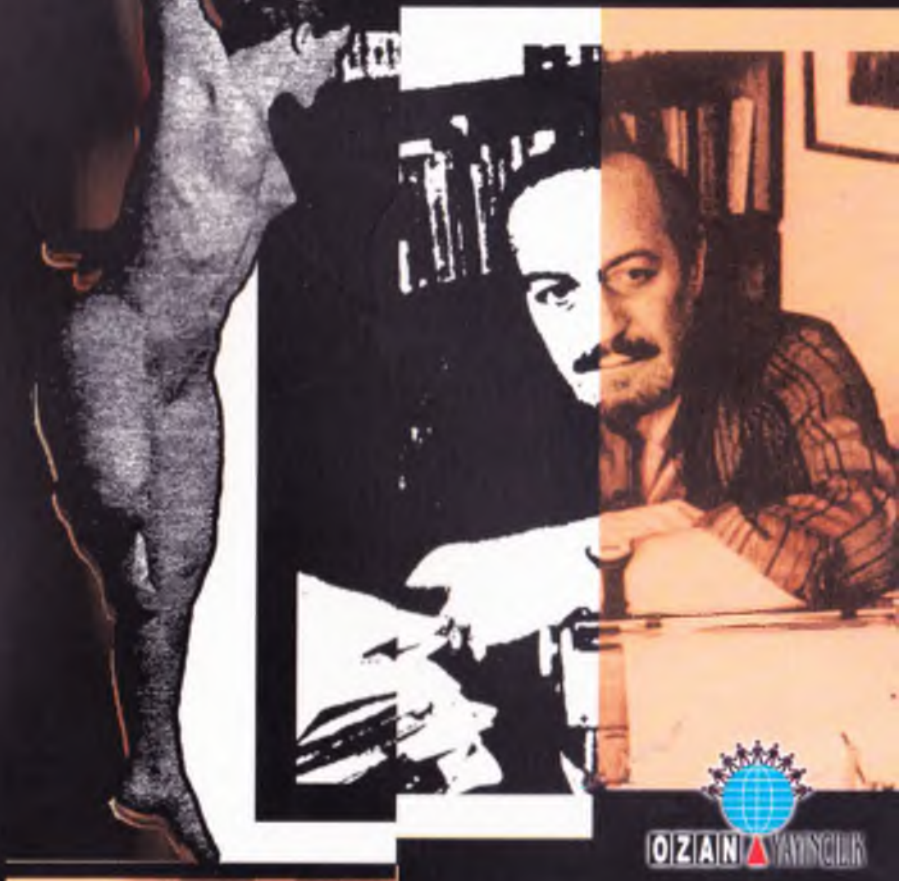
Cemal Süreya Şiirinde
KADIN VE EROTİZM

Özgür Özmeral



OZAN YAYINCILIK

Özgür Özmeral Cemal Süreya Şiirinde KADIN VE EROTİZM Ozan Yayıncılık

Özgür Özmeral

CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE KADIN VE EROTİZM

Ozan Yayıncılık Ltd.
İstanbul 2007

Özgür Özmeral

CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE KADIN VE EROTİZM

Ozan Yayıncılık Ltd.
İstanbul 2007

Bu kitabın tüm yayın hakları Ozan Yayıncılık'a aittir.
Tanıtım için yapılacak alıntılar dışında tüm alıntılar,
Kültür Bakanlığı Telif Hakları Sözleşmesi gereği yayınevinin
iznini gerektirir.

Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm / Özgür Özmeral

Yayın Yönetmeni: Mustafa Demir
Editör: Çiğdem Özkan
Kapak tasarımı: Ozan Yayıncılık Ltd.

Baskı: Eren Ofset
Cilt: Engin Mücellit

Kütüphane Bilgi Kartı (CIP):
Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm
Edebiyat tarihi, İkinci yeni, Şiir araştırmaları
Ozan Yayıncılık Ltd. 2007, Türkiye, İstanbul, 240 sayfa

ISBN: 978-9944-143-02-8

Dağıtım:
İstanbul: 2A, Alfa, Alkım, Artı, Bilgi, Çıra, Evren,
Final, İmge, NT, Remzi, Say, Telos, Yelpaze, Yeni Çizgi
Ankara: Işık Eğitim, İmge, Sandal, Özgür İletim
İzmir: Erdoğanlar, İklim

İnternet satış:
www.kitapyurdu.com, www.yenisayfa.com, www.kitapnet.com,
www.iskenderiye.com, www.weblebi.com, www.dharma.com.tr,
www.ideefixe.com.

Ozan Yayıncılık Ltd.
Alemdar Caddesi Güzel Sanatlar Sk. No: 13 Cağaloğlu İstanbul
Tel: 212.511 93 95 - 520 43 90 Faks: 212.527 98 47
Email: info@ozanyayincilik.com Web: www.ozanyayincilik.com

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....9
Cemal'in Perendesi / Şiir.....13
GİRİŞ.....15

BÖLÜM I
CEMAL SÜREYA'NIN YAŞAM ÖYKÜSÜ.....21
1. 1. Sürgün Yılları.....22
1. 2. Okul Yılları ve İlk Şiir.....24
1. 3. Devlet Memurluğu.....27
1. 4. Yazın Kaynakları.....30

BÖLÜM II
CEMAL SÜREYA VE TÜRK ŞİİRİNDE
KADININ İŞLENİŞİ.....39
2. 1. İslamiyet Öncesi Dönem.....39
2. 2. Klasik Türk Şiiri.....42
2. 3. Tanzimat Şiiri.....44
2. 4. Servet-i Fünûn Şiiri.....45
2. 5. Fecr-i Ati ve Ahmet Haşim.....47
2. 6. Yahya Kemal.....48
2. 7. Cumhuriyet Sonrası Türk Şiiri.....50

BÖLÜM III
CEMAL SÜREYA'NIN ŞİİRİNDE KADIN 55
3. 1. Aşk ve Sevgili 60
3. 2. Coğrafya-Mekân-Kadın 83
3. 3. Üstün Tutma 92
3. 4. Çokeşlilik 94
3. 5. Evli Kadınlar 111
3. 6. Anne 127
3. 7. Parça-Bütün İlişkisi 137

BÖLÜM IV
CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE EROTİZM 153
4. 1. İronik Sembolik Erotizm 165
4. 2. Sezgisel Erotizm 186
SONUÇ 197
İNDEKS 199
KAYNAKÇA 201

Oğlum Çınar'a

Özgür ÖZMERAL: 1976 Batman doğumlu. Orta öğrenimini Sivas'ta tamamladı. 1998'de Karadeniz Teknik Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden, lisans; 2006'da da İstanbul Kültür Üniversitesi Çağdaş Türk Edebiyatı programından, yüksek lisans derecesiyle mezun oldu. Birçok dergide şiirleri ve yazıları yayımlanan, Özgür Özmeral'in ilk şiiri 1998 yılında Dünya Kitap dergisinde yayımlandı. Şiirleri Evrensel Kültür, İnsancıl, Eski, E, Berfin Bahar, Mavi Liman ve Kıyı'da yayımlandı. Özmeral'in dosyası, 1998 yılında Dünya Kitap Dergisi'nin açmış olduğu yarışmada "dikkate değer" bulundu. 2005 yılında, Kocaeli Üniversitesi 10. Gençlik ödülünü, 2006 yılında da H. Ali Rıza ERTAN şiir ödülünü alan Özmeral'in İşsesli Hüzünler adlı ilk kitabı Ozan Yayıncılık tarafından Mart 2006'da basıldı.

ozgur.ozmeral@kultur.k12.tr

ozgurozmeral@hotmail.com

ÖNSÖZ

Cemal Süreya'nın kadını ele aldığı şiirlerinde ana izlek, estetize edilmiş kadın bedeninin görünümleridir. Ancak birçok konuyu değişik şekillerde işleyen şairin aşkı ve erotizmi bu kadar sık ele alışının nedeni, salt bedeni yazmak, bunun sonucunda da estetik bir görüntüye ulaşmak değildir. Bu estetik kaygıya ek olarak şairin asıl amacı, şiirinde erotik bir nesne haline getirdiği kadın bedeninin formasyonu ve deformasyonu üzerinden toplumsal çıkarımlara varmaktır. Toplumcu kimliğini özgürlükler temelinde ve onun zamanına kadar kullanılmamış bir biçimde şiirselleştiren Cemal Süreya, soylu, pornografik unsurlara bulaşmayan, temelli ve belli bir duruşu olan erotizmden yana olmuştur. Bu bakışla kadın bedenini bu izlek doğrultusunda neredeyse her şiirinde idealize etmiştir.

Kadının toplum içinde edindiği bütün rolleri biçimleyerek işleyen şair, yaşamdan çekip çıkardığı sevgiliyi gözler önüne serer. Cemal Süreya şiirinde kadın, hayatın bir anını oluşturmaz. Hayatın tamamındadır ve üstlendiği tüm rollerle şekillendirir kadını. Somut olanı daha da somutlaştırmak için sözcüklerin görüntüsel hareketini çizmeye çalışır. Parça-bütün ilişkisini duyularla algılanabilen görüngülere sürükler ki kadın imgesi asıl burada kendini göstermeye başlar. Kadını aşkın bir yedeği değil de bir parçası olarak ele alan şair, sevgili kimliğini bütünsel bir biçimde hareketli, canlı, yaşamsal öğeleri yadsımadan sinematografik unsurlarla çizer.

Yaşamın gerçekçi yanıyla beslenen ve bireysel bir tavır sergileyen Cemal Süreya şiiri, dili merkezine alan, söyleyiş kurma kaygısıyla yola çıkılmış, çoğu zaman da hareketli öğe-

lerin imgeleştiği estetik yaklaşımlardır. Estetik kurgusu ve bireyselliği, duruşuna yansıyan yaşam felsefesinden ve poetikasını belirleyen ideolojiden ayrı düşünülemez. Başta son derece bireysel ve hatta üst-gerçekçi şiir anlayışını benimseyen Süreya, sonraları toplumcu gerçekçi anlayışla bütünleştirdiği yazınsal kimliğini işlediği her temaya yaymaya çalışmış, dil estetiğini de bu paradigmalar çerçevesinde oluşturmuştur. Bütün bunların yanı sıra Cemal Süreya'da var olan güzeli çizme ve işleme çabası onu mikro estetik şiire yaklaştırmış, politik söylem de bu dilsel bütünlükle özdeşleştirilmiştir.

Cemal Süreya'nın kadını erotik bir nesne olarak görmediği şiirlerinde de otobiyografik unsurlar ön plana çıkar. Özellikle yaşadığı sürgün ve küçük yaşlarda anne kaybı sendromu, şairin şiirlerindeki kadın tipini baştan aşağı etkilemiş, kurgusal düzlemde ve yaşam deneyiyle nesneleştirdiği kadın tipini şekillendirmiştir. Sevgilisinde annesini arayan imgeler ve şiirlerindeki coğrafi ve mekansal semboller bütün bunların göstergesidir.

Bu araştırma, İkinci Yeni hareketi içinde ele alınan ve Türk şiirinin önemli düşün ve yazın adamlarından biri sayılan Cemal Süreya'nın şiirindeki ana temayı belirlemeye çalışmıştır.. Sairin yazınsal kaynakları, denemeleri, kendiyle yapılmış röportajları ve "Sevda Sözleri" adlı yapıtta toplanmış tüm şiirleri ayrıntılı bir biçimde incelenerek bütün veriler bir veri tabanında toplanmış, bu veriler ışığında karsılaştırmalı bir çözümlemeye gidilmiştir. Bu süreçte ana izlek yapıtta tanımlanmış ve şair üzerine yapılmış diğer çalışmalarla birleştirilerek bir sonuca ulaşılmıştır.

Çalışma dört bölümde yürütülmüştür. Birinci bölümde sairin birçok şiirinde okura önemli ipuçları verdiği ve şiirine dahil ettiği yasam öyküsü; ikinci bölümde şairin dönemine kadar olan sürece değin islenen kadın tiplerinin ve "erotizmin" nasıl yazınsallaştığı ve Cemal Süreya'nın bu oluşumla-

ra nasıl baktığı gösterilmiştir. Üçüncü bölümde, sairin kadın tipini kaç farklı biçimde ve nasıl ele aldığı; dördüncü bölümde ise erotizmin Cemal Süreya şiirinde nasıl şekillendiği belirlenmiştir.

2004'te İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde başladığım ve Prof. Dr. Durali YILMAZ'ın rehberliğinde yürüttüğüm yüksek lisans programı sonrasında şekillenen bu yapıt, sadece Cemal SÜREYA'yı açımlamakla kalmamış aynı zamanda bu alandaki boşluğu görmemizi de sağlamıştır. Öyle ki Türk edebiyatı araştırmacılığı üniversitelerimizde sadece belli dönemler arasına sıkışmış, 60 sonrası edebiyatımız birçok üniversitede yok sayılarak kaderine teslim edilmiştir. Bunun sonucunda da eleştiri kalesi yıkılmış bir yazının yalnız bırakılmış okur kitlesi, tabiri uygunsa tutanın elinde kalmıştır. Cemal Süreya, aşk şairi; Attila İlhan, ayyaş aydın; Nazım Hikmet de bayrak şair olmuş, yazınımız bilimsel kurallardan uzak, belli kesimlerin aklına geleni söylediği bir yapıya bürünmüştür. Bilkent Üniversitesi ve İstanbul Kültür Üniversitesi son dönemlerde bu tabuyu yıkmak adına "Çağdaş Türk Edebiyatı" üzerine yapmış olduğu çalışmalarla dikkat çekseler de yayılımı yetersiz kalmıştır.

Üniversitelerimizde "Yeni Türk Edebiyatı" kürsüleri her geçen gün biraz daha eskimekte, birbirinin devamı sayılan çalışmalarla üretilen değil türetilen bir anlayışa bürünmektedir. Böyle olunca da Türk yazını, eleştiri mekanizması çalışmayan bir yazın haline gelerek boşluğu kendi içinde doldurmaktadır. Üniversitelerimizde Orhan Veli'yle yazınımızın son bulması da bunun en somut örneğidir

Bir bilim insanının döneme, yazara ya da yapıta ilişkin saptamalarda bulunması için hâlâ katı edebiyat tarihi kıstasları aranmakta, yeni nesil edebiyat öğrencileri de ne yazık ki yaşadığı çağa ilişkin yazınsal anlayışı bilmeden Türkolog ya da edebiyatçı sıfatıyla mezun olmaktadırlar. Bu anlayış il köğretim ve lise sıralarına da yansıyınca ortaya okumayan,

Türk ve dünya yazınına duyarsız, bu yazından korkan gençler çıkmaktadır.

Klasik yazın araştırmacılığı kırılmalıdır, aşılmalıdır. Eleştirmen, kendine yeni yollar bulmalı; yeni kanallardan, el atılmamış kişilikleri ya da dönemleri sorgulamalı; bu erden kalmış alanları tartışmaya açmalıdır. Burada edebiyat bölümlerinde çok önemli görevler üstlenen değerli öğretim elemanları da sadece üniversite duvarlarıyla sınırlı kalmamalı okura ulaşabilmenin yollarını da aramalıdır. Bu alanı dolduran birikimsiz kişiler, basiretsizlik örneği gösterirken, bilim insanı yazınımızı bu açmazdan kurtarmakla yükümlü olduğunu bilmelidir.

İşte bu yapıt böyle bir boşluktan doğmuş, bu boşluğu doldurma amacından çok ele aldığımız şaire ilişkin yaklaşımları sergilemiştir. Mutlaka eksiği, yazılmamış, söylenmemiş tarafları vardır. Biz sadece bu kuyuya taş attık. O taşı çıkarmaya çalışacak kırk akıllı bulunur elbet.

Bu yapıtın gün yüzüne çıkmasında bana desteğini hiç esirgemeyen Kültür Okulları Yönetimi'ne; sabırla ve titizlikle bu çalışmayı takip eden İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Sayın Durali Yılmaz'a; "Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması" adlı bitirme teziyle yapıtından keyifle yararlandığım, meslektaşım ve hemşehrim Mehmet Selim Ergül'e; çalışmanın başından beri benimle heyecanlanan şair dostum Erol Özyiğit'e ve iki yapıtımı da büyük bir zevkle kitaplaştıran Ozan Yayınları'nın sahibi sevgili Mustafa Demir'e sevgilerimi sunarım.

Özgür ÖZMERAL

İstanbul/2007

Cemal'in Perendesi

Ellerle
Açılır ten
Dikenlidir çoğu zaman düşler
Yüzlerle
Kapanır perdeler
Bu şairin per(en)desidir...
Ortam olanca sessiz
Kadın su gibi gözlerledir
Baldırına yaslan
Kasıklarına solu
Gözlerine fısılda
Yüreğinden gir hayata
Çünkü düşünürken sen
Renk değiştiriyor öteki
Öyleyse perenden fiyakalı olmalı ey şair
Çektin mi üzerine kızıl işlemeli yorganı

ÖZGÜR ÖZMERAL

GİRİŞ

İnsanın evrimleşme süreci içinde belli aşamalarla girdiği sosyal yapı ve değişken süreçler, beraberinde savaşı, dayanışmayı ve ortak mücadele birikimini getirmiştir. Sanatın, ekonomik ve sosyo-kültürel yapıyı sürekli irdelemesi, bireyi yeni arayışlara itmekle birlikte felsefi bir bakışla kendi varoluşunu sorgulama zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. Bu yönüyle denilebilir ki sanatın özgür tutumu, benliğin ve sosyal yapının açılımıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Bireyin bireyle, bireyin toplumla ve bireyin doğayla ilişkisini değişik malzemelerle estetize eden sanat, uzun süreçler içinde gerek konu ve gerekse biçem ayrılığı ile kümülatif bir biçimde günümüze kadar gelmeyi başarmıştır.

