatası*”-*Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*, ss. 19-23.
- “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi”, sy. Tomris Uyar, “*Güvercin Curnatası*”-

Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları, ss. 69-85.

“Açık Oturum: Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi”, sy. Tomris Uyar, *Varlık Dergisi*, S. 906, ss. 16-22.

II. Yararlanılan Diğer Kaynaklar

Adorno, T. W., (2008), “Lirik Şiir ve Toplum”, *Edebiyat Yazıları*, (çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak), (2. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul, ss. 115-136.

Adorno, T. W. ve Horkheimer M., (2013), *Teori ve Pratik Üzerine*, (çev. Orhan Kılıç), (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.

Akarsu, B., (1975), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Akay, H., “Adı Kötüye Çıkmış Sözcükler ve İkinci Yeni Şiiri”, *Hürriyet Gösteri*, Ocak-2005, S. 266, ss. 38-42.

Akgül, A., (2014), *Anlamın Sesi-Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*, (1. Baskı) Dergâh Yayınları, İstanbul.

Akın, G., (2004), “Cemal Süreya”, *Şiir Üzerine Notlar*, (3. Baskı), Yapı Kredi Yayınları. İstanbul, ss. 94-97.

Akın, G., “Cemal Süreya Şiiri Üzerine Notlar”, *Çağdaş Türk Dili*, Nisan-1990, S. 26, ss. 663-665.

Akkanat, C., (2012), *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, (2. Baskı), Metamorfoz Yayıncılık, İstanbul.

Akkoç, D. A., “Cemal Süreya'da Aşkın ve Umudun Şiiri-Siyaseti”, *Birikim*, Mayıs-2012, S. 277, ss. 84-97.

Aksan, D., (1993), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, BE-TA Basım Yayım, İstanbul.

Aktaş, Ş., (2002) “XX. Yüzyıl Başlarında Türk Şiiri”, *Türkler*, C. XV, Yeni Türkiye yayınları, Ankara, ss. 227-239

Akyüz, K., (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Alexandrian, S., (1993), “Gerçeküstücü Erotizm”, *Erotik Edebiyat Tarihi*, (çev. Işık Ergüden), Mitos Yayınları, İstanbul, ss. 445-513.

Alfa (2014), *Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller & İşaretler-Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk*, (3. Baskı), Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.

- Alkan, E., (1995), *Şiir Sanatı (Dünyada ve Türkiye 'de Şiir Akımları, Şiirin Temel Sorunları-Kavramlar)*, (1. Baskı), Yön Yayıncılık, İstanbul.
- Alkan, T., (2011), “Çevirmen Cemal Süreya”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 278-290.
- Alpay, N., (2005), “Nâzım”, *Yaklaşma Çabası*, (1. Baskı), Kanat Kitap, İstanbul.
- Altıyaprak, Y., (2008), *İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm*, (1. Baskı), Ebabil Yayınları, Ankara.
- Andaç, F., (2004), *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, (1. Baskı) Dünya Kitapları, İstanbul.
- Anday, M. C., (2007), *Sözcükler*, (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles (2012), *Poetika-Şiir Sanatı Üstüne*, (çev. Samih Rifat), (6. Baskı) Can Yayınları, İstanbul.
- Armağan, Y., (2012), *İmkânsız Özerklik-Türk Şiirinde Modernizm*, (2. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artun, A., (2013), *Sanat Manifestoları-Avanguard Sanat ve Direniş*, (3. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Asiltürk, B., (2011), “Cemal Süreya: Dile Bakan Şair”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 175-184.
- Asiltürk, B., (2013), *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, E., (2001), *Aynalı Denemeler-Yeni Denemeler*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, E., (2013), *Bir Şiirin Bakır Çağı-Diptyahlar*, (3. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, E., (2014), *Sivil Denemeler Kara*, (4. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, E., (1993), *Şiirin Bir Altın Çağı*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ayvazoğlu, B., (2000), *Ömrüm Benim Bir Ateşti-Ahmet Hâşim'in Hayatı Sanatı Estetiği Dramı*, (2. Baskı), Ötüken Neşriyat, İstanbul.