Malzemesi dil olan ve hatta dili yeniden oluşturarak dış gerçekleri, kendi süzgecinden geçirip bir üst dile aktarmaya çalışan şiir, bu bağlamda şairin anlağında nesneleşir ve oluşan her nesne başka bir nesneyle veya varlıkla birleşerek söz evreninde maddeleşir. Bu süreç her şairin dış gerçekleri şiirleştirme evriminde farklılık göstermekle birlikte hangi dilde yazılırsa yazılsın, evrensel sorunsalları da kendi içinde ve yedeğinde taşır. Bu evrensel sorunsallar, şairin anlağında oluşur ve okuyucuya ulaşma sürecinde üreticinin (şairin) elinden çıkarak nesnelleşir. Şiirin "tema"sı ya da "ana duygusu" dediğimiz bu genel yargı, anlam ve birşeyleri anlatma kaygısı olan bütün şiirlerde vardır.

Garip Hareketi gibi şairlerin belli bir manifestoyla bir araya gelerek oluşturdukları bir yapı olmayan İkinci Yeni hareketi, 1950'li yıllardan itibaren Türk edebiyatı'nı şiir

tarzlarıyla derinden etkilemiş ve dönemin eleştirmenleri tarafından da kıyasıya eleştirilmişlerdir. "İkinci Yeni şiirinin "soyut", "anlamsız" ya da "kapalı" olması, "özde ve biçimde deformasyon"a dayanması, "bireycilik", "biçimcilik", "okurdan kopma", "topluma sırtını dönme", "usdışına çıkma", "bilinçdışının olanaklarından yararlanma" ya da "duygusal anlam"ın tercih edilmesi, geleneğe, özellikle "Garip akımının yalınlığına karşı çıkılması gibi birçok özelliğiyle"[1] dilin anlamsal imkanlarını zorlamış, kavramın ve öznenin edilgenliğini savunmuşlardır. "Şiirde konuyu geriye itmek, dili öne çıkarmak, bizim şiirimizde İkinci Yeni şairlerince dile getirilmiştir. Sıfır konuyu dillendiren İ. Berk'tir. " dil beni bütün bütün ilgilendirdi. Dili kırmak istedim. Yani yazılan şiirin karşıtı bir şiir yazmak istedim. Bu bir çeşit şiire sıfır noktadan başlamaktı. Dili kırmak derken aslında dilin kırılmasından önce konuyu yok etme sorunu... Yani sıfır konu beni ilgilendirmişti."[2] der.

Şiiri anlamdan uzaklaştırarak temayı dışarıda bırakan İkinci Yeni'ciler, şiiri sözcük düzeyinde algılamaya çalışmışlardır. "Ece Ayhan, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Ülkü Tamer ve Turgut Uyar gibi, adları İkinci Yeni ile birlikte anılan şairlerin bazı yapıtlarında bu özelliklerin bir kısmının az ya da çok bulunduğu görülmektedir. Ancak şairler, tek başına ele alındıklarında, hem şiirleriyle hem de düzyazılarında ifade ettikleri düşünceleriyle, bu özelliklerin karşısında konumlandırılabilirler."[3]

---

[1] Murat Devrim Dirlikyapan, İkinci *Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever*, (Ankara: Bilkent Üniv Basılmamış Yükseklisans tezi, 2003) 1.

Yavuz Özdem, *Şiir ve Dil*, (İstanbul: Digraf Yayınları, 2005) 27

Yavuz 46.

Bu şairler topluluğu içinde, şiir pratiğini geliştirerek belli bir düzeye ulaşan Cemal Süreya, başlarda bu dönemin hızlı savunucularından olmuş fakat söyleyiş biçimi, dili işleyişi, imgelemi ve konuşma dilini şiir diline yaklaştırmasıyla zamanla hem Türk edebiyatının özgün şairleri arasında yerini almayı bilmiş hem de biçim-öz dengesini şiirlerinde başarılı bir biçimde kurmuştur. Şiirsel söylemine günlük konuşma dilini de büyük bir ustalıkla katmış olan "Cemal Süreya'nın şiirinde, en can alıcı öğe dil ve imge olmuştur. Onu "Birinci Yeni" şiir geleneğine bağlayan da, ondan kesinlikle ayıran da dile yüklediği bu imge gücü olmuştur. Şiiri, gündelik dille bu imge dilinin kesiştiği noktada oluşmuştur."[4] Bunların yanı sıra güncel sorunları, insanlık sorunlarını ve bireysel duyguları şiirinde işlemekle kalmamış aynı zamanda şiirinde bir dış görünüş yaratarak kavramları ve bu kavramların zihnindeki yansımalarını temalaştırmıştır. Özellikle şairin, "Üvercinka" ile başlayan şiir yolculuğunda şiir bütününü belli duygular merkezinde oluşturduğu ve bu duyguları merkezine alarak esere "tematik" yaklaştığı söylenebilir. Özünde belli oranlarda seksüalite taşıyan ve bilinçaltı öğelerinden hareketle imgeleşen bu şiirlerde, dişil söylemlerin yoğunluğu göze çarpar. Dişinin erk ile tüm yönlerinin ele alındığı bu şiirlerde, dişinin sosyal kimlik kazanması, cinselliği ile sorgulanması bütünlük gösterir.

Türk şiirinin erotik şairi diye anılan Cemal Süreya'da başlıca temalardan biri kadındır. Tek bir cinsiyeti, kendi öz varlığından ve toplumsal süreçten soyutlayıp boyutsuz ya da tek boyutlu bir biçimde sorgulamaktan öte, ele aldığı bu temayı çoğul görünümlerle işleyerek evrensel yargılara ulaşan Cemal Süreya, kadını ve kadının bedenini değişik aşamalarda anlatmıştır. Şiirinin karakteristik bir yanı

[4] Mehmet H. Doğan, , "Cemal Süreya İle", *Yusufçuk*, Mart 1980:24.

olan bu özellik, çağdaşlarını ve kendinden sonraki kuşakları da etkileyerek, "İkinci Yeni" içinde ve sonrasında yeni bir alan yaratmıştır." Aşkın, cinselliğin öğelerinin meta durumuna düşürülüp, aşk ve cinsellik adına üretilen ne varsa, tümünün meta kılınarak pazara sunulduğu bir ortamda"[5] şiirini bir karşı çıkış olarak göstermiş ve cinselliği sanatın kabul edilir çerçevesi içinde kendine has bir biçemle oluşturmuştur.

Geleneksel şiirimizi bir araştırmacı edasıyla ve büyük bir ciddiyetle incelemekle yetinmeyen Cemal Süreya, kendi şiirinin sınırlarını genişletmek adına gelenekten de yaralanmayı ihmal etmemiştir. "Divan şiirindeki düşsel sevgili, Halk şiirinde ve Hececilerdeki o gözleri gülen, yüzü al al olmuş köylü kızları, Tanzimat döneminde acınacak durumda betimlenen ve Servet-i Fünûn döneminde ise mendil verilen; Nazım Hikmet ve Toplumcularda kavga arkadaşı, Garip şiirinde yosmalaşan kadınlardan"[6] farklı özneler yaratmıştır. Cinsellikle aşkın birbirinden ayrılmayacağını ilk şiirden son şiire kadar göstermiştir.

Özellikle deneme alanında yaptığı çalışmalarla göz dolduran Cemal Süreya bu yazılarla şiirinin dipnotunu düşmüş okura önemli ipuçları vermiştir. Yukarıda değinilen konu üzerine onlarca dergide yazı yazan, birçok dost söyleşisinde konuşan şair, şiirinin perspektifini de açımlamayı iyi bilmiştir.

Cemal Süreya şiirinde, toplumun her kesiminde görebileceğimiz kadının bir serüveni vardır. Kadını bir obje olarak metnin ortasından kurtaran ve kimi zaman da öyküleyici bir anlatımla, ilişkileri düzenlemeye çalışmak yerine düzensizliğin içinde asılı bir denge olan şiirleri cinsellikten erotizme uzanan kompozisyonlardır. Bu yapı "İkin-

---

Veysel Çolak, "Her Aşk Politiktir", *Eski*, Şubat 2005:34.
Çolak 35.

ci Yeni" şiiriyle başlar ve Cemal Süreya'yla gelişir. Aşkı, kişinin bilinçaltından gelen tüm enstrümanlarla açımlayan tavrı, onu ironiyle örülmüş erotizme kadar götürmüştür. Erotizm onun şiirinde birlikteliğin sese dönüşen kimliği olmuştur. Şiirindeki rahat üslûbun nedeni de budur. Cemal Süreya, her ne kadar "anlamsızlığın içinde tesadüfî anlamlar" çıkarmaya çalışan bir grubun içinden çıkıp gelmişse de anlamı zorlaması ve hatta şiiri anlamsızlığa kadar itip orada bırakmasıyla söz varlığını zenginleştirmiş, bu durumu şirinde bir araç olarak kullanmıştır. Tematik yaklaşım onun şiirinde estetik nesneye ulaşmak için bir araç olmuştur.

Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde daha da ayrıntılı bir biçimde incelenecek olan "kadın" teması; şairin şiir pratiğinin bir öznesi olmuş, eserlerinin büyük çoğunluğunda okuyucunun karşısına farklı kimliklerde ve farklı biçimlerde çıkmıştır. Sinema diliyle bu örgüyü çok iyi kuran ve hatta sınırlarını genişleterek "çakılı kadın" imajından; kadının psikolojik ve bireysel yanlarının şiir diliyle oluşturulduğu "canlı ve üç boyutlu" kadın imajına gidişi onun şiirini güçlendiren unsur olmuştur.

Bu çalışmanın amacı, şairin "kadın" temini hangi aşamalarla ve nasıl ele aldığıdır. Cemal Süreya üzerine yazılan yazıların çoğu bilimsel temellere oturmayan, anı niteliğindeki denemelerin ötesine geçmemiştir. Dergi sayfalarında bir dost söyleşisi biçiminde derlenen bu yazılar geçmişi aydınlatması açısından önemlidir. Sınırlı sayıdaki bilimsel araştırmadan yola çıkılarak oluşturulan bu çalışmanın birinci bölümünde, şairin düşünsel ve duygusal kaynaklarının daha iyi açımlanabilmesi için hayatına ilişkin genel bilgiler sunulmuştur. İkinci bölümde Türk şiirinin gelişim sürecinde "kadın" temasının nasıl ele alındığına ilişkin genel değerlendirmeler yapılmış olup aynı zamanda ele aldığımız şairin bu dönemlerde yaşamış şairlere ilişkin görüşlerine de yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, edebiyatın belli başlı temlerinden biri olan "kadın" teminin Cemal Süreya'daki yansımaları ele alınmış, şairin şiirindeki kadın özneleri değişik kimliklerde gösterilmiştir. Yine biçim özellikleri de bu yapıya uygun olarak ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde, Cemal Süreya şiirinde "kadın" imgesinden yola çıkılarak şiirinde genel görüntü haline gelen kadın tiplerinin nasıl işlendiği ele alınmıştır. Özellikle otobiyografik yansımaların ışığında beliren anne-kadın merkezli yazın anlayışından hareketle özelden genele giden bakış ve yine otobiyografik unsurların egemen olduğu kadın tenindan hareketle coğrafya-mekan-kadın ilişkisi sorgulanmıştır. Bunun yanında şairin özellikle erotik unsurların dışında kadını ele aldığı ve aşk temasının öne çıktığı şiirler de bu kapsam içinde değerlendirilmiş sonuçta bu bölümde bir bütüne ulaşılmaya çalışılmıştır.

Dördüncü ve son bölümde erotizmin Cemal Süreya şiirinde nasıl ele alındığı ve kadın bedeninin hangi imkânlar doğrultusunda şiirde nesneleştiği belirlenmiş; kadın bedeninin erotik ölçüleri saptanmaya çalışılmıştır. Cinsel olanla erotik; erotik olanla pornografik olan birbirinden ayrılarak Cemal Süreya'nın şiirindeki bedenin yazınsal malzemesi saptanmıştır. Biçimlenmiş (formasyon) bedenle, deforme edilerek bozulmuş (deformasyon) bedenlerin Cemal Süreya şiirinde neyi temsil ettiği saptanmıştır. Cemal Süreya'nın şiirinde erotik olan unsurlar iki açıdan ele alınmış, işlenen biçimle ortak hareket edilmiştir. Bu bağlamda şairin erotik unsurları belli sembollerle ve ironiyle okura verdiği şiirler, "ironik sembolik erotizm" başlığında toplanmış ve şiirler bu düzlemde değerlendirilmiştir. Cinsel etkinliklerin sezdirilerek kapalı imgelerle estetize edildiği şiirler de "sezgisel erotizm" kapsamında ele alınmıştır.

BÖLÜM I

CEMAL SÜREYA'NIN YAŞAM ÖYKÜSÜ

Yaratıcı kişi, kendi öz yaşamından edindiği süreçleri belli şekillerde eserine aktarır. Hemen her sanatçının eserinde öz yaşam vardır. Romancı, romanını yaşamından parçalarla kurguladığı gibi, yaşamının tamamından da oluşturabilir. Ressam, bilinçaltından gelen sembolleri renklerin büyüsüne; şair de şiirinde oluşturduğu metaforları, sembolleri üst-bilince aktarırken farkında olmadan, eserini yaşamından anekdotlarla örer. Bunu bazen açık bir dille bazen de sezdirerek yapar.

"Sanatçının hayatında ille de bir çatışma, içinde birbiriyle çarpışan iki güç vardır. Bir yanda normal insan yönünün mutluluk, tatmin ve hayat güveni özlemi, öte yanda her türlü kişisel isteği aşıp giden yılmaz yaratma tutkusu. Sanatçının hayatı insansal ve kişisel açıdan trajik demesek de çok yetersizdir. [...] Bu yüzden yaratıcı kuvvet insan tepkilerini öyle yollara sokabilir ki, kişisel bir ego, hayat kıvılcımını elde tutabilmek ve ondan tamamıyla yoksun kalmamak için her türlü kötü nitelikleri geliştirebilir (insafsızlık, bencillik, oto-erotizm, boş gurur vs.), her türlü şeytanlığa yol açabilir,.

Sanatçıların oto-erotizmi (bencillik), gayrimeşru, ihmal edilen çocuklarınkine benzer, o çocuklar ki daha ilk yıllarında verecek sevgisi olmayan kimselerin yıkıcı etkisinden korunmak zorundadırlar. Sırf bu yüzden kötü huylar edi-

nirler, sonra bütün ömürleri boyunca çocuksu kalarak amansız bir egosantriklik içinde kalırlar, kimsenin yardımı para etmez, ahlak kanunlarına ve kanuna edimli olarak karşı gelirler. Sanatçıyı açıklayanın kendi kişisel hayatının yetersizlikleri ve çatışmaları olmadığından nasıl emin olabiliriz? Bu, sanatçı olması olgusunun yerinilecek sonuçlarındandır. Özel bir yetenek ve belli bir yöne doğru büyük enerji sarfı gerektirir, bu yüzden hayatın başka bir yanı tüketilmiş olur."[7]

Sanatçının hayatı sıradan insanın hayatından bu yönüyle de farklıdır. Sanatçının eseriyle yaşamı arasındaki bu kopmaz bağ araştırmacı için son derece önemlidir. İyi bir biyografik çalışma eserin açımlanmasında, esere tutulmuş bir fener gibidir. "Şairin yapıtının doğruluğunu, kendisiyle birlikte gelip olgunlaştığını bilmesi ya da düşünerek boşluktan var ettiğini sanması önemli değildir."[8] Önemli olan yapıtın gerek bilinçaltında gerekse üstbilinçte gerçekleşmiş olsun, şairin bundan ne denli etkilendiği ve eserini kendi geçmişine göre nasıl kurguladığıdır. Buradan hareketle ele aldığımız şairin yaşam öyküsünü önemsemek zorundayız. Cemal Süreya'nın da dediği gibi "Şairin hayatı, şiire dahildir."

1.1. Sürgün Yılları

Asıl adı Cemalettin Seber olan Cemal Süreya 1931 yılında Erzincan'da varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Güngör Demiray'a yazdığı mektupta doğumunu; "1931 yılında Erzincan'da doğdum. Bir doğum gü-

---

[7] Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, (İstanbul: Payel 1997) 341.
[8] Jung 342.

nüm yoktur benim."[9] diye anlatır. Babası Hüseyin Bey, annesi Gülbeyaz Hanım'dır. Kalabalık bir ailede, anne ve babasının yanı sıra amcaları, halaları, kardeşleri ve babaannesiyle beraber mutlu bir yaşantısı vardır. Cemalettin 6 yaşında zorunlu bir göç yaşar. Doğu Anadolu'da yaşanan iç karışıklar ve ayaklanmaların sonucunda amcasının yüzünden bütün aile göç etmek zorunda kalır. [10] Bilecik'e sürülen ailenin yaşamı bundan sonra asla eskisi gibi olmaz. Annesi hamiledir ve burada düşük yapar. Sürgünün altıncı ayında Cemalettin, annesini kaybeder. Bu acı olay, şairin yaşamında bir dönüm noktası olur ve yaşamı boyunca şiirlerinde ve evlendiği kadınlarda hep annesini arar, sürekli bu eksikliği doldurmaya çalışır.

Aile bu krizi atlatmak için izinsiz İstanbul'a gider. Cemalettin İlkokula başlamıştır. Daha önceden okuma yazma bildiği için okulda zorlanmaz. Babası İstanbul'da iş bulur ve çalışmaya başlar ama bu durum uzun sürmez. İzinsiz geldikleri anlaşılınca aile yeniden Bilecik'e dönmek zorunda kalır. Artık Cemalettin'e annelik yapma sırası İstanbul'daki halasından babaannesine geçmiştir. Babaanne bayağı yaşlı olduğu için bir süre sonra çocuklara bakamayacak duruma gelir. Hüseyin Bey Esma Hanım'la evlenir. Esma Hanım çok kötü bir kadındır. "Maddi manevi izleri hayat boyu silinmeyecek, karanlık bir sayfa açılır çocukların önünde"[11] Kadın, Hüseyin Bey'in önem verdiği herkese çok kötü davranır. Önce babaanneyi evden kovar daha

---

[9] Feyza Perinçek-Nursel Duruer, *Cemal Süreya "Şairin Hayatı Şiire Dahil"* (İstanbul: Kaynak 1995) 14.

[10] Cemalettin'in amcası Memo, vali ile girdiği bir tartışma sonucunda Erzincan valisine tokat atar. Bunun sonuncunda da aile Bilecik'e göç etmek zorunda kalır. (Perinçek, Duruer 17)

[11] Perinçek ve Duruel 38.

sonra da evdeki kızlara işkence yapar. Çocuklara yaptığı bu işkenceler Cemalettin'in gözünün önünden hiç gitmez.

"Kuyuya sarkıtan kadın
saçından kavrayıp kız kardeşimi"[12]

1.2 Okul Yılları ve İlk Şiir

Cemalettin evdeki bu belirsiz durumdan uzaklaşmak istemektedir fakat kız kardeşlerini de düşünmek zorundadır. Bir gün gizlice "parasız yatılı" sınavlarına girer ve sınavı kazanır. 1944'te parasız yatılı olarak Bilecik Ortaokulu'na yazılır. Başarılı bir öğrencidir. Hemen her dersinden çok iyi notlar aldığı için bir anda adı dâhiye çıkar. Edebiyat ve kompozisyon derslerinin çok iyi olması onu heyecanlandırır. Neredeyse bütün parasını dergilere ve kitaplara yatırır. Hatta bir ara tatilde gece bekçiliği bile yapar. Amacı para kazanıp rahat yaşayabilmektir. Ortaokul yıllarında ilk aşkını yaşar. Sınıfta büyük bir hayranlıkla izlediği ve büyük duygular beslediği Seniha Nemli'ye aşık olur.

1947 yılında ortaokul sonrasında Haydarpaşa Lisesi'ne yine parasız yatılı olarak devam eder. Seniha'yla mektuplaşmaktadır. Lisede de başarılı bir öğrencilik geçirir ve iyi derecede mezun olur. Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni kazanarak Mülkiye'li olur. Evden uzaktadır ve yurda yerleşir. Seniha'yla görüşmeye devam eder. Üniversite 2. sınıfta Seniha'yla nişanlanır, 1953'te de evlenir. Cemal Süreya henüz mezun olmadığı için evli çift birbirlerini çok sık göremezler. Cemal Süreya 1954 yılında mezun olduktan

[12] Cemal Süreya, *Sevda Sözleri, 11 Beyit*, (İstanbul:YKY 1999) 267

sonra, Seniha ile beraberlikleri gerçek bir evliliğe dönüşür. Ayçe adında bir kızları olur fakat sorunlar başlamıştır. Maddi hayat onları fazlasıyla etkiler, birbirlerini anlayamamaktan aralarında türlü tartışmalar çıkar. Bu sorunlar, Cemal Süreya'yı bir ilişkiye sürükler. Asıl adını kimseye söylemediği Üvercinka'yla bir ilişki yaşar. 11Ağustos 1955 yılında Maliye Müfettiş Muavini olarak İstanbul'a atanan şairin Üvercinka'yla ilişkisi biter.

Zor dönemler henüz bitmemiştir. 1957'de babasını bir trafik kazasında kaybeder. "Sizin Hiç Babanız Öldü mü?"[13] adlı şiiri sanıldığı gibi babasına yazılmış bir şiir değildir. Bu şiir, şairin ilk şiirleri arasında yer alır.

"Sizin Hiç Babanız Öldü mü? şiirimi babamın ölümü üzerine yazdığımı sananlar var. İlk şiirlerimdendir. Babamın ölümünden dört yıl önce yayımlamıştım onu."[14]

Sen ki gözlerinle görmüştün 57'de
Babanın parçalanmış beynini
Kağıt bir paketle koydular mezara
İstesen belki elleyebilirdin de
Ama ağlamak haramdı sana
O günler istesen de istemesen de
Boğazında buruldu kaldı Türkçe
Mevsimlerin tülüne sarılı halde
Yıllarca dindirdin acını[15]

[13] Süreya, *Sizin Hiç Babanız Öldü mü* 26.
[14] Perinçek ve Duruel 31.
[15] Süreya, Sevda Sözleri, Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin 95.

Bu ölüm derinden yaralar şairi, öyle ki onlarca acıyı beraber sırtlandıkları, dert ortağı, yoldaşı ve sırdaşı amcasıyla birlikte yaşamında örnek aldığı modellerden biri olan babası ölmüştür. Bir süre kendini toparlayamaz. Günlüğünde sanrılar gördüğünü bile yazar.

"Babamın trajik ölümünü anımsıyorum; kız kardeşlerim, halam, başkaları kendilerini yerden yere atıyorlardı. Benim gözümden yaş bile 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, 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?"[16]

Sonraları bu durumu şiirleştirecektir:

"İçki evinden çıkınca
Camdan
demin oturduğum yere
baktım.

Sigara paketini masada unutmuşum.
Sandalyede
tıpkı benim gibi oturuyor boşluğum.

Bir eli alnında benim gibi

[16] Cemal Süreya, *999. Gün Üstü Kalsın* (İstanbul:Broy 1991)31.

Ama
biraz daha mı hüzünlü?
Otururken de biraz daha mı çıkarıyor
Kamburunu?

Biraz daha mı benziyor
Babama?

Bir yaş büyüğüm babamdan
ve rüzgar
bir törendeki gibi çekiştirir durur
yağmurluğumu. [17]

Hüseyin Bey'in ölümü sonrasında Cemal Süreya'yla Seniha Hanım yeniden birleşirler fakat bu ikinci beraberlik de uzun sürmez. Çiftin resmen boşanması tam 7 yıl sürer.

1.3 Devlet Memurluğu

Cemal Süreya 20 Ekim 1958 günü beşinci sınıf Maliye Müfettişliğine atanır. Bu arada durmaksızın yazan, araştıran ve okuyan şaire ilk ödülü, "Üvercinka" kitabıyla gelir. 1959'da Yeditepe Şiir Ödülünü kazanır. Edebiyat dünyasında artık saygın bir yere sahiptir. Bu arada askerliğini yapar ve 1961 Kasım'ında bir yıllığına görevli olarak Paris'e gider. Suna Lokman'la nişanlanır ama kısa sürer, dönüşte ayrılırlar.

[17] Süreya, Sevda Sözleri, Camdan 188.

Özel hayatı oldukça hareketlidir. İstanbul'a döndükten sonra, bir dost ortamında Tomris Uyar'la tanışır. Aralarındaki duygusal yakınlaşma evlilikle sonuçlanır. Son derece düzenli ve seviyeli bir yaşamları vardır. Şair Temmuz 1935'te memuriyetten istifa eder. Yaşamını çevirmenlikle sağlar. İki edebiyatçı yoğun çalışma ortamından kendilerine fazla zaman ayıramadıkları için 1966 sonunda boşanırlar.

1967 yılında Yelken dergisinde düzeltmen olarak çalışan, şiir yazma çabasında genç bir kadınla tanışır. Adı: Zuhal Tekkanat. Bu adı Cemal Süreya arkadaş ortamında duyar. Bir bahaneyle çalıştığı yere gider ve ikinci görüşmesinde de Zuhal Tekkanat'a evlenme teklif eder. Aralarındaki sevgi dolu ilişki onları evliliğe taşır. Şairin yaşamında yeni bir dönem açılmıştır artık. "Ayrılıklar nedeniyle kızından uzak kalan Cemal Süreya, doya doya yaşayamadığı evlat sevgisini yeni bir çocukta arar."[18] Karısı hamiledir. Memo Emrah adında bir erkek çocukları olur. Memo'nun doğumundan sonra şartlar gittikçe ağırlaşıp parasal sorunlar yaşayınca şair, memuriyete geri döner.

Ankara'da Maliye Tetkik Kurul Üyeliği'nde çalışıyor olması ve eşiyle çocuğunun da İstanbul'da olması ciddi sorunları beraberinde getirir. Her ne kadar hafta sonları İstanbul'a gelse de aile, bu problemler karşısında çok fazla ayakta duramaz. Cemal Süreya'nın kıskanç ve kontrolsüz davranışları, eşini çalıştırmak istememesi evliliği zora sokar. Evdeki bu durum şairi başka bir aşka itmiştir. Yeni aşkın adı: Güngör Demiray. Cemal Süreya aynı anda iki kadınla birliktedir.

[18] Perinçek ve Duruel 203.

"Parmakları her yana döner
Bir yetenek gibi gelişirdi
Dursuz duraksız güdülerime
Bir şeyler katardı düşüncemsi
Birinin ısırığı badem şekeri
İç kaslarıyla uçar biri
Yüz kez yırtılmıştır gömleğim
Doksan dokuz kez de dikildi
Kısacası o yıllarda ben
Hayatım karışık çantam gibi
İki kişiyi birden severdim
Karnemde sevinç sıfır aşk iki"[19]

Cemal Süreya, Zuhal Hanım'dan henüz boşanmamıştır ve Güngör Demiray'ın ailesi bu evliliğe şiddetle karşıdır. Güngör Hanım'ın babası Cemal Süreya'nın evli ve çocuk sahibi olduğunu öğrenince işler daha da sarpa sarar fakat sonunda bu sorunların da üstesinden gelerek Cemal Süreya ile Güngör Demiray 1975 yılının başında evlenirler fakat evlilikleri bir yıl bile sürmeden boşanırlar.

Cemal Süreya oğlu Memo'nun geleceği için 1976 yılı başlarında, Zuhal Tekkanat'la evliliği yeniden denese de başarılı olamaz."Erzincan'dan yazdığı mektuplarda, Zuhal Tekkanat'tan kesin olarak ayrıldığını bildirir dostlarına."[20]

İstanbul'a dönüşünde Karaköy Maliye Dairesi Başmüfettişliğine atanır. Şair Beşinci evliliğini Darphane Müdürlüğü sırasında tanıdığı Birsen Sağnak'la yapar.

[19] Süreya, Sevda Sözleri, Karne 159.
Perinçek ve Duruel 281.

Birsen Sağnak, eşi Özer Sağnak'ı birkaç yıl önce kaybetmiş, dört çocuklu bir hanımdır. Çocukların üçü evlidir, kendisi de küçük oğlu Özgür'le yaşamaktadır. Cemal Süreya, Birsen Hanım'la daha düzenli bir ilişki ve aile hayatı kurar. Evde yine sorunlar yaşanmaktadır. Cemal Süreya'nın oğlu Memo'nun tutarsız ve dengesiz davranışları ve şairin Birsen Hanım'ın oğlu Özgür'le anlaşamayışı evdeki herkesi mutsuz eder. Memo gittikçe sorunlu bir ergen olmuştur. Aşırı kiloludur, iletişim sorunları yaşar ve şiddete eğilimi vardır. Bu sıralarda Cemal Süreya'nın da oğluna yönelik davranışları gittikçe sertleşir. Bu sorunlar içinde bunalan şair, kendini alkole teslim eder.

1982'de emekli olduktan sonra Odibank'ta Yönetim Kurulu Üyesi olarak işe başlar. Kısa bir süre sonra bankanın batması ile Cemal Süreya da yargılanır. Yargılama sonucu aklanır.

Memo'nun bu dengesiz tutumları gittikçe artar. Memo, evin başbelası haline gelir. Annesini (Zuhal Tekkanat) de yanına alarak babasının evine taşınır. Birsen Hanım, Cemal Süreya, Zuhal Tekkanat ve Memo aynı evi paylaşırlar. Bu durum sorunları daha da artırır. Evde tam bir kargaşa yaşanmaktadır artık. Memo herkesi bıktırmış, evin tüm düzenini altüst etmiştir. Babasına şiddet uygulamaya kalkar, öfkesini kontrol edemez. Birsen Hanım evi terk eder. Cemal Süreya da bu durumu daha fazla kaldıramaz ve 9 Ocak 1990 günü hayatını kaybeder.

1.4 Yazın Kaynakları

"Sormuşlar Lokman Hekim'e "Kaç yıl yaşamak istersin?" diye... O da kuşların en uzun ömürlüsü kartalı örnek vererek, yedi kartalın hayatı kadar ömür biçmiştir kendi-

sine. Çünkü söylenceye göre kartalın ömür süresi seksen yıldır. İşte bu yüzden Lokman Hekim ömrü 560 yıl sürmüş derler... Lokman Hekim'in sırdaşı Cemal Süreya da kırlangıcın hayat süresi kadar bir ömür biçerdi kendisine. Çünkü Cemal Süreya, Lokman Hekim'den daha mütevazı. Çünkü kırlangıç, dokuz yıl ömür sürmekte ve Süreya'nın dileği de "yedi kırlangıcın hayatı"nı yaşamak... Hesaba vurulursa bu da 63 yıl demek. " Sıcak Nal" kitabında yer alan "Kehanet 1985" başlıklı şiiri bu dileğinin nişanesi olarak okunabilir:"[21]

"Lokman Şair senin hayatın
Yedi kırlangıcın hayatı kadar
Altısını ardı ardına yaşadın
Bir kırlangıcın daha var. "

"Üstü Kalsın", son şiiriydi:

"Ölüyorum tanrım
Bu da oldu işte.
Her ölüm erken ölümdür
Biliyorum tanrım.
Ama, ayrıca, aldığın şu hayat
Fena değildir...
Üstü kalsın...

Cemal Süreya'da şairlik duygusunun ilk uyanışı annesinden dinlediği masallarla olur. Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun hikâyeleri ile büyür. Daha sonraları okuma heye-

[21] Refik Durbaş, "Cemal Süreya 72 Yaşında" Sabah gazetesi, 09. Ocak. 03, 13

canı bunlarla şekillenecektir. Edebiyatla olan ilgisi Bilecik ilkokulu'nda başlar. İlk dergiyi sınıf arkadaşı Altan'la birlikte çıkarırlar. Çıkardıkları bu dergi için şunları söyler: "Bir sürü 'birinci sayı' çıkardık. İki hafta uğraşır derginin yazılı çizili bölümlerini tamamlar, 'tefrika'larını kaleme alırdık. Fiyatı: 1 kuruş. Sınıftaki kızlara satardık. Ama dergi dediğin basılı gibi olmalı, değil mi? Altan'ın babası ortaokul müdürü ya, okuldaki yazı makinesinden yararlanmaya karar verildi. Gerekli izin alındı. Bir ya da iki cumartesi-pazar bütünüyle bu işe ayrıldı. Ama makinede yazmak ne zormuş. Dergi berbat oldu. Yine geleneksel üretim biçimine dönüldü."[22]

Cemal Süreya'da okuma çalışmaları büyük bir zevktir. İlkokuldaki dağınık ve düzensiz okumalar yaşı ilerledikçe daha da rayına oturur. Özellikle Dostoyevski'den çok etkilenmiş dostlarına da "Dostoyevski'yi okudum, o gün bugündür huzurum yok"[23] demiştir. Karayollarında çadır bekçiliği yaptığı sıralarda boş vakitlerini hep hayal kurarak geçiren şair, o günlerde kendine yeni bir isim arayışına girer. Cemalettin Seber ismi, Cemal Süreyya'ya dönüşür. Daha sonra girdiği bir iddiada isminden bir "y" harfini atar ve adının bundan sonra Cemal Süreya olacağını çevresine duyurur. Ölene kadar da bu adı kullanır "Adımın bir harfini atıyorum."[24]

İlk şiir Mülkiye dergisinin 8 Ocak 1953 tarihli sayısında yayımlanır. "Şarkısı Beyaz" adlı bu şiir hiçbir kitabına girmez. Öyle ki bu şiir ilk şiir etkisi de yaratmaz. Ustaca yazılmış bir şiir havası vardır. Nisan'da "Di Gel", mayıs'ta

[22] Perinçek ve Duruel 47
[23] Perinçek ve Duruel 45.
[24] Süreya, Sevda Sözleri, "Elma" 25.

"Çıkmaz Sinir" yayımlanır. Bunlar da şairin hiçbir kitabında yer bulamaz.

Cemal Süreya'nın ilk şiir kitabı "Üvercinka" 1958 yılında "Yeditepe" yayınlarından çıkar. Büyük bir ilgiyle karşılanan ilk kitabının baskısı kısa sürede tükenir. "Eleştirmenlerin"[25] büyük beğenisini kazanan "Üvercinka" için Cemal Süreya şunları söylemiştir:

"Her şairin ilk yapıtı, bir kumaşın ilk metresi gibidir. Şair bütünüyle o ilk yapıtta, ilk dizelerde saklıdır. Gerisi boş laf."[26]

Küçük yaşlarda amatör bir uğraş olarak başladığı dergicilik onda bir tutku haline gelir ve 1960 yılında ulusal bir dergi olan Papirüs'ü büyük maddi zorluklara rağmen çıkarır. Derginin adı başlangıçta Ararat olarak düşünülür 1966 Nisan ayında dergilerde çıkan ilanlarda bu ad kullanılır. Bir ay sonraki ilanlarda derginin adı artık "Papirüs"tür. "Ararat" altta küçük puntoyla ve parantez içinde verilir. Cemal Süreya ad değişikliğinin gerekçesini aynı mektupla açıklar: *"Derginin adı değişti: Papirüs. Ermeniler Ağrı Dağı'nı istiyor ve Ararat adıyla istiyorlar. Ayrıca 'Ararat Gençlik Teşkilatı' diye de bir teşkilat kurmuşlar. Bu yüzden değiştirmek zorunda kaldık."*[27]

Papirüs sürekli yayımlanan bir dergi değildir. Dergi, belli aralıklarla 1981 yılına kadar çıkar.

Şairin, Türk Dil Kurumu Şiir ödülünü kazanan "Göçebe" adlı kitabı "De" yayınlarından çıkar. Yedi yıllık bir

---

[25] O dönemde birçok eleştirmen, başta Asım Bezirci olmak üzere, Cemal Süreya'yı "Üvercinka" ile İkinci Yeni'nin en iyi şairi saymışlardır.