- Ayvazoğlu, B., (1996), *Yahya Kemal-Eve Dönen Adam*, (2. Baskı), Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Batur, E., (2014), *Son Modernler-Edebiyat Üzerine Denemeler 1*, (1. Baskı), Sel Yayınları, İstanbul.
- Batur, E., “Cemal Süreya’nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Şubat-1990, S. 233, ss. 4-5.
- Bayrav, S., (1998), *Filolojinin Oluşumu*, Multilingual, İstanbul.
- Bergson, H., (2011), *Gülme-Komiğin Anlamı üzerine Deneme*, (çev. Yaşar Avunç), (3. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Berk, İ., (1994), “Dille Anlamla Cebelleşe Cebelleşe Büyüdüm Ben”, *Kanatlı At*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berk, İ., (2001), *Poetika*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berman, M., (2012), *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*, (çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker), (15. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Beyatlı, Y. K., (2005), *Edebiyata Dair*, (5. Baskı), İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
- Beyatlı, Y. K., (2005), *Kendi Gök Kubbemiz*, (7. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bezirci, A., (2005), *2. Yeni Olayı*, (2. Baskı), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Bilgin, Ö., (2014), *Sadakat Ahlâkı-Josiah Royce’un Ahlâk Anlayışı*, (2. Baskı), Aktif Düşünce Yayınları, Ankara.
- Binyazar, A., (2011), “Cemal Süreya Şiiri Üzerine Bir Deneme”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 185-202.
- Birkiye, A., (2011), “Üvercinka Kadın!”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 46-56.
- Birsel, S., (2014), *Köçekçeler*, (1. Baskı), Sel Yayınları, İstanbul.
- Birsel, Ş., (2011), “Cemal Süreya Şiirine Derkenar”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 108-120.
- Bloom, H., (2008), *Etkilenme Endişesi (Bir Şiir Teorisi)*, (çev. Ferit Burak Aydar) (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Burger, J. M., (2006), *Kişilik*, (çev. İnan Deniz-Erguvan Sarıoğlu), (1. Baskı),

- Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Bürger, P., (2014), *Avangard Kuramı*, (çev. Erol Özbek), (8. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Calvino, İ., (2000), *Amerika Dersleri-Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri*, (çev. Kemal Atakay), (2. Baskı), Can Yayınları, İstanbul.
- Cansever, E., (2012), *Şiiri Şiirle Ölçmek-Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*, (haz. Devrim Dirlikyapan), (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Cansever, E., (2000), “Soruşturmaya Yanıt”, *Gül Dönüyor Avucumda*, (5. Baskı), Adam Yayınları, İstanbul.
- Cebeci, O. (2008), *Komik Edebi Türler-Parodi, Satir ve İroni*, (1. Baskı), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Celâl, M., (2008), “Cemal Süreya: ‘Kişilikli Bir Şair’”, *İkinci Yeni Şiir (Antoloji-Dosya)*, (2. Baskı), İkaros Yayınları, İstanbul, ss. 269-276.
- Cengiz, M., (2012), *Cemal Süreya-İkinci Yeni Bilincinin Kurucu Gücü*, (1. Baskı), Şiirden Yayıncılık, İstanbul.
- Cengiz, M., (2011), *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*, (1. Baskı), Digraf Yayıncılık, İstanbul.
- Cevizci, A., (2010), *Paradigma-Felsefe Sözlüğü*, (7. Baskı), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Coşkun, M., (2007), *Klasik Türk Şiirinde Edebî Tenkit*, (1. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Cöntürk, H., (2006), *Çağının Eleştirisi-Birinci Kitap*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Cöntürk, H., (2006a), *Çağının Eleştirisi-İkinci Kitap*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Culler, J., (2007), *Yazın Kuramı*, (1. Baskı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Çalışkan, A., *Edebiyat Teorisi Üzerine-1: İlk Belirlemeler*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume: 3 / Issue: 12, Summer 2010, ss. 89-108.
- Çapan, P., (1993), *18. Yüzyıl Tezkiirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

- Çelik, Y., (2007), *Şubat Yolcusu-Attilâ İlhan'ın Şiiri*, (2. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetişli, İ., (2007), "II. Meşrutiyet Döneminde Milliyetçilik Düşüncesi ve Türk Edebiyatına Yansıması", *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (1. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara, ss. 125-370.
- Çıkla, S., (2010), *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar*, (1. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- De Man, P., (2008), *Körlük ve İçgörü-Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, (çev. Ferit Burak Aydar-Cem Soydemir), (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Demir, A., "Aristoteles'in, Novalis'in ve Todorov'un Metinleri Bağlamında Poetikanın Tarihsel Gelişimi", *The Journal of Academic Social Science Studies*, Volume 6 Issue 6, June 2013, ss. 433-453.
- Demiralp, O., (2014), *Okuya Yaza Geçiyor Ömür Bitmiyor Kitap*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Derviş, G., "'Tristram': Politik, Poetik, Estetik ve Etik Bir Şiir Tasarımı", *Varlık*, Nisan-2013, ss. 13-23.
- Devellioğlu, F., (1999), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, (16. Baskı), Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Dıranas, A. M., (2006), *Şiirler*, (10. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Dirlikyapan, D., (2013), *Ölümü Gömdüm Geliyorum-Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri*, (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Doğan, D. M., (1998), *Câmideki Şair-Mehmed Âkif*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Doğan, M., (2007), *Cemal Süreya'nın Şiiri (Yapı, Tema, Anlatım)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.
- Doğan, M. C., (2011), *Şiir Arkeolojisi*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Doğan, M. H., (2008), *İkinci Yeni Şiir (Antoloji-Dosya)*, (2. Baskı), İkaros Yayınları, İstanbul.
- Doğan, M. H., "Sanki Artık Hiç Şiir Yazamayacağım", *Milliyet Sanat Dergisi*, Şubat-1990, S. 233, ss. 2-4.
- Doğan, M. N., (1997), *Fuzûli'nin Poetikası*, Kitabevi.

- Duruel, N., (2003), *A'dan Z'ye Cemal Süreya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, T., (2011), *Şiir Nasıl Okunur*, (çev. Kaya Genç), (1. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Ecevit, Y., (2002), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, (2. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eco, U., (2001), *Açık Yapıt*, (çev. Pınar Savaş), (1. Baskı), Can Yayınları, İstanbul.
- Eco, U., (2009), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. Kemal Atakay), (4. Baskı), Can Yayınları, İstanbul.
- Eco, U., (1999), *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (çev. Kemal Atakay), (2. Baskı), Can Yayınları, İstanbul.
- Eliot, T. S., (2007), *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), (1. Baskı), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Elmalı Muhammed Hamdi Yazır, (2008), *Kur'an-ı Kerîm Meâli*, (sadeleştiren: Mustafa Özel), (10. Baskı), Cuma Pazarlama, İstanbul.
- Emiroğlu, Ö., (2007), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu*, (2. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Emiroğlu, Ö., (2014), *Türkiye'de Edebiyat Toplulukları*, (5. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ercan, E., (1994), *Şiir Uçar Söz Olur-Şairlerle Söyleşiler*, Yön Yayıncılık, İstanbul.
- Ergül, M. S., (2003), *Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Eroğlu, E., (2011), *Modern Türk Şiirinin Doğası*, (3. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, M. Â., (2010), *Safahat*, (2. Baskı), Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara.
- Ertop, K., (2011), "Papirüs Başyazarının Kaleminden Türkiye'miz, Aydınlarımız, Şiirimiz...", *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 340-367.
- Eyüboğlu, B. R., (2011), *Dol Karabakır Dol*, (12. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