Cemal Süreya *Paçal/Aydınlık yazıları*, (İstanbul: Kaynak 1992) 64. Perinçek ve Duruel 185.

aradan sonra içinde 17 şiir olan ince bir şiir kitabı yayımlaması herkesi şaşırtır. Birçok şair ve eleştirmen, "Göçebe"yi "Üvercinka"yla karşılaştırmıştır. Bu tartışmalara Ülkü Tamer de katılır ve Soyut dergisinde "Göçebe"nin her yönüyle "Üvercinka"dan daha iyi bir kitap olduğunu iddia eder:

"Bu böylece biline: Göçebe Üvercinka'dan çok çok iyi bir kitaptır. Üvercinka'yı sevip de Göçebe'ye dudak bükenler Üvercinka'yı tesadüfen sevmişlerdir...Birçok kişi tadına varamadı Göçebe'nin, 'nerde Üvercinka nerde Göçebe' dedi. Eh, herkes şiirden anlamaya mecbur değil ki. (...)Ufacık bir değinmedir bu, Göçebe için sevgilerini bildirir; kitap eleştirmesi değildir. Zaten Cemal Süreya'nın şiirleri için kelimelerinde gizli bir somurtkanlık sezilen ağırbaşlı yazılar yazılamaz. Öyle yazılar yazan kişi Cemalin şiirini içinde duymamış demektir çünkü. Çünkü Cemal'in şiiri 'ufak sinemasıdır sevginin' O sinemada çok sevimli ve büyük bir film seyredilir. Yazlık bir sinemadır. (...) Okundukça tadına varılan şiirler. Ama ancak şiir denilen tatlı tedirginliği bilenlerin tadına varacakları şiirler. Yine okundukça. Bir daha okundukça. Kitabın on yedi şiiri de kendini kolay ele vermez. Var mı öyle beleş? Üvercinka'yı pıtır pıtır okuyan hanım kızlar, bıçkın delikanlılar elbet sevemez Göçebe'yi, sevemediği için de birtakım derelerden nice sular getirerek küçümser."[28]

Az yazdığı için eleştirilir Cemal Süreya, hatta tembel şair olduğu bile öne sürülür. Şiir kitaplarının arasında bu kadar yıl olması onu "zor yazan şair" nitelemesine kadar götürür.

"Az yazıyorum, evet. Her kitabımın yayın tarihi arasında ortalama 7. 5 yıl ara var. Hemen her saat şiir düşün-

[28] Perinçek ve Duruel 179.

düğüm, şiirle iç içe yaşadığım halde, herkesten az yazmışım. Demek zor gelmiş bu iş bana. Zaman zaman şair miyim, değil miyim diye düşündüğüm de oldu. Sonra bunun bir ölçü olamayacağını da düşündüm. Çalışkan olmak, mutlaka merkantilizmi[29] mi gerektirir? Baudelaire ne kadar yazmış? Yahya Kemal çok mu yazmış? Valery'nin suskunluk (hatta vazgeçiş) dönemi kaç yıl? Şiirden korktum zaman zaman, onun benden, benim ondan kaçtığım dönemler oldu. Hiçbir zaman bugün şiir yazayım diye masaya oturmadım. Bu konuda başarı da aramadım. Şiir benim koşulumdu; yazgımdı; kabul ettim. Aslında daha çok yazmak isterdim. Ama "keşke daha az, ama daha nitelikli şeyler yazsaydım" dediğim günler de oldu. Kısacası, bugüne dek bizden bu kadar çıktı. Cahit Külebi şöyle dermiş: 'Bizde kötü mal yok. ' Bir Cemal Süreya şiiri var mı bugün? Önemli olan, bu sorunun karşılığıdır. Benden önceki kuşaktan, kuşağımdan, daha sonrakilerden şairleri etkilemiş miyim? Şiirim şiirin kendisine olduğu kadar, gelişen şiir düşüncesine de şu kadarcık katkıda bulunmuş mu?"

Cemal Süreya'nın en sevdiği kitap olan "Beni Öp Sonra Doğur Beni" şairin üçüncü kitabıdır ve kitap 1973 yılında "E" yayınlarından çıkar. Büyük bir ilgiyle karşılanan kitap birçok şair ve eleştirmene göre şairin en olgun eseridir. Türk şiirine yeni açılımlar getirmiştir ve uzun soluklu şiirlerle beslenmiştir. "Selim İleri" bu şiirleri bir bildiri olarak niteler:

---

[29] XV Yüzyıl ile XVIII. yüzyıl arasında egemen olmuş, ticaret burjuvazisinin çıkarlarını öne alan, gönencin (sevinç, mutluluk) üretim alanında değil, ticarette ve anamal birikiminde olduğunu öne süren öğreti.

"Bildiri dedim. Cemal Süreya'nın bildirisi, toplum hareketine ilişkin. Bir takım kıpırdanışları, yozlaşan bir takım şeylere karşı hareketi, kökten başkalaşımı savunuyor Cemal Süreya. 'Kan Var Bütün Kelimelerin Altında' şiiri bu hareketin, kökten başkalaşımın gerekliğini savunuyor."[30]

Cemal Süreya'nın ilkokuldan itibaren başlayan amansız okumaları onu sadece şiir yazan bir aydın olmaktan öteye taşımış, aynı zamanda kendi şiir pratiğini değerlendiren, Türk Şiiri'nin açılımını yapan ve bu perspektifle evrensel konulara değinen siyasi bir teoriysen kimliğine de sokmuştur. Yazdığı her şiirde ve yazıda kendi duruşunu çok net bir biçimde dile getiren şair, gerçek bir aydının nasıl olması gerektiğini de her fırsatta dile getirmekten çekinmemiştir. Bu yönü, onu düzyazıya itmiş, hemen her konuda yazdığı denemelerle genç şairlere model olmuştur. Özellikle üçüncü kitabından sonra 11 yıllık bir bekleme dönemi yaşamıştır. Bu süre içinde düzyazıya ve denemeye ağırlık veren Cemal Süreya, ismini birçok dergide göstermeyi bilmiş, bu yazıları da daha sonra kitaplaştırmıştır. Politika, Ulus, Oluşum, Milliyet gibi gazetelerde yazarlık yapmış; Yusufçuk ve Aydınlık dergisinde de düzyazılarını yayımlamıştır. Bütün bu yazıları, 1976 yılında "Şapkam Dolu Çiçekle" adlı kitapta toplamış, Papirüs'te yazdığı başyazıları da "Papirüs'ten Başyazılar" adlı kitapta derlenmiştir. Fransızcadan Türkçeye çeviriler, çocuk kitapları ve ansiklopedicilik de onun sevdiği uğraş alanları olmuştur.

Cemal Süreya, süreç içinde edindiği birikimleri şiirine ve yazılarına aktararak özgünlüğünü oluşturmuş, duru-

[30] Perinçek ve Duruel 242.

şiiriyle da bir tavır sergilemiştir. Dili işleyiş şekliyle yeni bir tarz yaratan şair, yayımlanan ilk şiirinden ölümüne değin ele aldığı konularla edebiyat dünyasının gündemini belirleyen isim olmuştur. Bu yönüyle onun şiirinin kaynaklarını tek bir yerde aramak onun boyutlarını eksik algılamak olacaktır. Cemal Süreya kendi şiir geleneğini, batı şiiriyle harmanlayan toplum dinamiklerini birey üzerine yoğunlaştırarak poetikasını bu eksende oluşturan bir şairdir. Politiktir ancak bunu dışsal öğelerle değil imgesel bir yapı içinde verir. "C. Süreya şiiri, dil tavrıdır. Argoya, arabeske, liberal imgeye esnek olmayan ideolojik merkeze karşı bir tavırdır. Dil bilincinden soyutlanması olanaksız olan şiirsel yaratı, yapısı gereği sadece toplumsal olana anlamsal ileti taşımakla kalmaz, geleneksel anlamı parçalamaya da yönelir. Bu nedenledir ki, estetik ideolojinin inşası hiçbir şekilde dış etkiyle bozulmaz. Estetik ideoloji, sanatçı tarafından kurulan, oldukça içsel, dolaylı, duyarlı ve duygusal bir süreçtir. Sadece sanatçının tasarrufunda olan estetik ideolojinin inşası, genel olan tarafından kolayca algılanası bir durum da değildir. Çoğu zaman bu inşanın sonuçları, genel olan tarafından doğrudan bir yorumlamayla tüketilir. Bu tüketimin sonucu olarak, sanatsal ürün genel tarafından yeniden ve sanatçının estetik tasarrufu hiç göz önüne alınmadan bir kez daha üretilir, daha doğrusu; genelin yararına ideolojik bir yenilenmeye tabi tutulur."[31]

[31] Aydın Şimşek, *Cemal Süreya, Üstü Kalsın, Cemal Süreya;Hayatın Alev Hali, Bedeni*, (İstanbul:Edebiyatçılar Derneği, 2001)84.

BÖLÜM II

CEMAL SÜREYA VE TÜRK ŞİİRİNDE KADININ İŞLENİŞİ

2. 1 İslamiyet Öncesi Dönem

Sözlü metinlerden günümüze kadar, Türk şiirinin gelişimi incelendiğinde "kadın" temasının çok yoğun ve farklı biçimlerde kullanıldığı gözlenecektir. Destan dönemi metinlere bakıldığında "kadın" bir cins olmaktan çok bir annedir. Edebi estetik düşüncelerin bir kaynağı olan "Kadın"ın cinsel kimliği ikinci plana itilmiş, "kadın", genelde fiziksel yönleriyle tasvir edilmiştir.

Oğuz Kağan destanında kadın, soyun devamı için vardır ve erke sunulan bir armağandır. Kazanılan her zaferden sonra gökten bir kadın, ihtişamla inerek kahramana sunulur. Destanda kahramanın kızlarla münasebeti, Yunan mitolojisinde olduğu gibi detaylı bir biçimde ele alınmaz. Erkin tek amacı vardır; dünyanın hâkimi olmak ve kendisinden sonra bu mirası oğullarına devretmek. Bu idealde de kadın, erkek çocuk doğuran bir anne pozisyonundan öteye geçmez. "Destanda Oğuz'un kızlarla karşılaşmasına önem verilmekle beraber, bir düğün merasiminden bahsedilmez. Oğuz karşılaştığı kızlarla yatar, her birinden üç çocuğu olur. Altı-göçebe toplumunda aşk, daha sonra İslami devrede olduğu gibi, hayat boyu süren,

duygu, hülya ve rüya dolu bir sergüzeşt değildir. Burada insan hayatının esasını "aşk" değil, "savaş" teşkil eder."[32]

Erkin temsil edildiği ortamların bir tanrıçası konumunda olan "anne", Kitab-ı Dede Korkut'ta "Ana Hakkı ile Tanrı Hakkı" biçiminde ele alınmış ve kutsal sayılmıştır. "Ana", neslin devamı için son derece önemlidir. Bulunduğu ortamı kollar, evladı için üzülür, onun daha yiğit ve mert biri olması için çaba sarf eder. Burla Hanın, oğluna olan sevgisini şu sözlerle dile getirir:

"Oğul oğul au oğul! Ortacım oğul!
Karşu yatan kara tağım yükseği ogul!
Karannulıca gözlerim aydını oğul!
Sam yelleri esmedin, Kazan, kulağım çınlar.
Sarımsak otun yemedin, Kazan, içüm göyner.
Sarı yılan sokmadan ağca teniim kalkar, Şişer.
Kurumışça köksimde sütim oynar.
Yalnızca oğul görünmez, bağrını yanar.
Yalnız oğul haberin, Kazan, degil mana !
Demez olursan yana göyne kargaranı, Kazan, sana !"[33]

Erkek kadınını seçerken, nezaketten öte önce güç arar. Kadının güçlü, savaşçı ve zorluklara dayanabilecek biri olmasını ister. Eş olan kadın, daima dengeleyici konumundadır. "Kadın daima eşinin tanzimcisidir. En sinirli,

---

Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler 3 Tip Tahlilleri*, (İstanbul: Dergah 1996)14.

F. Zeynalov ve C. Alizade'nindir, *Kitab-ı Dede Korkut*, Tertip *transkripsiya. Sadeleştirilmiş varyant ve mukaddime* (Bakü: Yazıcı 1998) 42.

çılgın halde bile onun verdiği öğütler birçok konuda yardımcı olur. Bekil oğlu Emran'ın boyunda bunu görmek mümkündür. Bayındır Han divanından sinirlenerek çıkan Bekil, yurdu terketmeye karar verir. Fakat akıllı, geleceği gören hatunu onu sakinleştirir. Sinirlerinin yatışması için ava çıkmasını önerir. Kadının bu tedbiri olabilecek kötü olayları önler, işleri yoluna koyar. Genellikle kadınlara olan münasebet, destanların mukaddimesinde görülmektedir. Kadınların dört türlü olması ile ilgili fikir söylenirken ilk sırada asil karakterli olanlardan bahsedilir. Ve onlar bütün eser boyunca takdir edilir. Şöyle ki:

"Ozan evin dayağı odur ki, yazıdan-yabandan eve bir konuk gelse, er adam evde olmasa, ol anı yedirer, içirer, agırlar-ezizler gönderer. Ol Ayişe, Fatime soyudur, hanım Anun bebekleri bitsin, ocağına bıncılayın avrut gelsün"

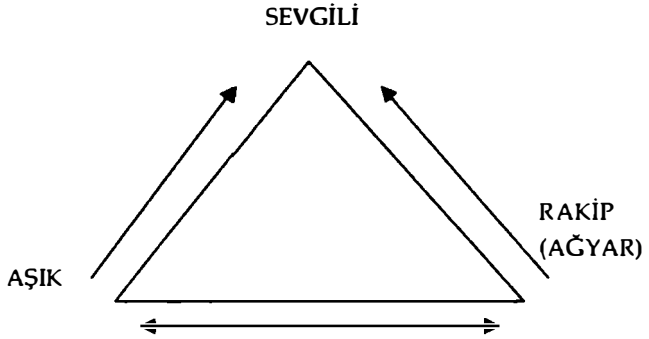
Dede Korkut destanlarında tasvir olunan Türk güzellerin kendilerine özgü bir güzellikleri vardır. İşte o güzellerden birinin tasviri:

"Yalap yalap yalabıyan ince tonlum
Yer basmayıp yürüyen
Kar üzerine kan dammış gibi kızıl yanaklım
Koşda badam sığmayan dar ağızlım
Kalemciler çaldığı kara kaşlım
Kurması kırk tutam kara saçlım!... [34]

Fatmahanım VELİYEVA Kitab-ı Dede Korkut'ta Kadın Dünyası (Bakü: Yazıcı 1998)4.

2.2 Klasik Türk Şiiri

İslami devrede, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültür ve bilinciyle gelişen Divan Edebiyatı, şiir ağırlıklı bir edebiyat olmuş ve baştan sona aşkın hemen her biçimini irdelemeye çalışmıştır. Kurallı ve belli kalıpları olan bu şiirde söylenen her temaya ilişkin bir tarz oluşturulmuştur. Aşkın, kadının ve içkinin anlatıldığı tür olan "gazel"lerde kadın; soyut, gerçeklikten uzak, idealize edilmiş bir cins olarak çıkar karşımıza. Divan şiirinde aşk; âşık, sevgili ve ağyar (rakip) üçgeninde dolaşır:



"Sevgilinin" (kadının) en belirleyici özelliği âşıka acı ve ızdırap vermesidir. Zulüm ve eziyette sınırları zorlar, cana kasteder. Ona kimse hesap soramaz. Gönlü taştır, merhametli kelimesini bilmez. Söz verir ama sözünde durmaz. Vuslatı yoktur. Aşıkın ağlaması, âh u feryadı ona zevk verir. Katında en makbul âşık eziyetine en fazla makbul gösterendir. Onun için daima eziyet eder. Eziyetten vazgeçmesi, aşktan yüz çevirmesi demektir. Kâh kıskandırarak, kâh fitneler koparark âşıkına zulmeder. Nazlıdır, aşiftedir, fettandır hatta hafif meşreptir. Kolay kolay kendisini göstermez. Bayramlarda lütfedip dışarıya çıkar

da uzaktan seyredilebilir. Aşıkın ancak rüyasına girer; eğlence ve bezm'in vazgeçilmez kişisidir. Zenginliği, ihtişamı, parayı sever. Ona canlar kurban edilir; uğrunda rakipler öldürülür. Bütün bu huylarıyla her ne çeşit icraat yaparsa yapsın, ona kızılamaz. Hatta melekler ona günah bile yazmazlar."[35] Divan şiirinde kadın, belli formlarda kendini gösterir. Daima siyah saçlı, keman kaşlı, nergis gözlü, lâl dudaklı inci dişli, servi boyludur. Bedeni idealize edilmesine karşın, cinsel unsurları göz ardı edilmiş, seksüel yapısından hiç bahsedilmemiştir. Beden, parçalara ayrılmış ve bu parçaların güzellikleri şiir kişisi tarafından -ki bu genellikle şairdir- abartılı bir biçemle anlatılmaya çalışılmıştır. Ara tonları olmayan, keskin uçlarda yer alan, ya çok kötü ya da çok güzel, anlayışın sonucunda, divan şairi, kadını gerçek yaşamdan koparmış, soyut bir dünyanın içinde göstermiştir.

Divan şiirine hem sevgiyle ve hem de eleştirel yaklaşan Cemal Süreya bu dönemi, Türk Edebiyatı'nın iyi şiir yazıldığı dönemlerden kabul eder. "Sevgilinin Halleri" adlı denemesinde Divan şiirindeki sevgiliyi şöyle belirler: "Divan şiirindeki aşk teması hep parıltılı bir geniş zaman içinde döner. Sevgili, ganimetle, kıymetli taşlarla ya da silah çağrışımlarıyla nitelendirilir. Hükümdardır sevgili, padişahtır. (...) Dikkat edilirse Divan şiirinde belli bir kadın için yazılmış şiir yoktur; adı da yoktur sevgilinin. Onun değil şiirin nitelikleridir söz konusu olan. Ve asıl önemli olan yine şairin kendisidir... Psikoloji yoktur. Erotizm yoktur. Bütün Divan şairleri aynı sevgiliye tutkundurlar sanki. Çünkü tek bir sevgilide olanı değil, çağın or-

[35] Prof. Dr. İskender Pala, *Ah Mine'l Aşk*, (İstanbul: YKY Cogito, Bahar 1995) 85.

tak beğenisine göre, üstünde bütün güzellikleri taşıyan, varsayılmış bir sevgilide olması gerekeni anlatmaktadırlar. Bazen bu sevgilinin kadın mı, erkek mi olduğu, hatta insan mı, değil mi olduğu bile belli olmaz."[36]

2.3 Tanzimat Şiiri

Batılılaşmayı ülkenin kurtuluşu olarak gören Tanzimat dönemi aydını, edebiyatın bütün disiplinlerini yararcı bir anlayışla ele almış, halkın bilinç yapısını değiştirmeyi hedeflemiştir. "I. neslin şiirlerinde aşk ve kadın gerçek hayattaki yerine oturmaz; kadın şairin hayalinde bir "peri" mahiyetinde şekillenir. Aşk, herkesçe ortak tasvir edilen bir sevgiliye yöneliktir."[37]

Zülfün düştünce gerden-i berrâkın üstüne
Bülbül içinde sünbül-i sîr-âbı andırır.