- Fişekçi, T., (2011), “Cemal Süreya Şiirinin Doğuşu”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 100-107.
- Frye, N., (2015), *Eleştirinin Anatomisi*, (çev. Hande Koçak), (1. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Fuat, M., (2000), *İkinci Yeni Tartışması*, (1. Baskı), Adam Yayınları, İstanbul.
- Gasset, J. O. Y., (2012), *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, (çev. Neyyire Gül Işık), (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Geier, M., (2009), *Kant'ın Dünyası*, (çev. Erol Özbek), (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Gelişim Hachette (1993), “Fenike Maddesi”, C. 4, ss. 1281-1285.
- Gökalp-Alpaslan, G. G., “Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreya Şiirinin Bileşenleri”, *Turkish Studies*, Volume 4/1-I Winter 2009, ss. 435-463.
- Güler, A. F., (2004), *Cemal Süreya'nın Şiirlerinin Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Güneş, Z., (2007), *Cemal Süreya'nın Şiir Dili*, Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- Gür, Â. ve Koçakoğlu, B., “Yeni Türk Edebiyatında Kaynak Olarak Poetika”, *Turkish Studies*, Volume 4/1-I Winter 2009, ss. 79-187.
- Harvey, D., (2012), *Postmodernliğin Durumu*, (çev. Sungur Savran), (6. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Hâşim, A., (2012), *Bütün Şiirleri*, (haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman), (12. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, M., (2011), *Sanat Eserinin Kökeni*, (2. Baskı), (çev. Fatih Tepebaşı), De ki Basım Yayım, Ankara.
- Hızlan, D., (2010), *Şiir Çilingiri*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hızlan, D., (2011), “Şiir Onda Bir Zaman Deneme Suretinde Göründü”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 323-325.
- Hilâv, S., vd., (1962), *Gerçeküstücülük (Surrealisme)*, (1. Baskı), de yayınevi, İstanbul.

- İlhan, A., (2004), *İkinci Yeni Savaşı*, (1. Baskı), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İlhan, N., (2010), *Cemal Süreya (Hayatı, Edebî Fikirleri ve Şiiri)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- İnce, Ö., (2011), *Şiir ve Gerçeklik*, (4. Baskı), İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- İnce, Ö., (2011b), *Şiirde Devrim*, (1. Baskı), Adam Yayınları, İstanbul.
- İnce, Ö., (2011a), *Tabula Rasa*, (3. Baskı), İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- İsen, M., (1999), *Latîfî Tezkiresi*, (1. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Jarrety, M., (2010), *Poetika*, (çev. İsmail Yerguz), (1. Baskı), Dost Kitabevi, Ankara.
- Jones, W. T., (2006), *Klasik Düşünce / Batı Felsefesi Tarihi*, C. 1, (çev. Hakkı Hünler), (1. Baskı), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Kahraman, H. B., (2011), “Cemal Süreya’nın Şiirinde Şiirsel, Cinsel ve Siyasal Olan”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 77-99.
- Kahraman, H. B., (2004), *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, (1. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kahyaoğlu, O., “Cemal Süreya’nın Şiir ve Yazın Dünyasına Kısa Bir Bakış”, *Birikim*, Nisan-1990, S.12, ss. 81-85.
- Kahyaoğlu, O., (2015), *Modern Türkçe Şiir Antolojisi (1920-2000)* (1.Baskı), Ayrıntı Yayınları, C. 1, İstanbul.
- Kanık, O. V., (2013), *Bütün Şiirleri*, (32. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kansu, C. A., (1978), *Tüm Şiirleri 1*, (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Kanter, B., (2013), *Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara-İkinci Yeni Şairlerinin Mekân Algısı*, (1. Baskı), Metamorfoz Yayıncılık, İstanbul.
- Kaplan, M., (1999), “Açık Deniz”, *Şiir Tahlilleri 1 (Tanzimat’tan Cumhuriyete)*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 220-226.
- Kaplan, M., (2010), “Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat Devri Üslûbu”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, (8. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul, ss. 61-65.

- Kaplan, M., (2012), “Mustafa Reşid Paşa ve Yeni Aydın Tipi”, *Tanzimat-Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, (ed. Halil İnalcık-Mehmet Seyitdanlıoğlu), (2. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, ss. 465-475.
- Kaplan, M., (2012a), “Şinasi’nin Türk Şiirinde Yaptığı Yenilik”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, (10. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul, ss. 24.
- Kaplan, M., (1998), *Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)*, (6. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, M., (2007), “Üvercinka”, *Şiir Tahlilleri-II (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)*, (8. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul, ss. 235-245.
- Kaplan, R., (1981), *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- Karaca, A., “İkinci Yeni ve Sait Faik”, *Hürriyet Gösteri*, Ocak-2007, S. 286, ss. 20-25.
- Karaca, A., (2013), *İkinci Yeni Poetikası*, (3. Baskı), Hece Yayınları, Ankara.
- Karadeniz, M., (2012) “Gazelleri Işığında Bâkî’de Tefâhür”, *Turkish Studies*, Volume 7/3 Summer 2012, ss. 1649-1664.
- Karakoç, S., (1986), *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, S., (1989), “Hatıralar”, *Diriliş*, S. 51.
- Karakoç, S., (1998), *Şiirler II: Şahdamar-Körfez-Sesler*, (8. Baskı), Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Karataş, T., (2011), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, (1. Baskı), Sütun Yayınları, İstanbul.
- Kartal, E., (2013), *Cemal Süreya’nın Guillaume Apollinaire Çevirileri ve Cemal Süreya’nın Şiirlerindeki Guillaume Apollinaire Etkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kayıran, Y., (2013), “Poetik Yarılma”, *Felsefi Şiir-Tinsel Poetika*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 297-310.
- Kılıç, F., (1988), *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*, Ankara.
- Kılıç, F. ve Macit, M., “Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri: Tezkire Önsözleri”, *Yedi İklim*, C. 3, Haziran-1992, ss. 28-33.

- Kısakürek, N. F., (2011), *Çile*, (72. Baskı), Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.
- Kierkegaard, S., (2009), *İroni Kavramı-Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*, (çev. Sıla Okur), (3. Baskı), İmge Kitabevi, İstanbul.
- Klein, M., (2014), *Haset ve Şükran*, (çev. Orhan Koçak-Yavuz Erten), (3. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Koç, E., (2004), *Gabriel Marcel ve Sadakat*, (1. Baskı), Art Basın Yayın, Ankara.
- Koç, E., (2002), "İnsan ve Sadakat", *Felsefe Dünyası*, S. 35, ss. 49-57.
- Koç, E., (2010), *Josiah Royce*, Barış Kitap, Ankara.
- Koçak, O., (1995), "Anday Şiirinde Hayal ve Resim", *Melih Cevdet Anday Günleri*, (haz. Şükrü Erbaş), Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara, ss. 115-127.
- Koçak, O., (2011), *Bahisleri Yükseltmek-Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*, (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Koçak, O., "Cemal ki Bükülüyordu..." *Duvar Dergisi*, Eylül-Ekim-2014, S. 16, ss. 13-17.
- Koçak, O., "Çelişki ve Fark: Modernizm ve Postmodernizm Üzerine Söyleşi", *Defter*, Ocak-Haziran-1992, S. 18, ss. 82-99.
- Koçak, O., "Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra", *Defter*, Temmuz-Kasım-1990, S. 14, ss. 20-36.
- Koçak, O., (2012), "Uzun Denklem: Oktay Rifat'ın Şiirinde Folklor ve Modernizm", *Kopuk Zincir-Modern Şiir Üzerine Denemeler*, (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul, ss. 67-104.
- Koçak, O., (2009), "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, C. 2, ed. Ahmet İnsel, (6. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 370-418.
- Korkmaz, R., (2002), *İkaros'un Yeni Yüzü-Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, R., (2007), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*, (4. Baskı), Grafiker Yayıncılık, Ankara.
- Korlaelçi, M., (1992), "Gabriel Marcel'e Göre Bağlılık ve Sadakat", *Felsefe Dünyası*, S. 6, Türkiye Felsefe Derneği Yayınları, Ankara.
- Köz, M., (2011), "Bir Çiçek Dürbünü: Cemal Süreya", *Cemal Süreya*, ed. Doğan

- Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 11-18.
- Kris, E. ve Kurz, O., (2013), *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane Mit ve Büyü*, (çev. Sabri Gürses), (1. Baskı), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Kul, E., (2007), *Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.
- Kurt, M., “Laleli’den Dünyaya Tersine Bir Tramvay: Bir Yapılanma Biçimi Olarak Cemal Süreya’nın Şiiri”, *Varlık*, Ağustos-2015, S. 1295, ss. 9-12.
- Küçük, S., (1994), *Bâkî Divânı (Tenkitli Basım)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Lüleci, M., ““Özgürlüğün Geldiği Gün’: Cemal Süreya’nın Şiirlerinde İmge Kurulumu”, *Varlık*, Ağustos-2015, S. 1295, ss. 13-17.
- Macit, M., (2011), *Gelenekten Geleceğe-Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, (3. Baskı), Kapı Yayınları, İstanbul.
- Mengi, M., (1999) *Eski Türk Edebiyatı Tarihi (Edebiyat Tarihi-Metinler)*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Moran, B., (2005), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (16. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Namık Kemal, (1993), “Lisan-ı Osmani’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmindir”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, (haz. Mehmet Kaplan-İnci Enginün-Birol Emil), (2. Baskı), Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, ss. 183-192.
- Namık Kemal md. (1986), *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 6, Dergâh Yayınları, İstanbul, ss. 510-520.
- Nâzım Hikmet (2009), *Bütün Şiirleri*, (5. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Necatigil, B., (2006), “İkinci Yeni Şiiri”, *Düzyazılar I*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 170-176.
- Necatigil, B., (2006a), “İroni: Evet; Ama Mizah Şiire Düşmandır!”, sy. Sabit Kemal, *Düzyazılar II*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 67-70.
- Necatigil, B., (2012), *Şiirler*, (haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz), (5. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Okay, M. O., (2011), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, (3. Baskı), Dergâh

- Yayınları, İstanbul.
- Okay, M. O., (2013), *Poetika Dersleri*, (2. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Okay, M. O., (2011a), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, (3. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Oktay, A., (2011), “Acısını Sızdırmayan Sarnıç”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 209-213.
- Oktay, A., (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı, (1923-1950)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Oktay, A., (2008), *İmkânsız Poetika*, (1. Baskı), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Oktay, A., (2008a), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları-Sosyal Realizm Üzerine Eleştirel Bir Çalışma*, (4. Baskı), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Oral, Z., (1990), *Sözden Söze*, (2. Baskı), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Öksüz, Y. Z., (2004), *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, (2. Baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ömer Seyfettin (?), “Yeni Lisan”, *Genç Kalemler Dergisi*, C. 2, No.: 1, 29 Mart 1327/11 Nisan 1911.
- Özcan, T., “Cemal Süreya’nın Şiirinde Yinelemeler”, *Türk Dili Dergisi*, 2002, S. 610, ss. 853-861.
- Özcan, T., “Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya’nın Şiir Dünyasına Uygulaması”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 13, 2003, S. 1, ss. 115-136.
- Özel, İ., (2013), *Şiir Okuma Kılavuzu*, (1. Baskı), TİYO Yayıncılık, İstanbul.
- Özgül, M. K., (2010), “Şiir, Şair ve Sair...” *Hece-Türk Şiiri Özel Sayısı*, (2. Baskı), Hece Yayınları, Ankara, S. 53-54-55, ss. 238-254.
- Özmeral, Ö., (2007), *Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm*, (1. Baskı), Ozan Yayıncılık, İstanbul.
- Özünü, Ü., (2001), *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual, İstanbul.
- Pamuk, O., “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, *Defter*, Bahar-1995, S. 23, ss. 31-45.
- Pamuk, O., (2011), *Saf ve Düşünceli Romancı*, (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, J., (2009), *Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik*