Çok mudur ser-der-hevâ-yı zülfün olmak rüzgâr
Bir perîsin kim mısahhardır Süleymanlar sana

Şevk-i dîdârıyle mahv-i cân edip pervane –vâ
Ol çerâğ-ı hüsne yane yane kıldım elveda

Tanzimat şiirinde, kadının adını koyan şair, Abdülhak Hamit'tir. Öyle ki sevgilisini kimi yerde bir anne gibi kucaklar, kimi yerde de "ruhunun tabibi" olarak gösterir. Belli bir alışkanlığın sonrasındaki eksik kalma psikolojisi onda hep ıstırap ve acı şeklindedir. "Fatma"dan sonra

---

Cemal Süreya, *Sevgilinin Halleri, Toplu yazılar I*

"Nelly" ve ondan sora da "Lucienne" bu santimantal havayı devam ettirmiş; fakat Hamit, çapkın (libertin) kimliğini, şiirlerinde bir form olarak ele almamıştır. "Hamit, aşk ile kadını birleştirir; kadının kendi hayatındaki yerini açıkça ifade eder."[38]

Yarimdi o, yoktu bir râkibi,
Olmuş idi rûhumun tâbibi
Şimdiyse elimde yok ilacım
Lâkin ondadır hep ihtiyacım.

2. 4 Servet-i Fünûn Şiiri

Servet-i Fünûn şiiri, daha çok kendi içine kapalı, bireyin kendiyle sorgusunu irdeleyen bir şiir olduğu için bu dönemde işlenen aşk genellikle platoniktir. Bunun en büyük nedeni ise bu dönem şairlerinin baskı altında olması, siyasi ve düşünsel sansüre maruz kalmalarıdır. Bu dönem şiirlerde seksüel duygu ve cinsellik yoktur. Her ne kadar Fikret belli bir dönemden sonra sosyal olayları ve aile hayatını konu alan şiirler yazsa da şiirlerindeki "sessizlik" ve "doğayla baş başa kalma" özlemi onu hep bir kaçışa sürüklemiştir. Bu yönüyle aşk da bir kaçış olmuş, şiirindeki kadın da sessizliğin içinde serzenişleri dinleyen bir kahraman rolüne soyunmuştur:

"Yalnız ikimiz, bir de o:Ma'bûde-i şi'rim;
Yalnız ikimiz, bir de onun zıll-ı cenahı;
Hâkîlere bahş eyleyerek hâk-i siyahı
Duşunda beyaz bir bulutun göklere âzim.

Yıldız 55.

Her sahn-ı hakikatten uzak, herkese mechûl;
Bir safvet-i masumenin aguş-ı terinde,
Bir leyle-i aşkın müteennî seherinde
Yalnız ikimiz sayd-ı hayâlât ile meşgul."

Fikret'te aşk bir kaçıştır. Doğayla aşkın birleşimini soyut bir tabloyu resmeder gibi çizmeye çalışmış bu tablo içinde de kadını mümkün olduğunca gizlemiştir. Hatta kadını öylesine gizli tutmuştur ki okuyucu bu aşkın öznesini sezmekte oldukça zorlanır.

Denemelerinde Servet-i Fünûn şiirindeki kadın temasına da değinen Cemal Süreya, bu dönemin şiirine ilişkin şunları söylemiştir: "Servet-i Fünûn şiirindeki güzel, son derece romantik bir kalem efendisinin uzaktan uzağa hayran olduğu bir kadındır; zayıf, olgun, uzun saçlı, veremli sanılabilen, İstanbullu, Boğaziçi'nde bir köşkte oturan, öpüşmeyen, yine de aslında pek edilgin olmayan. Edilgin olan erkektir daha çok, kibarlık ve efendilik yapayım derken biraz efemineleşir. Servet-i Fünûn sevgilisi fizyolojik bir kasılma ya da terli bir titreme nedir bilmez. Çevresindeki dekorla vardır. Dekor onun akrostişidir, güzelliğidir, ana unsurudur. Estetik hayatı hiçlemektedir. Üstün hayatın tersidir. Aşk şiirlerinde hayatı, orospular, ayağı karıncalı kenarın dilberleri temsil etmektedir. Hayat pistir, sakıncalıdır, katlanmaya değmezdir. İnsan temiz kalmalıdır. Servet-i Fünûn şiirinde kaç yıldır yanıp tutuşan sevgiliyle, kazara dört duvar arasında yalnız kalınsa, yapılacak tek şey onu bahçeye çıkarmak ve yıldızların altındaki haşmeti, ruhlar uyurken seyretmektir."[39]

[39] Süreya, Toplu Yazılar I 32.

2.5 Fecr-i Ati ve Ahmet Haşim

Ahmet Haşim'in şiirlerinde işlediği aşk, Fikret'in aşkının işlenmiş şeklidir. Kendi dünyasını imgelerle örer ve bu imgelem içindeki gerçeğin ötesine tutulur. Ondaki realiteden kaçış, aşkı biçimleyen en önemli unsurdur. Bakir alanlar oluşturur şiirlerinde, el değmemiş ve kimsenin görmediği... Buradaki hüsran, hüzün, sıkıntı, iç konuşmalar ve serzenişler, kendi imgeleminde oluşturulmuş yalnızlığın sonucudur. Haşim'in kadını biriciktir. Hiçbir yerde bulunmayan, kimsenin görmediği ve diğer insanların yaşadığı ülkelerde olmayan bir kadındır. Güzelliği özgündür, kimseye benzemez. Haşim bu ülkenin gerçek olmadığını bilir.

O belde
Durur menatık-ı duşize-yi tahayyülde;
Mai bir akşam
Eder üstünde daima aram;
Eteklerinde deniz
Döker ervaha bir sükün-ı menam.
Kadınlar orda güzel, ince, saf, leylidir,
Hepsinin gözlerinde hüznün var
Hepsi hemşiredir veya hud yar;
Dilde tenvim-i ıstırabı bilir
Dudaklarındaki giryende buseler, yahud,
O gözlerindeki nili sükut-ı istifham
Onların ruhu, şam-ı muğberden"

"Ahmet Haşim'in imgeleminde yarattığı kadın, toplumda, kendi çevresinde olan kadınlardan çok farklıdır: Onlar ince, saf ve leyli (karagözlü, kara saçlı), dilde tenvim'i ıstırabı (gönlünün acılarını dindirmeyi bilen), dudaklarında giryende bûseler olan,

gözlerinde nîlî sükût-ı istifham (mavi soru sessizliği) bulunan, sükûn u samtı (durgunluğu ve suskunluğu) arayan, yoğun menekşelerdir. Haşim kendini hep kendini toplumun dışında duyumsamış, yabancı olarak görmüştür. Bunu belirleyen etmenlerin başında etnik kimliği gelir. Ayrıca kendini çirkin buluşu, onun toplumdan kaçışlarının nedenlerinden biridir."[40]

Cemal Süreya, "Aşkın büyük bir tutku olması ya da büyük bir tutku halinde şiire akması ilk Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le başlamıştır. Erotizmin şiirimize girer gibi olması da yine bu iki şairle olmuştur diyebiliriz. (...) Ahmet Haşim kıskançtır, utangaçtır; sevgilisinin kim olduğunu, nerede olduğunu söylemez; aşkı iradenin dışında işlemektedir, iksirdir, dönüşsüz bir karanlığa çeker insanı." [41] der.

2.6 Yahya Kemal

Yahya Kemal'de kadın bir bütünlük arz eder. Şairin dünyaya bakışını fiziksel ve ruhsal özelliklerle yansıtan kadın; vuslatı, aşığa derinden yaşatan bir yar'dır. Hiçbir yerde, hiçbir şey istemeyen şair; serveti, saadeti; sevgiliyle kendinden geçmiş halde, vuslatı beklemeye yeğ tutar. Onun için "vuslat" bir insanın yaşayabileceği en büyük hazdır.

Dünyada ne ikbal ne servet dileriz
Hattâ ne de ukbâda saadet dileriz
Aşkın gül açan bülbül öten vaktinde
Yaranla tarab yâr ile vuslat dileriz.

---

[40] Sabit Kemal Bayıldıran, "Çağdaş Aşklar" Güzel Yazılar, Ocak-Şubat 2000:84.

[41] Süreya, Sevgilinin Halleri, 32.

Yahya Kemal'de ruhani aşk anlayışı divan şiirinin özünden gelerek Cumhuriyet fikrine taşınmıştır. Sevgili, bazen bir saltanatın güzelliği, bazen de öte dünyadaki cennettir. Varlıkla yokluk arasındadır. Aşk onda bazen "leziz bir uyku" bazen de gönüllerin usulca teslimiyetidir."Vuslat"ta kadını idealize ederken onun ruhani yanını genellemelerle veren şair, sevgiliden duyulan hazzı daha da ileriye götürerek okura yer yer hedonist (hazcı) bakar.

"Bir uykuyu cananla beraber uyuyanlar,
Ömrün bütün ikbalini vuslatta duyanlar,
Görmezler ufuklarda, şafak söktüğü anı...
Gördükleri rü'ya ezeli bahçedir aşka;
Her mevsimi bir yaz ve esen rüzgarı başka."

Cinsellik bir buseyle başlar onun şiirinde ve coşkulu bir anlatımla sevgilinin terindeki tuza gelinceye kadar belli bir hazza ulaşır.

"Kanmaz, en uzun buseye, öptükçe susuzdur
Zira, susatan zevk, o dudaklardaki tuzdur.
İnsan ne yaratmışsa yaratmıştır o tuzdan...
Bir sır gibidir azçok ilah olduğumuzdan.
Onlar ki bu güller tutuşan bahçededirler.
Bir gün nereden hangi tesadüfle gelirler?
Aşk, onları sevkettiği günlerde, kaderden
Rüzgar gibi bir şevk alır, oldukları yerden.

Aşkı ve kadını işleyişini Cemal Süreya şu şekilde ele alır. "Yahya Kemal'de sevgili çok diri ve çok dişi bir kadındır. Boğaziçi'nde büyük ve adı belli bir köşkte oturur.

Güç ulaşılır bir kadındır. Aristokrat ve cana yakındır. Afet'tir. Ne var ki vuslat demi geçmişte kalmıştır. Yaşanmış olan sanki bir daha yaşanmayacak gibidir. Ayrılığın acısından çok, anıların tadı içinde kalır şair. Bu bakımdan onun aşk şiirleri ile Osmanlılık görüşü arasında tam bir tutarlık vardır. Zaferler geride kalmıştır, ama zaferdir onlar, unutulmayacaktır. Sevgili tek adamın sevgilisi değildir, herkes tarafından sevilen özlenen biridir. Bir saltanat güzelliğidir o, geçmiş zamanın parıltısıdır, özüdür."[42]

2.7 Cumhuriyet Sonrası Türk Şiiri

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde kadın, Nazım Hikmet'e kadar değişmez. Evin içine inmez şair, kadını bireyselleştirmez. Bütün şairler adeta aynı kadına âşıktır. Bir imgenin ötesine geçemeyen kadın, bir puzzle'ın parçaları gibi bir araya getirilmeye çalışılır. Her parçası başka bir güzeldir. Bütünü ise soyuttur. Kadını idealize ve estetize etme çabaları bu dönemde de sürer. Bireyin doğaya ve yaşama egemen oluşu ile sosyalleşmesi sanki kadın imgesinde kendini hiç göstermeyecekmiş gibi donuktur. Cumhuriyet dönemi şairi kadını tablolardan, rüyalardan, karanlıklar içinden şiire indirir ve orada imgeleştirir. "Necip Fazıl'da kadın bir sanrıdır ve dünyadan kaçmak isteğinin bir ayrıntısıdır. Büyük ve mistik karanlığın içinde akan bir sudur kadın. Bir takvim denizine hicret ederken yanında götürmek isteyeceği mekân'la ilgili tek şeydir ve şefkat mırıltısıdır:

[42] Süreya, Sevgilinin Halleri, 32.

Çölde kaçan bir serap;
Yönü kementli mihrap...
Madeni som ıstırap;
Kadın...
[...]
Bir işaret, bir misal;
Ayrılık remzi visal...
Allah'a yol bir timsal;
Kadın...

Ahmet Hamdi Tanpınar'da ise sevgili doğanın hareketsizliğini güzelleştiren, zaman zaman da kuran bir iç öğe, bir aydınlık belirtisi oluyor; yaşananı durduran ânı sürdüren bir güzellik...

"Sen akşamlar kadar büyülü, sıcak,
Rüyalarım kadar sade, güzeldin,
Başbaşa uzandık günlerce ıslak
Çimenlerine yaz bahçelerinin.
Ömrün gecesinde sükun, aydınlık
Boşanan bir seldi avuçlarından,
Bir masal meyvası gibi paylaştık
Mehtabı kırılmış dal uçlarından."

Ahmet Muhip Dıranas hoş ve anlatılmaya değer yönlerinden yaklaşır sevgiliye, yaşamın ve şiirin ritmidir onda kadın; şarkıdır. Ahmet Kutsi Tecer için sevgili önceleri belirsiz bir düş iken, sonra perdeler kalkmış, onun daha çok şefkat duyulacak bir kasaba tazesi olduğu anlaşılmıştı."[43]

"1940 yıllarındaki şiir devrimi küçük insana eğildiğin-

[43] Süreya, Sevgilinin Halleri. 33.

den sevgili de halktan seçilmeye başlamıştır. Sevgili artık her şeyiyle somut, yüreğimizde yaşayan bir insandır, herhangi bir kadındır. Toplumsal sınıf değiştirmiştir. Bazen bir şoförün karısıdır, bazen rejide çalışan bir işçidir. Bazen okumuş bir memur kızdır. Bazen de şairin karısıdır. Gerçek bir kadındır, erdemleriyle, kusurlarıyla, güzelliğiyle, çirkinliğiyle."[44]

Şiirimizde kadının "birey"leşmesi ve sosyal yapı içinde kendine yer buluşu Nazım Hikmet'le başlar. Her ne kadar bu durumu Orhan Veli kendi döneminde vermeye çalışmışsa da onun şiiri Nazım'ın şiirine oranla daha apolitik ve sınıfsal kaygılardan uzak kalmıştır. Nazım Hikmet, şiirinde sevgiliyi idealize etmekten kaçar. Yaşamın içinden çıkan kadın, bütün yönleriyle kendini gösterir. Karısının veya sevgilisinin adını çekinmeden şiirine koyar. Kimi zaman Piraye'ye kimi zaman Münevver'e kimi zaman a Vera'ya yazar.

"Türk şiirinde tüm boyutlarıyla bireyin görünmesi, Nazım Hikmet'le başlar. Onun sevgilisi ortak bir imgenin çoğaltılması değil, öbür kadınlardan farklı olan, giyinişi, oturuşu, kolunu kaldırışı, kaygıları, beğenileri kendine özgü bir "insan" olarak çıkar karşımıza. Nazım'ın dünya görüşü dünyayı daha bütünsel olarak algılayabildiği için sevgili dünyadan soyut değildir. O, karısına "dünyanın hali gibi halimiz" der. Aşkının içinde, dünyada olduğu gibi sevinçler, utluluklar, çelişkiler, acılar, korkular, tedirginlikler, huzur ve umut bulunduğunu söyler. (...) Nazım'da sevgili somut bir yapıda ele alındığı için, seven-

[44] Süreya, Sevgilinin Halleri. 35.

sevilen ilişkisi eşitlik üzerine kurulmuştur. Kadın (sevgili), hayattan kopuk, toplumdan soyutlanmış değildir."[45]

Soyut şiirin ve anlamsızlığın peşinden koşan ikinci yeni şiirinin kadına bakışı da imgesel olmuştur. Özellikle İlhan Berk ve Cemal Süreya ile şiirde cinselliğin dozu biraz daha artmış, kadın ve sevgili imgesini, sembolik söyleyişlerle beslemişlerdir. Bu dönemde Edip Cansever, cinsel isteği, yaşamın sorunlarıyla bağdaştırarak meta olmaktan kurtarır.

"Ne biçim bir sestir şu bizim dalgınlığımız
Bir tayın dişinde ince taflan
Az yaşlı bir kadında göğüs uçlarının
Yanarak sımsıcak bir kedinin ağzından
Dönüp iç çekmesine gece kuşlarının."

Sonuç olarak bu özet ifade de görülüyor ki Türk şairi başından sonuna kadar kadın ve sevgili imgesini şiirinde dolu dolu kullanmış; acısına, sevincine, inancına kavgasına, cinsel yaşamına kattığı duyguları, kadının toplum içindeki bütün rollerini de ekleyerek vermeye çalışmıştır. Elbette ki bu kısacık bölümde, bir tez konusu olabilecek "Türk Şiirinde Kadın" konusunu irdelememiz imkânsız. Burada verilmek istenen ana duygu, Cemal Süreya öncesi şiirde işlenen "kadın" temasının ana hatlarıdır. Buradan yola çıkarak, Türk şiirinde kadını ve sevgiliyi işleyiş biçimiyle belli bir özgünlük yaratmış olan Cemal Süreya'nın beslendiği kaynakları ve öncülleri tespit edebilmektir.

[45] Bayıldıran. 86.

BÖLÜM III

CEMAL SÜREYA'NIN ŞİİRİNDE KADIN

Eski çağlardan günümüze aşkın öznelerinden biri olan kadın, hemen hemen bütün sanat dallarının odağında yer almış, bu odaklanışı da sanatçı, çoğunluk aşk eylemi içinde nesneleştirmiştir. Eserlerde cinsiyet rollerinin, sınıfsal düzlemde ve toplumsal ilişkiler bütününde yeniden düzenlenerek farklı üretimlerin deneyi haline gelen kadın-erkek ilişkisi ya da savaşımı değişik biçimler almakla beraber temel haliyle cinsellik ve erotizmden beslenmiş, bazı yerlerde de sosyal bir özerklik kazanmıştır.