- Temelleri*, (7. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parlatır, İ., (1992), "XIX. Yüzyıl Yeni Türk Şiiri", *Türk Dili-Türk Şiiri Özel Sayısı IV-Çağdaş Türk Şiiri*, S. 481-482, ss. 1-46.
- Paz, O., (1996), *Çamurdan Doğanlar-Romantizmden Avangarda Modern Şiir*, (çev. Kemal Atakay), (1. Baskı), Can Yayınları, İstanbul.
- Paz, O., (2002), *Çifte Alev-Aşk ve Erotizm*, (çev. Tomris Uyar), (1. Baskı), Okuyan Us Yayın, İstanbul.
- Perinçek, F. ve Duruel, N., (2008), *Cemal Süreya-Şairin Hayatı Şiire Dâhil*, (2. Baskı), Can Yayınları, İstanbul.
- Proust, M., (2015), "Flaubert'in 'Üslubuna' Dair", *Edebiyat ve Sanat Yazıları*, (çev. Roza Hakmen), (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 38-51.
- Püsküllüoğlu, A., "Cemal Süreya'nın Şiiri Üstüne", *Milliyet Sanat Dergisi*, Şubat-1990, S. 233, ss. 6-10.
- Recaîzade Mahmut Ekrem (2014), *Bütün Eserleri-2, (Takdîr-i Elhan, Kudemadan Birkaç Şair, Pejmürde, Takrizat)*, (1. Baskı), Umuttepe Yayınları, Kocaeli.
- Rifat, Oktay (2007), *Bütün Şiirleri-I*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Rifat, Oktay (2007a), *Bütün Şiirleri-II*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Rorty, R., (1995), *Olumsuzluk İroni ve Dayanışma*, (çev. Mehmet Küçük-Alev Türker), (1. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Rycroft, C., (1989), *Psikanaliz Sözlüğü*, (çev. M. Sağman Kayatekin), Ara Yayıncılık, İstanbul, ss. 48.
- Sarıkaya, O., (2014), *İkinci Yeni'nin Boy Aynası*, (1. Baskı), Hece Yayınları, Ankara.
- Sazyek, H., (2006), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, (3. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sazyek, H., (2010), "Yeni Türk Edebiyatında Poetika Tarzlarına Bir Örnek: Manzum Ön Sözler", *Hece-Türk Şiiri Özel Sayısı*, (2. Baskı), Hece Yayınları, Ankara, S. 53-54-55, ss. 359-369.
- Sertel S., (1969), *Roman Gibi*, Ant Yayınları, İstanbul.
- Soycan, C., (2011), "Cemal Süreya'da Çağdaş Retorik", *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 41-45.

- Sumer, N., (1996), “Poetika Klasik Çağ”, *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yayınları, İstanbul.
- Svevo, İ., (2012), *Hayat İşte*, (çev. Neyyire Gül Işık), (1. Baskı), Can Yayınları, İstanbul.
- Şemsettin Sami (1905), *Kâmûs-ı Fransevî*, Mihran Matbaası, İstanbul.
- Şen, C., (2006), *Fecr-i Âtî Edebiyatı (Tespit-Tahlil-Tenkit)*, Gazi Kitabevi, Ankara.
- Şimşek, A., (2009), *Yaratıcı Yazarlık ve Deneysel Düşünme*, (3. Baskı), Kanguru Yayınları.
- Tanpınar, A. H., (1997), *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (8. Baskı), Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- Tanpınar, A. H., (2007), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (8. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, A. H., (2006), *Yaşadığım Gibi*, (haz. Birol Emil), (5. Baskı), Dergah Yayınları, İstanbul.
- Tansel, F. A., (2013), *Namık Kemal’in Husûsî Mektupları I-İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları*, (2. Baskı), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, ss. 426-435.
- Tanyeli, U., (2003), “Modernizmin Sınırları ve Mimarlık”, *Modernizmin Serüveni*, (haz. Enis Batur), (6. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, ss. 63-71.
- Tanyol, T., “Cemal Süreya’nın Şiiri”, *Hürriyet Gösteri*, Eylül-1985, S. 58, ss. 166-168.
- Tarancı, C. S., (2007), *Otuz Beş Yaş*, (1. Baskı), Can Yayınları, İstanbul.
- Tarancı, C. S., (2007a), *Ziya’ya Mektuplar*, (1. Baskı), Can Yayınları, İstanbul.
- Tarıman, B., *Erotizmin Sınırlarında Dolaşan Şair: Cemal Süreya, Hürriyet Gösteri*, Ocak-2007, S. 286, ss. 42-44.
- Taylor, C., (2011), *Modernliğin Sıkıntıları*, (çev. Uğur Canbilen), (2. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Tevfik Fikret, (2006), “Gökten Yere”, *Halûk’un Defteri*, (haz. Abdullah Uçman), (1. Baskı), Çağrı Yayınları, ss. 91-96.
- Todorov, T., (2001), *Poetikaya Giriş*, (çev. Kaya Şahin) (2. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.

- Todorov, T., (2010), *Yazın Kuramı / Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), (3. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tolasa, H., (1999), “Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz(Dîbâce)leri; Lami’î Divanı Önsözü ve (buna göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, (haz. Mehmet Kalpaklı), (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 229-244.
- Tuğcu, E., (2013), *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tunalı İ., (2011), *Estetik*, (13. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı İ., (2003), *Marksist Estetik*, (3. Baskı), Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu (2005), *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2012), *Yazım Kılavuzu*, (27. Baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Türk Dil Kurumu, *Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü*,
<http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&view=bilimsanat&kategori=terim&kelimeget=imge&hngget=md> (23.12.2015).
- Uçar, A., (2015), “Ellili Yıllarda Edebiyat Ortamı: Toplumculuğun Modernizmle Dansı”, *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, (haz. Mete Kaan Kaynar), (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 471-484.
- Uçman, A., “Mısra Benim Haysiyetimdir”, *Kitaplık*, Kasım-Aralık-2002, S. 56, ss.130-133.
- Uyar, T., (2008), *Büyük Saat*, (7. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Uyar, T., (2012), *Korkulu Ustalık (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar, Bir Şiirden)*, (haz. Alaattin Karaca), (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ünal, H., (2011), “Cemal Süreya'nın Altın Bağlantıları”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss. 46-56.
- Ünal, H., (2014), *Tahlil Tahrip İnşa (Modern Şiir Eleştirileri)*, Hece Yayınları, Ankara.
- Üzgor, T., (1990), *Türkçe Dîvân Dîbâceleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Varol, Y., “Cemal Süreya, Dersim Ya Da Sürgün Acısıyla Başa Çıkma Teknikleri Üstüne”, *Duvar Dergisi*, Mart-Nisan 2012, S. 1, ss. 28-34.

- Varol, Y., “Çift Cepli Gömlek-Cemal ve Turgut: Ya Da Geç Kalmış Bir Turgut Uyar Portresi”, *Duvar Dergisi*, Eylül-Ekim 2013, S. 10, ss. 26-34.
- Wagner, P., (2005), *Modernliğin Sosyolojisi*, (çev. Mehmet Küçük), (1. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Wellek, R. ve Varren, A., (1993), *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir.
- Wilde, O., (2012), *Sanatçı: Eleştirmen Yalancı Katil-Estetik ve Etik Üzerine*, (çev. Esin Soğancılar-Kaya Genç-Fatih Özgüven-Türker Armaner), (3. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yavuz, H., (2013), “Oktay Rifat’ın Şiirinde Üç Evre: Nesne, İmge, Dil”, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, (3. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 273-276.
- Yeter, G. B., (2014), *Yeni Türk Şiirinde Tasfiye Hareketleri*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.
- Ziya Paşa, (1993), “Şiir ve İnşa”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, (haz. Mehmet Kaplan-İnci Enginün-Birol Emil), (2. Baskı), Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, ss. 45-49.