Dünya üzerindeki her toplum kendi kültür ve geleneklerinin biçimlendirdiği iletişim sistemini yaşar. Toplumların kurduğu bu yerel iletişim sistemi, bireyler arasındaki ilişkileri, bireylerin yaratıcılık ve tasarım gücünü de etkiler. Buna yüklenen anlamlar da her eserde farklı bir biçimde karşımıza çıkar. Aşk, bireyin bireyle kurduğu özel iletişim kurallarından biriyse aşkın öğeleri de kadın ve erkektir. Aşkın içindeki bu öğelerin ele alınış şekli de yine topluma özgü nitelikleri içinde barındıracaktır. Örneğin "Türk toplumunda cinsellik kadın ekseni üzerine oturtulmuştur. Kadının varlığından getirdiği estetik, zarafet ve güzellik, kendi güzelliğini seyretmekten; bazen de seyredilmekten zevk almasına sebep olmaktadır. Yaradılıştan gelen narsizmi doruk noktasında yaşayan kadın, güzel sanatların pek çok dalında olduğu gibi şiirde de ele alınmaya değer ana tema şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Er-

kek, varlığından aldığı bu güçle, gerçekte yapabileceği değil, toplumun yapmasını beklediği ve istediği davranış biçimlerini gösterir. Erkeğin fizyolojik anlamda gücü de, sosyal rolünün önem kazanmasında etkili olmaktadır. Bu, onun toplum ve bireyler üzerinde, farkına varmadan kullandığı etkili olma yöntemidir. Bir başka ifadeyle kadın, erkek için 'öteki'dir"[46]

Cemal Süreya'nın şiirinde kadın temi, bedenin şiirselleştirilmesi ve kadının biçimleştirilerek işlenmesi şeklinde kendini göstermiştir. Tezin bu bölümünde şairin, şiirinde yazınsallaşan "kadın"ı hangi biçimlerde ve nasıl ele aldığını irdelemeye çalışacağız.

Kadının toplum içinde edindiği bütün rolleri biçimleyerek işleyen şair, yaşamdan çekip çıkardığı sevgiliyi gözler önüne serer. Cemal Süreya şiirinde kadın, hayatın bir anını oluşturmaz. Hayatın tamamındadır ve üstlendiği tüm rollerle şekillendirir kadını. Somut olanı daha da somutlaştırmak için sözcüklerin görüntüsel hareketini çizmeye çalışır. Parça-bütün ilişkisini duyularla algılanabilen görüngülere sürükler ki kadın imgesi asıl burada kendini göstermeye başlar. Kadını aşkın bir yedeği değil de bir parçası olarak ele alan şair, sevgili kimliğini bütünsel bir biçimde hareketli, canlı, yaşamsal öğeleri yadsımadan sinematografik unsurlarla çizer.

"Nedim'den, Karacaoğlan'dan, Nazım Hikmet'ten ve Yahya Kemal'den sonra kadın teması en çok onun şiirinde ele alınır. Kadın, eylemlerin, olayların, ilişkilerin vazgeçilmez nesnesi, devinim mekanizmasını yöneten olgunun, sürekli bir biçimde resim, müzik, diiş, görüntü üreten sonsuz akışın baş öğesidir. Ka-

[46] Gülin Öğüt Eker, "Kültürel Gösterge Olarak Türk Halk Şiirinde Aşk Bağlamında Erotizm" Varlık Şubat 2006:4.

dından hareketle hem onun cinsiyeti, hem kimliğinin içeriğinde gezinir Cemal Süreya, oradan evrensel sorunlara yönelir."[47] Kadınla bütünleşme eylemi, simgesel değil yaşama dairdir Ulaşmak istediği noktaya kadının kimliğinden gider. Bu başlangıç noktası ister sevgili, ister anne, ister kız kardeş olsun önemli değildir. Roller onun şiir dünyasında toplumsal ve eleştirel olana açılan bir yoldur. Ancak başat tema aşktır ve aşkın sorunsallarıyla kadının sorunsalları aynı paralellikte yürür.

Yaşamın gerçekçi yanıyla beslenen ve bireysel bir tavır sergileyen Cemal Süreya şiiri, dili merkezine alan, söyleyiş kurma kaygısıyla yola çıkılmış, çoğu zaman da hareketli öğelerin imgeleştiği estetik yaklaşımlardır. Estetik kurgusu ve bireyselliği, duruşuna yansıyan yaşam felsefesinden ve poetikasını belirleyen ideolojiden ayrı düşünülemez. Başta son derece bireysel ve hatta üst-gerçekçi şiir anlayışını benimseyen Süreya, sonraları toplumcu gerçekçi anlayışla bütünleştirdiği yazınsal kimliğini işlediği her temaya yaymaya çalışmış, dil estetiğini de bu paradigmalar çerçevesinde oluşturmuştur. Bütün bunların yanı sıra Cemal Süreya'da var olan güzeli çizme ve işleme çabası onu mikroestetik şiire yaklaştırmış, politik söylemin de bu dilsel bütünlüğe sezdirilerek yedirilmesini sağlamıştır.

"Şiir gibi çok özel bir alanda, hem sanatsal özne, hem de sanatsal nesne, ideolojik düzeyin alanları kadar belirgin, hatta gerçekçi değillerdir. İdeolojinin ve ideolojik öznelerin dümdüz baktığı, yönlendiği gerçekliğe, sanatçı ve sanatsal nesne çoğu zaman tersten bakar. İyi bir sanatçı bilir ki, hiçbir şey bütünüyle yeni değildir. Bu, sanatçının hem esinlenen hem de esinleyen olmasından kaynaklanan çok geniş bir tarihsel-sanatsal birikim-

[47] Muzaffer Buyrukçu Üstü Kalsın, *Cemal Süreya'yla ilgili* 27

le buluşması ve kendini oluştururken bunları kendi yeniliği için bir olanağa dönüştürmesidir. Bu yüzdendir ki sanatçının kendi yaratımındaki yenilikler bile hızla eskiyendir. Eğer aksi olsaydı, sanatçı yaşamı boyunca idealize ettiği tek bir sanat eserinin peşine düşerdi."[48] Bu yönüyle bakıldığında birçok yaklaşımın aksine Cemal Süreya şiiri tek başına bir aşk şiiri ya da politik-ideolojik şiir olmaktan uzaktır. Nesnesi olarak gördüğü aşkı kendi yedeğinde içselleştirerek bir bütün oluşturmaya çalışan şair, buradan hareketle "plastik cinsellik" yaratmaya çalışır. Şiirine giren temleri kendi gerçekliğinden soyutlayarak yaşamla bağlantılı bir üst gerçekçilik oluşturur. Bu temlerin duruşu bilinenin aksine bir eleştiridir, karşı koymadır, sorgulama ve seçmedir.

Humor ve ironi ile şekillendirdiği özü, ele aldığı temaya uygularken biçimciliği de kendi yedeğinde taşıyan şair, birikimini olgular ya da olaylar üzerinde netleştirir. Gülümseten ve acının içine yedirilmiş bu ironik yaklaşım onun şiirini lirik plandan uzaklaştırmaz. Aksine içselleşen duygular humorla daha da bir su yüzüne çıkar. Özellikle tanrı tanımaz düşünce yapısını ve erotizimi biçimlerken çok sık kullandığı ironi, onun şiirinde şiiri süsleyen bir unsur olmaktan öte anlatıcının yaşama bakışını gösterir.

"Baktım aşk dizesi ayakta duramıyor
Kadın adına da söylenmemişse"[49]

Dizelerinde kadın bakışıyla "aşk" şiirleri yazmanın, aşk dizelerini tamamlayacağı düşüncesindedir. Anlatıcı-

[48] Şimşek 84.
[49] Süreya, Sevda Sözleri, *11 Beyit* 267

nın edilgin olması ya da karşı cins gözüyle aşka bakmak istemesi şairin şiirindeki değişimi göstermektedir. Kendisiyle yapılan bir röportajda, kadın bakış açısıyla şiirler yazmak istediğini de söylemiştir: "Ben eskiden şiirlerimde erkeğin kadına söylediği sözleri yazıyordum. Şimdi istiyorum ki aynı zamanda kadının erkeğe söyleyebileceği şeyler yazayım"[50]

İleriki bölümlerde daha ayrıntılı inceleyeceğimiz "adanma, elde etme ve hayranlık" duyguları Cemal Süreya şiirinin iskeletini oluşturmaktadır." 1994 Eliyle Samanyoluna"da şair, kadın hayranlığını Tanrıyla konuşarak anlatmıştır. Halk şiirindeki "şathiye"leri andıran ve ironiyle cinsel sapkınlığın çeşitlendiği bu şiirde kadına duyulan hayranlık farklı bir biçimde ele alınır:

"Yaşadım, Tanrım,
Yarım ve uluorta,
Bir dahaki hayatta,
Varsa öyle bir hayat,
Şiir yazar mıydım,
Bilmiyorum.
Ama kadınlar, Tanrım,
Öyle sevdim ki onları,
Gelecek sefer
Dünyaya
Kadın olarak gelirsem,
Eşcinsel olurum.

[50] Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası, Haz. Nursel Duruel, (İstanbul:YKY, 2002)* 90.

3.1 Aşk ve Sevgili

Cemal Süreya şiirinde "aşk", somut görüntülerle çıkar okuyucunun karşısına. Kadının merkezinde sürekli şekil değiştiren bu tema kurgulanışı yönüyle katmanlara ayrılmıştır. İdealize edilmiş kadının yaratılışı, mükemmeli işlemesi ve aşkın genel olarak tanımlanması. Bu katmanlar şiirde ele alınan izleklerle örülmüştür. Bu katmanları incelemeden önce Cemal Süreya'nın aşk teorisini açımlamakta yarar var.

Birçok şairde olduğu gibi bir poetik malzeme haline gelen aşk, Cemal Süreya'da da kendine özgü bir biçim kazanır. Onda aşk, yasa dışı olması bakımından önemlidir:

"Aşk, insanın birbirini vazgeçilmez tutkuyla istemesidir. Aşk, yasa dışıdır, gizlidir. Şiir de aşk gibi... Meşru şiir yaşamaz. Mutluluğun şiiri olmaz. Mutluluğun aşkı da olmaz. Olsa da adını başka türlü koyalım, mutluluk diyelim, karı-kocalık diyelim, dostluk diyelim. Ama aşk demeyelim. Evlenince aşk mutlaka biter. Çünkü aşk, yanlı, ilkel bir duygudur. Sanki aşkta bir savaş hali vardır. Masallara bakın, 'Gerdeğe girdiler ve evlendiler' denir ve biter. Biter, çünkü aşkın anlatılacak şeyi kalmaz artık. Toplumun önüne biz beraberiz diye çıkmak, ister evlilik olsun, ister beraber yaşamak olsun, hiç fark etmez, aşk ölür. Bir de aşkta rekabet vardır. Çoğunca rekabetten doğar aşk. Her an elinden kaçırabilecek gibiysen ona tutkun büyür. O sadece seninse, onun için de, senin için de, özellikle erkek için, aşk yavanlaşır. Evlilik ise toplumsal, kutsal bir kurumdur. Ve her kutsal kurumda olduğu gibi yalanları çok fazla. Başka dengeler yoksa aşk bitince cinsellik de kalmaz... Bazen aşkın yansımaları kalsa bile, cinsellik biter."[51]

[51] Süreya, Sevda Sözleri, *Güvercin Cumhuriyeti* 90.

"Bizi bir varlığa, bir nesneye ya da bir evrensel değere doğru sürükleyip bağlayan gönül itkisi"[52] olarak gösterilen "aşk" olgusunu "Şölen" adlı diyalogunda Platon, çeşitli derecelerle ifade eder. Aşkın, somut bir bireye, bir genel ide'ye (örneğin ulusal değerlere beslenen aşk, bilim aşkı, meslek aşkı) ya da hakikate ilişkin olabileceğini vurgular. Felsefi ve dinsel belirlemelerle çile çekmenin de aşkın bir çeşidi ve aşkın doğasında da acının var olduğunu belirler. Bireylere yönelen aşk konusunda skolâstik filozoflar, başkasının iyiliğini arzu eden 'iç yakınlığı' ile başkasını kendi malı olarak görmek isteyen 'şehvet'i birbirinden ayırır ve sadece birincisini ahlaki bir değer olarak tanımlar. Örneğin Stendhal tarafından "Aşk Üzerine"[53] adlı yapıtında aşkın, betimlenen bir 'billurlaşma' olayı ile meydana geldiğini, belirli bir kimseyle düşüp kalkmaktan duyduğumuz sevincin durmadan ilerleyerek sabitleşmesi şeklinde çözümlediği, bu 'gerçek' aşkın, çoğu zaman çabuk tutuştuğunca çabuk sönmeye mahkûm 'yıldırım aşkı'na karşıt geldiğini ileri sürer. Bir düşünce sistemi olarak göstermeye çalışır aşkın doğuşunu. Ahlak açısından da aşk, genellikle egoizme karşıt bir yönseme olarak tanımlanmıştır. Ünlü romancı ve düşünür Tolstoy[54] da gerçek aşkı, daima, kişisel yarar duygusuyla iç içe tanımlar. Topluma ve insana yararlı olmayacak bir aşk, gerçek aşk olamaz düşüncesiyle, aşkı pragmatist bir bütünün içine yerleştirir.

Tarihsel açıdan bakacak olursak, aşkı, toplumsal ilişkilerin bir sonucu olarak görebiliriz. Friedrich Engels resmi

---

[52] *Aşk*, Sosyalist Kültür Ansiklopedisi, (İstanbul: May 1977) 172.
[53] Stendhal, *Aşk Üzerine*, (İstanbul:Adam 2003)73.
[54] Sosyalist Kültür Ansiklopedisi 173.

ve gayri resmi toplumların çelişkisinde aşkın, sadece resmi olmayan toplumlarda oluşabileceğini vurgular. Resmi olmayan toplumlarda acı çeken, ekonomik yapının altında kalan ve ezilen sınıftır. Günlük yaşantılarda en çok rastlanan şekliyle, somut bir varlığı sevmek; ancak herkesi sevmekle, herkesin yararını düşünmek ve bu ortak yarar doğrultusunda mücadele etmekle mümkündür. Burada Engels, aşkı bireysel olandan toplumsal olana, soyuttan somuta çekmeye çalışır. Yani değerler birikiminin önemli halkalarından biri olan aşkı, toplumun ve insanın yararına yükseltir. Saint Exupery'nin deyişiyle *karşılıklı oturup birbirinin gözünün içine bakadurmak değil, el ele verip ileride aynı noktaya bakmak ve gene el ele o noktaya doğru ilerlemektir"*[55] aşkın getirisi.

Cemal Süreya'nın şiirinde "aşk" belli noktalarda yararcıdır. Kadını kendi dünyası ve düşünce sistemi içinde görmek isteyen şairin, toplumcu bakış açısıyla yazdığı şiirlerde, duyarlı ve toplum sorunlarıyla yakından ilgili bir sevgili tipi çizmek yerine, birlikteliğin yararcılığını vurgular. Üreten, verimli kılan, duyarlı, topluma karşı sorumlu, yeri geldiğinde politik bir ilişkiyi de şiirine taşımıştır. Ancak şairin kadını ve aşkı imleyen bütün şiirlerinde bu durum vardır diyemeyiz. Bazı şiirlerinde kadını ve kadının duyarlıklarını belirlemek adına özneyi biçimleyerek kendi duyarlıklarını nesneleştirmiş, aşkı sadece kendi imkânlarıyla da ele almıştır.

"Kanto"[56]da çağını betimleyerek anlatır sevgilisine kendini. Açlığı, yoksulluğu, zulmü, kötülükleri... Kısacası toplum sorunlarını birkaç dizede özetlemeye çalışır:

---

[55] Sosyalist Kültür Ansiklopedisi 175.

[56] Süreya, Sevda Sözleri, Kanto 19.

"Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm
Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun"[57]

"İngiliz"[58]de vurguladığı "zulüm" sözcüğü, toplumsal gidişi öne çıkarmak için özellikle seçilmiştir. Sevgilinin varlığı da bütün bu olumsuz tabloyu bir çırpıda ortadan kaldırabilecek kadar güçlü bir unsurdur. Anlatıcının aykırı kimliği de yaşanan ilişkiye eklenmiştir:

"Çünkü ne zaman ağzından öpecek olsam
Hele bu onun kendi ağzıysa
Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda
Zulma karşı"

"Süveyş" şiirinde tarihsel bir duruma, "Süveyş Kanalı" aracılığı ile gönderme yapar. Bilindiği gibi 1869'da Süveyş Kanalının açılması, coğrafi keşiflerle önemini yitiren Mısır ve Akdeniz'i yeniden canlandırmış, bu durum Avrupalı devletlerin Mısır'a sahip olma arzunu artırmıştır. Burada anlatıcı hazcı (hedonist) yaklaşımını sosyal-tarihsel olaylarla birleştirerek, bileşimci (combination) kompozisyonlar oluşturur. Orhan Duru bir yazısında[59], bu dizelerle işe politik olayların da karıştığını söylemiştir:

[57] Süreya, Sevda Sözleri, Kanto 19.
[58] Süreya, Sevda Sözleri, İngiliz 20.
[59] Orhan Duru, "Üvercinka", Pazar Postası, Mart 1958: 23.

"Biz seviştik Süveyş kanalı kapanmıştı
Ellerimizin balıkları bütün kanallarda" [60]

"Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli" de anlatıcı, kadınını ve aşkını insanlığın gelişimiyle özdeşleştirir, mitolojinin unsurlarından da yararlanarak içinde bulundukları mekanı açımlamaya çalışır :

"Unutma ki
İnsanlarımız gibi aşkımız da
Kazılarla bulacak kendi aşkını"

Vakit ilerliyor Anadolu güneşi
Peleponez güneşi olacak az sonra

Boşa dönen bir çıkrık uzakta
Avucumda Belkıs'ın delik incisi" [61]

Papirüs dergisinin 7. sayısında "Yarımada" başlığı ile yayımlanan "Ortadoğu" şiirinde anlatıcı, "Biz kırıldık daha da kırılırız" dizesiyle zamanın kötü gidişine duyarsız olmadıklarını, kötü seyrin içinde ilişkiyi de bu seyre ortak ederek anlatmaya çalışır. Burada anlatıcı, aşka, sosyal ve siyasal temlerin yanı sıra dini bazı motifler de ekleyerek yaşanan aşkın duyarlık alanlarını genişletmiştir. Elbette burada vurgulanan bu temler aşkın içeriğini doldurmaya yönelik temlerdir. İçi boşaltılmış, kapitalizmin rantı hali-

[60] Süreya, Süveyş 30.
[61] Süreya, Sevda Sözleri, Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli 85.

ne gelen, duyarsız, lümpen ilişkilerin şiirsel eleştirisini örtük bir biçimde ele alır. İrdeleyicidir ve sorgulayan gözle dilsel bütünlüğü sağlar. Anlatıcı, "Biz yeni bir hayatın acemileriyiz/ Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor" dizelerinde, yeni başlayan bir sürecin sinyallerini de verir. Yeni başlayan bu hayat da yaşanan aşkın bir tür politikasıdır.

"Biz yeni bir hayatın acemileriyiz
Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor
[...]
Biz kırıldık daha da kırılırız
Doğudan Batıya bütün dünyada
Ama kardeşin kardeşe vurduğu hançer
İki ciğer arasında bağlantı kurar
Büyür, bir gün, zenginleşir orada,
Çünkü Ali'yi dirilten iksir de saklı
Hasan'a sunulmuş ağuda" [62]

"Bu Bizimki" şiirinde Cemal Süreya'nın, aykırı düşünceleri somutlayarak aşka ve aşkla ilgili olan diğer olgulara aktardığı dizelerle karşılaşıyoruz:

"Yasadışı bir aşk,
Evlenmeyi
Hiç mi hiç düşünmüyor." [63]

[62] Süreya, Sevda Sözleri, Ortadoğu 112.
[63] Süreya, Sevda Sözleri, Bu Bizimki 189.

Bir diyalektik bağlantı kuran anlatıcı, yasal olan evliliğin, yasadışı aşkı kovacağından hareketle, düşüncesini savunmaya çekerek, pekiştirme yoluyla anlatımına kesinlik kazandırmış, bu yolla duruşunu da belirlemiştir.

"Kökü dışarda bir aşk,
Dante ile Beatrice'inkine
Fena öykünüyor.

İşgalci bir aşk bu,
Samanlık sevişenin diyor
Başka şey demiyor. "[64]

Taklit edilen ile taklit eden arasında bir bağ kuran, bunu "kökü dışarıda bir aşk" diye niteleyen anlatıcı, dünya edebiyatının önemli isimlerinden olan Dante Alighieri'nin, Beatrice ile olan aşkına gönderme yaparak edindiği aşkın tek taraflı (platonik) bir aşk olduğunu işaret eder. Bu meşhur aşk hikâyesinin, istenmeyen bir evlilikle bitmesi, Dante'nin sevgilisine büyük bir tutkuyla bağlı olmasının yanı sıra bunu Beatrice'e hiç söylememsi, sonunda da Beatrice'in evlenmesi ve 23 yaşında ölmesi, anlatıcının kendi aşkının öykünme noktası olur.

Bu şiirin bir başka noktası da sevişme fikrinin "işgalci" bir fikir olarak gösterilmesi. Cemal Süreya'nın, aşkı izlek yaptığı şiirlerde kadınla erkek arasında "kısıtlama" yoktur. O, aşkı biçimlendirirken yüzünü döndüğü kadını toplum kuralları sebebiyle kapatmaz. Tam tersine cesurca ilişkiler yaşatır öznelerine. Öyle ki yaşamın içinde ne var-

[64] Süreya, Sevda Sözleri, Bu Bizimki 189.

sa bunları tek tek ele alır, cinsel yönelimi aşkın içine sindirir ve anlatıcısını da kadınıyla birlikte cesur kimliğiyle ön plana çıkarır. Bu düzlemde "İşgalci bir aşk bu/Samanlık sevişenin diyor" dizelerinde sevişme eyleminin "işgalci" yanıyla ele alınması eleştireldir. Toplumsal yargılara karşı bir tavırdır.

Şiirin geneline bakıldığında kullanılan sıfatların olumsuz yargıları da bu önermeyi doğrular niteliktedir. Şair, "yıkıcı, bölücü, hain, yasadışı, soyguncu, kökü dışarıda, işgalci" nitelemeleriyle aşkın sıra dışılığını ve farkını ortaya koymakta, aynı zamanda aşkın içeriğini imlemesi bakımından da bir aşk ideolojisi oluşturmaktadır. Aşkın teorisinin yapıldığı bu şiir, anarşist bir düzleme kayması bakımından da siyasallaşmadan belli bir ideolojiye ulaşmaktadır.

Cemal Süreya'da İdealize edilen nesne, kendi gerçeğinden soyutlanarak bilince yerleşir ve olması gereken unsurlarla şekillendirilir. Burada öznel yaklaşımlar, nesnel yaklaşımın önüne geçer. Verilmek istenen artık bir "prototip"tir. Arayışın sonucu belli hedeflere yöneltir anlatıcıyı. Kadın, aşkı var edendir, umuttur, geçmişin içinde yaşayan hareketli bir nesnedir, bütün yönleriyle şiire girer; saklanmaz, bireyleşme sürecinde kentli görüntüsüyle çağdaştır, yaşamın içinde olgunlaşan, gerçekliğini hemen her hareketiyle bize göstermeye çalışandır; cinselliğiyle, duruşu ve kimliğiyle tutarlıdır. Gündelik hayatın içinden çıkarılmış, gerçek bir görüntüdür. Kösnül duyguların bastırıldığı, sadece lirik olanın verildiği bir aşk bu yapıda amaç dışıdır.

"Önceleyin"deki kadının varlığı bu yapıyı örnekleyici niteliktedir. Kadın, yalnızlığın karşıtı, bir sevinç kaynağıdır. Anlatıcı, olumsuzlukları, aşkın yalnızlığı giderici etki-

siyle vermeye çalışırken, heyecanının olumlu etkilerini de sıralar. Aşk, yenileyici, geliştirici olması yönüyle de özneyi ileriye doğru sıçratıcı bir etkiye sahiptir. Kadın kimliğini de önemseyen bu yaklaşım, aşkın doğal yapısı içinde; cesur, kuralları önemsemeyen, korkusuzluğun üstesinden gelebilen, güçlü ve aktif kadını sunar. Kadın, ilişkinin merkezi olması bir yana, karşı cinse verdiği etkiyle de öncüldür.

"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 koydum kuralları
Her şey işte böyle oldu önce" [65]

"Aslan Heykelleri"nde çizilen kadın mükemmeli işaret eder. Mükemmel olduğu kadar da anlatıcıyı geliştiricidir, girdiği mekanı genişletir ve hatta yaşamsal kaynakları içinde barındırır:

"Yeni sözler buldum bir nice seni görmeyeli
Daha geniş bir gökyüzünde soluk aldıracak şiire" [66]

[65] Süreya, Sevda Sözleri, Önceleyin 23.
[66] Süreya, Sevda Sözleri, Aslan Heykelleri 31.

Olanı sorgular, yetinmez, yıkar ve yeniden yapar. Böylelikle devrimci bir niteliği vardır. Biriciktir, benzerleri arasında en mükemmeli ve en güzelidir:

"Oldurmanın yıkmanın yeniden yapmanın aslan heykelleri
Olduran yıkan yeniden yapan gözlerini seviyorum kaç kişi
Bir senin gözlerin var zaten daha yok"

Birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirde de aşk, umudu mayalar, sevinç kaynağıdır. Karanlık bile umutsuzluğa, ölüye gidişi simgelemez. Olsa olsa gizin sınırlarını gösterir. Yeis burada en uzak ihtimaldir.

"Az şey değil seninle olmak düşünüyorum da
İçimde bir sevinç dallanıyor kaç kişi
Bir geyik kendini çiziyor karanlığa sonra kayboluyor
Karanlık maranlık ama iyi seçiliyor
[...]
En olmayacak günde geldin tazeledin ortalığı
Alıp kaldırdın bu kutsal ekmeği düştüğü yerden
Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda"

Cemal Süreya'nın ilk kitabına adını veren "Üvercinka" adlı şiiri, kadını ve aşkı ön plana çıkarması bakımından dikkate değer bir yapıdadır. Bu şiirde anlatıcı, kadının dişiliği ile sosyal kimliğini birleştirir:

Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar"[67]

[67] Süreya, Sevda Sözleri, Üvercinka 38.

Üvercinka'da kadının bir bütün olarak ele alındığı bölümlerde, anlatıcı aşkının gerekçelerini de kadının sosyalitesi üzerine kurar. Aşkı sunduğu özne, bu yönüyle donanımını gerçekleştirmiş, sosyal bir bireydir. Kent yaşamına ayak uydurmuş ve geçimini emeğiyle sağlayan ancak gücü ve direnciyle anlatıcı üzerinde olumlu etkiler bırakan şiir öznesi, bu yönleriyle idealize edilmiş bir tip olarak çıkar karşımıza:

"Senin bir havan var beni asıl saran o
Onunla daha bir değere biniyor soluk almak
Sabahları acıktığı için haklı
Gününü kazanıp kurtardı diye güzel
Birçok çiçek adları gibi güzel
En tanınmış kırmızılarla açan"[68]

Burada anlatıcı, kadının üzerinde bıraktığı etkileri sıralar. Aşkı neden-sonuç ilişkisi içinde gösterir. Anlatıcı aşkın argümanlarını sıralarken kadını kendi kimliğinden soyutlamaz. Var oluşunu sebeplendirir. Kadın hem içsel hem de dışsal özellikleri bakımından idealdir. Fiziksel özellikleriyle tinsel özellikleri birbirine paralel gider. "Şâir, sevgilisini :

a) uzun boylu ve güzel saçları :

"Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının
Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde
Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor"

[68] Süreya, Sevda Sözleri, Üvercinka 38.

b) yatakta yatmasını bilmesi ve aydınca düşünmesi:

"Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler"

c) hür, serbest ve cesur olması bakımından değerlendirir:

"Burda senin cesaretinden laf açmanın tam da sırası
Kalabalık caddelerde hürliiğün şarkısına katılırkenki
Padişah gibi cesaretti o, alımlı değme kadında yok
Aklıma kadeh tutuşların geliyor
Çiçek Pasajında akşamüstleri
Asıl yoksulluk ondan sonra başlıyor
Bütün kara parçalarında
Afrika hariç değil"

Burada, birçok özellikleriyle reel bi. varlık olarak gözüken kadının, hüviyet değiştirerek, bir sembol haline geldiğini görüyoruz. Sonuncu parçada onun "padişah gibi cesareti" övülüyor, fakat "Çiçek Pasajı"nda kadeh kaldırırlarken duydukları yoksulluk hissi, diğer kısımlarda olduğu gibi, Afrika dahil, bütün dünyaya yayılıyor. [69] Buradaki "yoksulluk" "San" şiirinde vurgulanan, özlem duygusunun fiziksel yansıması olan manevi yoksulluktur:

"Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dört nala sevişmek lazım"

[69] Mehmet Kaplan, *Üvercinka*, (İsanbul:Dergah 1984) 272.

"Ruhsal eksikliğin, özdeksel eksiklikle beraber karşılandığı "San" şiirinde özdekselin dışında, tinsel bir yoksunluk, yoksulluk, yokluk, eksiklik anlamını içerir. Yoksulluk, gövdesel istek bağlamında gösterir kendini. İnsanın duyduğu doyumsuzluğun, yoksunluk ve yoksulluğun giderilmesi için sevişmek gerekmektedir."[70] Üvercinka'daki yoksulluk, "San" şiirindekine oranla daha tinseldir ve özlem içeren bu parçaların yoksunluğu, anlatıcının geçmişine ilişkindir. Anı bağlamında geriye dönüşlerle çizilen bu ara çizgi son bölümde şiirin tamamına ilişkin ipuçlarını da içinde barındırır. Böylelikle anlatıcı, aşkına sebep olarak gösterdiği nitelikleri sıralarken (cesaret, hürlük, alımlı, değme) belirsiz bir tarih çizgisine oturttuğu ilişkiyi de somutlamış olur. Şekçin olan kadın somut yanlarıyla aşkın sembolü halini alır.

"Üvercinka"da aşk, seksüel unsurlarla ele alındığı gibi aynı zamanda liriktir de. "Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden" ve "Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun" dizeleriyle bedenle ruh; "Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma" dizesiyle sosyal kadın; "Gününü kazanıp kurtardı diye güzel" dizesiyle de "emekçi kadın" ön plana çıkarılmıştır. Bu birbirini tamamlayan niteliklerin tek bir kadın tipinde ele alınarak idealize edilmesinin nedeni şairin "mükemmel kadın"a ulaşmak istemesidir. Kendini her yönüyle gerçekleştirmiş, cinselliğini ve kadınlığını çok iyi kullanan ama aynı zamanda da aydın ve erkeksi tavırlarıyla da göz dolduran kadın, anlatıcının idealidir.

---

[70] Ramis Dara. Cemal Süreya: "Üstü Kalsın" Haz. Gökhan Cengizhan. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 2001. 87

Kadının sosyal alanının şiire başat öğe yapılıp diğer niteliklerle birleştirilmesi, Cemal Süreya'nın öteki şiirlerinde bu denli etkin görülmez. Aşk burada nitel bir form olmakla birlikte anlatıcının hayal evreninde şekillenen bir unsur, şeklin ötesindeki soylu anlamıyla da dünyayı değiştirme aracıdır:

"Birlikte mısralar düşünüyoruz 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."[71]

Anlatıcı, donanımlı ve birikimli bir beraberliğin aşkı üretken kılacağını bilir. Bu durumu kadının üzerindeki sosyal güce de kapılarak aşkını pekiştiren bir unsur olarak kullanır. Bütün bunların ışığında ilişkinin gücü tek boyutlu değildir. Buradaki çoğul birlikteliğin modeli olan kadın, ilişkiyi çekici kılar. Bütün bunlara kadının fiziksel ve ruhsal mükemmelliği de eklenince şiirin içine yedirilen erotik öğeler de estetik bir değer haline gelir. Örneğin "boyun" sözcüğü öznenin bir parçası olmaktan çıkarak, cinsel bir nesne halini alır ve erkeğin mülkiyeti olur :

[71] Süreya, Sevda Sözleri, Üvercinka 38.

"Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu
Kesmemeye"

[...]

"Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse
değerlendiremez"[72]

Aynı durumu yerleşik kuralların yok sayıldığı ironiyle örülmüş şu dizelerde de görmek mümkündür:

"Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler
Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının
Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde
Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor"[73]

Kadının parçaları cinselliği mükemmelleştiren unsurlardır. Fiziksel unsurların ruhsal niteliklerle değer kazandığı bu parçada "her telin içinde ayrı bir kalp çarpması" tanrı düşüncesini ve yerleşik yargıyı ortadan kaldırabilecek kadar güçlüdür.

Cemal Süreya'nın belli şiirlerinde aşkın özel alanlarda hapsedilmediği görülecektir. Sevgili düşsel değildir onun şiirinde. "Vapurda, ocakta, sofrada, yatakta ya da bir kavgada birlikte olduğu sevgiliyi yaşar. Bunun için de kadı-

[72] Süreya, Sevda Sözleri, Üvercinka 38.
[73] Süreya, Sevda Sözleri, Üvercinka 38.

nın bir masal kahramanı olması gerekmez. Çünkü hayatın rutinindeki hiç de şiirsel olmayan şeyleri paylaşmak; onda rahatsızlık değil, yakınlık duygusu uyandırır. Zaten o her şeyi şiire ve aşka dönüştürebilir."[74] Sevgili, sokaklara, ay ışığına, kapı aralığına, caddelere, bahçeye, çıkarılır; başka evlere götürülür ve orada doyasıya öpülür. "Sayım" şiiri buna iyi bir örnektir:

"Ayışığında oturuyorduk
Bileğinden öptüm seni

Sonra ayakta öptüm
Dudağından öptüm seni

Kapı aralığında öptüm
Soluğundan öptüm seni

Bahçede çocuklar vardı
Çocuğundan öptüm seni

Evime götürdüm yatağımda
Kasığından öptüm seni

Başka evlerde karşılaştık
İliğinden öptüm seni

En sonunda caddelere çıkardım
Kaynağından öptüm seni"[75]

Sevgilinin durağanlıktan kurtarılarak, hareketli bir özne konumuna getirildiği şiirlerde anlatıcı, sevgilisini gizleyen, saklayan ve kapalı alanlarda tutan, mahremiyetçi

[74] Özlem Sezer, "Cemal Süreya Şiirinde Aşk ve Kadın Bedeni" Cemal Süreya:"Üstü Kalsın" 97.
[75] Süreya, Sevda Sözleri, Sayım 119.

bir kişi değildir. Tam tersine anlatıcı sevgilisiyle olan ilişkisini herkesin görmesini ister. Gizliliği ve "yabancı insanlar" kaygısını dışarıda tutar ve önemsizleştirir. Yerleşik yargıların, kısıtlayıcı yanını bilen anlatıcı, özgürlüğü sevgilinin kaynağında bulur.

Cemal Süreya şiirinde aşk, kapıyı çaldığı anda yaşam değişmeye hazırdır. Aşka düşen anlatıcı, ikili ilişkinin getirdiği olumsuz ruh halini sadece sezdirir. Yakınmaz, gözyaşı dökmez. Aşk onu her seferinde daha da ayakta tutar. Sevgili onu yavaş yavaş değiştirir, değişim karşısında anlatıcı yaşama daha büyük bir sevinçle bağlanır. Gücü aşkın heyecanından alan anlatıcı, aşkın verimini de sevgilinin bütünlüğüne borçludur. Çünkü sevgili yaşamla özdeştir. Her gün yolda, evde, vapur iskelesinde, iş yerinde gördüğümüz kadının ta kendisidir. Aşk, bıraktığı etki bakımından olumludur. Sadece kadınla erkek arasındaki özel yaşamları değil, girdiği yerin ortamını da değiştirir. Bir ahıra girse, gül kokusu etkisi yaratır. "Bir ahırın içinde gezdirilmiş gül kokusu"[76] dizesinde olduğu gibi karanlığı açan bir ışık; kötüyü iyiye, çirkini güzele çeviren bir dönüştürücüdür. Yaşamın hallerinden en önemlisi oluverir bir anda. Kadın da erkek de bu halin içinde, abartısız, sıradan sezgisiyle, duyuşuyla dışarıdaki insandan farksızdır.

Şiirimize Orhan Veli'yle giren "küçük insan" ve "sıradan kadın" tipleri Cemal Süreya'nın şiirinde "etkileyen ve geliştiren" kadın tipine dönmüştür. Kadın sadece zekâsı, yaşam felsefesi ve sezgileriyle etkilemez anlatıcıyı, o aynı zamanda mükemmel bir dişidir de. Cinsel kimliğiyle bir bütün oluşturur. Sevişir, arzu eder, tutkularıyla çevresin-

[76] Süreya, Sevda Sözleri, Uçurumda Açan 149.

dekileri büyüler. Bütün bunları aşkın öncülü olan kadın gerçekleştirir. Kadın, cinsel, fiziksel ve ruhsal erkini, erkeğin üzerinde gezdirir adeta. Sonuçta ânın heyecanı çizilir şiirin içinde, bulanan her şey bir anda netleşir. Anlatıcı, tüm kurnazlığı ve seziş yeteneğiyle kadının bu niteliklerini fark eder ve onu hayatın içine alır. Kadına bir mercekle bakar anlatıcı. Hayatın içinden çıkardığı sevgiliyi merceğiyle büyüterek yakınlaştırır. "Uçurumda Açan" şiirinde kadınla aşk özdeşleşir. Kadın sadece fiziksel yanıyla değil, kokusuyla da aşkın öznesi olmak için yeterlidir.

"Aşktın sen, kokundan bildim seni"[77]

Hayatın içinden çıkan kadının, anlatıcı üzerindeki etkisi her dizede somutlaşır. Sevgilinin gündelik ayrıntıları; "taşıttan inmesi", "karşıya geçmesi", "tuhaf bir çanta taşıması", "saçında sokuya benzeyen bir tokanın olması" şiire büyük bir özenle girer. Bununla da yetinmez anlatıcı, sokakta bir sövgü gibi akıp giden sevgilinin gözleri de Çin Seddi gibi uzayıp gider. Bu yönüyle aşkın nesnesi olan kadının nitelikleri hem somutlanır hem de derinlik kazanır.

"Aşktın sen, kokundan bildim seni
Bir ahırın içinde gezdirilmiş gül kokusu
Taşıttan indin, sonra da karşıya geçtin
Elinde tuhaf bir çanta, saçında soku"

[77]Süreya, Sevda Sözleri, Uçurumda Açan 149.

Akıl almaz işleri şu zambakgillerin
Sokakta bir sövgü gibi akıp gittin
Gözlerin sonsuz uzun, sonsuz çekikti
Baksan uçtan uca Çin Seddi'ni görebilirdin

Yanındaki adam mutlaka kardeşindir
İstanbul öyle ağırbaşlı bir kent değildir
Aşktın sen, gidişinden bildim seni
Neye yarar sağduyuyu aşmazsa şiir"[78]

Şairin, aşkın öznesini bu tarz somutlaştırması bir tesadüf değildir. Örneğin "İp" şiirinde öpüşler, sevişmenin bir parçası olmaktan çıkarılmış çizilen bir resme dönüşmüştür. Yine aynı şiirde "aşkın yazı dilinin bir çamaşır ipi gibi uzayıp gitmesi" ve aşkın öznesi olan kadın ve erkeğin "bedenlerinin bakışımlı bir çocuğa" benzetilmesi, ele alınan nesnenin yaşamsal yanını ön plana çıkarmaya yöneliktir. Gerçekçi bir tutumla imgelerine hareket kazandırmaya çalışan şair, bu durumu şiiri süsleyen bir unsur olmaktan çıkararak, şiirin poetik malzemesi haline getirmiştir. Nitekim yaşamdan koparılmış bir nesnenin somutlanması ya da soyutlanan bir edimin yaşamla bağlantılı olması anlamsal bütünlüğü zorlayıcı etkilerdir. Cemal Süreya şiirinde bu zorlayıcı etkiye rastlanmaz. Anlamsal bütünlük yaşam deneyiyle sağlanır.

Aynı şiirde anlatıcı, kendiyle birlikte kadın tipini de bir çamaşır ipiyle somutlaştırarak aşkı görüngüler dünyasına aktarır. "İp" şiirinde aşk temasının hemen her dizede somutlaştırılarak anlatılması da bundandır. Burada sadece

[78] Süreya, Sevda Sözleri, Uçurumda Açan 149

kadın değil, kadının yanında erkek de idealize edilerek aşkın bütün öğeleri dış dünyadaki nesnelerle bütünleşir:

"Yanıbaşımızda
Bir su akardı eli serçeli
Sepetler tıklım tıklım havlu, bez;
Öpüşlerle yeniden çizerdim seni

Üstümüzde uzayıp giden çamaşır ipini
Kimi ben görürdüm, kimi sen;
O ipti işte aşkın yazı dili.

Dünyada
Bakışımlıydı, çocuktu bedenlerimiz
Ezilir ezilirdi aralarında
Yağmurkuşugillerden biri" [79]

Aynı durumu şairin "Aşk" şiirinde de görmek mümkündür. Kadının her parçası anlatıcı üzerinde farklı bir etkiye sahiptir. Öyle ki o parçaların yoksunluğu durumunda anlatıcı da büyük bir boşluğa düşecek ve onsuz edemeyecektir. Burada bu parçaların anlatıcı üzerinde iyileştirici etkisi olduğu düşünülebilir:

[79] Süreya, Sevda Sözleri, İp 153.

"Şimdi sen kalkıp gidiyorsun. Git
Gözlerin durur mu onlar da gidiyorlar. Gitsinler.
Oysa ben senin gözlerinsiz edemem bilirsin
Oysa Allah bilir bugün iyi uyanmıştık
Sevgideydi ilk açılışı gözlerimizin sırf onaydı
Bir kuş konmuş parmaklarıma uzun uzun ötmüştü
Bir sevişmek gelmiş bir daha gitmemişti
Yoktu dünlerde evelsi günlerdeki yoksulluğumuz
Sanki hiç olmamıştı" [80]

Buradaki "yoksulluk" sözlük anlamının genişlemesi yoluyla farklı anlama ulaşmış, kadın ile erkeğin birbirine yoksunluğu biçiminde kullanılarak çift anlamlılık kazanmıştır. Aynı şiirin ilerleyen dizelerinde de aşkın umut verici yanı tekrarlanır:

"Şurda da etin çoğalıyordu dokundukça lafların
dünyaların
Öyle düzeltici öyle yerine getiriciydi sevmek" [81]

Cemal Süreya şiirinde aşk izleği iyileştirici, umuda sevk edici, geliştirici olmakla birlikte kadınla erkeğe, azla yetinmeyi de öğretir. Maddenin az olması çok önemli değildir. Önemli olan ilişkinin daralmamasıdır. Buradaki maddedeki "daralmanın" tam karşısında ilişkiyi "genişletme" çabası vardır. Bu da öpme eylemiyle kendini gösterir:

[80] Süreya, Sevda Sözleri, Aşk 17
[81] Süreya, Sevda Sözleri, Aşk 17.

"Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya
Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başmaydı 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."[82]

"Sen tutar kendini incecik sevdirirdin
Bir umuttun bir misillemeydin yalnızlığa"[83]

Aşkı imleyen şiirlerde eşlerin etkinliği süreklilik gösterir. "Aşk bir yüceltmedir ve aynı zamanda yüceltendir. Aşkla birlikte kutsal bir görünüme bürünür her şey, masalsı bir düş gerçek kılınır.

"Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların"[84]

"Bu şiirde platonik, yani tanınmayan bir sevgiliyi hayal sayesinde yüceltmek değil, sevişmek vardır. Kadın ve erkek sürekli etkileşim halindedir. Kucağına aldığında, tarifsiz uzar sevgilinin bacakları. Kırmızı bir kuş olan soluk, saçlarının kumral göklerindedir. İki taraf da o masalsı öğeye bürünmüştür. Aşk, kadını da, erkeği de belirler ve kendisi de bu yeniden yaratılmadan nasibini alır. Aşk ça-

[82] Süreya, Sevda Sözleri, Aşk 17
[83] Süreya, Sevda Sözleri, Ülke 48.
[84] Süreya, Sevda Sözleri, San 11.

ğıldayan bir şeydir, aynı zamanda doyumsuzluğu içerir. İçine sığdıramamak ve bu yüzden ne yapacağını bilememek gibi bir şey oluverir. C. Süreya en çok kadındaki özü arar. Sevişmek de bunun aracıdır. Salt sevişmek için aranmaz bir sevgili, sevişmek her bakımdan bir kadını bulmanın ve bunun arama isteğini kamçılayışının sonucudur."[85] Şairin yaşamı algılayışı biçimiyle örtüşür. Aşkı çevresindekilerle bir bütün yaşama isteği vardır. Bunun için çevresinin yanı sıra doğayı da kullanır. Gerek içinde bulunduğu coğrafyadan gerek doğanın unsurlarından sevgiliye sürekli malzeme taşır. Aşk, öğesi itibariyle belki iki kişidir ama onu yaşam besler ve çevresindekiyle kalabalıklaşır:

"Her aşkta en az on kişi vardır
Bunlar en yakınlar ve tanıdıklardır."[86]

"Ben nerde bir çift göz gördümse
Tuttum onu güzelce sana tamamladım"[87]

Sıradan veya gündelik anlatımdan uzaklaşarak, yeni yaklaşımlar ve çağrışımlarla dili bir üst yapıya aktarmaya çalışan Cemal Süreya, kadını veya ele aldığı görüntüleri nesneyle bütünleştirir. Bu da onda hareketli bir yapı oluşturur. Sürekli bir devinim içinde çoğullaşan, her iki tarafın da etkin olduğu kompozisyonlara ulaşır. Buradan da belli önermeler çıkar karşımıza. Hemen her şiirinde aşkın kur-

[85] Özlem Sezer, *Cemal Süreya Şiirinde Aşk ve Kadın Bedeni, Üstü Kalsın* 99.
[86] Süreya, Sevda Sözleri, 11 Beyit 267.
[87] Süreya, Sevda Sözleri, Kanto 19.

gusu kadına ve dolayısıyla insana dönük bir görüntü sergiler. Nesnellik ya da öznellik kaygısı taşımaz içinde. Çağdaşlarına göre aşkı daha umutlu ve kazanılmış yaşar.

3.2 Coğrafya-Mekân-Kadın

Cemal Süreya, aşkı konu edindiği şiirlerinde düşünsel ve duygusal kaynaklarını kendi gerçeklerinden hareketle dizelere aktarır. Yaşadığı "sürgün"ü her fırsatta dile getiren ve bu olguyu şiirine aktaran şair, coğrafya ve tarih boyutunu yaşadığı "aşk" temasıyla birleştirir. Kadın, onun gezginci ve göçebe kimliğinde yol arkadaşıdır. Belli kesitler yakalar ve bu kesitleri imgeleştirir. "Coğrafya ile tarih, doğu ile batı, gerçekle düş, efsane ile gelecek kesişir onun şiirinde. Başka deyişle mekân boyutu, zaman boyutunun önündedir. Cemal Süreya'nın şiiri coğrafya üzerinde harekettir. Sürgündür, göçebedir, gezgindir. O kadar ki öldükten sonra bile gezmek ister :

'Ölmeden önce biraz gezdirin beni' "[88]

Aşkın hareketi, zaman kaybetmeye tahammül edemeyen bir gezgincinin hareketini andırır. Acelecidir ve hızını sürekli artırmaya çalışır. "San" şiirinde aşkı ve sevişmeyi "atın en hızlı koşma biçimi" olan dörtnala sözcüğüyle ifade eder:

88 Doğu Perinçek, Sürgün-Efsane-Düş- Materyalizm, Hürriyet Gösteri 111, "Cemal Süreya Eki" (Şubat 1990): 36.

"Kırmızı bir at oluyor soluğum
Yüzümün yanmasından anlıyorum
Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dört nala sevişmek lazım" [89]

Yaşamın içinden gelen maddi ve manevi yoksulluk, anlatıcı üzerinde bir geç kalmışlık hissi uyandırdığından bir an önce açık kapatılmalı ve daha hızlı hareket edilmelidir. Bu yönüyle aşkın ve cinselliğin harekete dönüştüğü yerlerde bir hız vardır ki bu hız, keşfedilmesi gereken bir coğrafya olan kadın bedeninde kendini gösterir. 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"

"Cıgarayı Attım Denize" şiirinde, birçok şiirinde yer alan "güvercin" burada uçuşuyla gösterir kendini. Aynı hareket bu şiirde de vardır. Güvercinin uçma ve gezinme eylemini, sevgilisiyle yaşadığı her türlü ilişkiye yansıtan anlatıcı, sınırsız bir mekân olan gökyüzünü sınırlı bir mekân olan "Akdeniz" coğrafyasıyla tamamlar:

"Şimdi bir güvercinin uçuşunu böliiyoruz
Gökyüziinün o meşhur maviliğinde
Uzun saçlı iri memeli kadınlarıyla
Bir akdeniz şehri çıkabilir içinden
Alıp yaracak olsa yüreğini
Şimdi bir güvercinin"[90]

89 Süreya, Sevda Sözleri, San 24.

"Türkü" şiirinde güvercin kanatları ve güvercin uçuşu kadının anlatıcı üzerindeki etkisini göstermesi açısından önemlidir. "Güvercin akıntısı"yla özdeşleşen bakışların kalabalıklığı, uçsuz bucaksız olması bakımından "mekansızlık" özelliği kazanır :

"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" [91]

Coğrafya, Cemal Süreya'nın birçok şiirinde kadına yöneliktir. Yaşadığı "sürgün"ün etkisini birçok kez dile getirmekle kalmamış "sürgün" fikrinin insanda bıraktığı hissi kadına yüklemiştir:

"Sen yüzüne sürgün olduğum kadın"[92]

Mekânın ve coğrafyanın nitelikleriyle kadını anlatma ve bu nitelikleri bütünleyici kılma özelliği Cemal Süreya'nın şiirinin kaynaklarını gösterir bize. Anlatıcı, kadını coğrafya üzerinde gezdirir. Buradaki coğrafya belirli bir yerle sınırlı kalmaz. Kimi zaman Akdeniz, kimi zaman Karadeniz kimi zaman da doğunun mistik âlemidir gezindiği yer. Anlatıcının hayal uzayında şekillenen

[90] Süreya, Sevda Sözleri, Cıgarayı Attım Denize 21.
[91] Süreya, Sevda Sözleri, Türkü 24.
[92] Süreya, Sevda Sözleri, Ülke 48

mekân tasavvuru kadın bedenine dışsal öğelerle yansır. Kadın bedeninde şekillenen mekân, duygusal motiflerin imgelemiyle şiir diline aktarılır. Burada çarpıcı olan unsur anlatıcının biçeminde saklıdır.

"Ülke" şiiri daha başlığında başlar yolculuğa. Anadolu, kadını arayışlarıyla belirginleşir bu şiirde. Anlatıcı gittiği her yerden topladığı örnekleri sevgiliye aktarır. Örneğin "Para basma yetkisi" ile de tarihsel göndermelerde bulunur, kendi kaynaklarını kullanarak bir darphane memurunun sürekli kullandığı terimleri de ekler. "Başakların sarısı"yla Konya'da; denizin berraklığıyla, Antalya'da arar kadını. Bu yönüyle kadını, tek boyutlu olmaktan çıkarıp, çok boyutlu bir kimliğe taşır.

"Ve çarpıntılı yüreğim saçlarının akıntısında
Karadeniz'e karışırdı ordan Akdeniz'e
[...]
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 bahçelerin dibini
Antalya'nın denizini o denizin dibini" [93]

"Mutsuzluk Gülümseyerek" adlı şiirinde "Ülke" deki hareketli yapı devam eder. Durağan mekânın içindeki sessizlikten ve hareketsizlikten hoşlanmayan anlatıcı; bir

[93] Süreya, Sevda Sözleri, Ülke 48.

yere bağlı olmanın üzerinde yarattığı olumsuzluğu sürekli yer değiştirerek atar. Tekil mekânlarda seyretmez anlatıcı. Çoğul mekânlar insan-insan ve insan-doğa ilişkisini güçlendireceğinden, şiirinin yapısını kurarken somut bir izlenim belirler özneleri üzerinde. Bu da çok özneli şiiri beraberinde getirir:

"Mutsuzluk gülümseyerek gelir, adıyla süslenmiştir;
Banliyo treninde rastladığımız
Sınav saatini kaçırmış liseli kız,
Hep kazanırsın ey çözümsüzlük!

Ey otobüssever ey Troya yolcusu!
Anımsarsın günlerce konuşup durmuştuk
O İB(ipekböceği) sesli kadını;
Birinin Grönland'ı olmaya hazırlanıyordu."[94]

Anlatıcının, hareketli bir mekânda rastladığı liseli kızın mutsuzluğu ve çözümsüzlüğü, şiir benini çağrışımlar yoluyla başka bir özneye ve mekana taşır. "Otobüssever" ve "Troya Yolcusu" sözcükleri hareketli yapıyı vurgulamak için özellikle seçilmiş sözcüklerdir. Burada iki özne arasındaki dikey sıçrama da temayı vurgulayan bir tekniktir. Cemal Süreya'nın birçok şiirinde karşımıza çıkan "hazırlayıcı dizeler" bu şiirde de şiirin ilk bölümünde gösterir kendini. "Mutsuzluk" ve " çözümsüzlük" ekseninde örülen şiirde ulaşılmak istenen asıl özne "Birinin Grönland'ı olmaya hazırlanan ipekböceği sesli kadın"dır. Somut izle-

[94] Süreya, Sevda Sözleri, Mutsuzluk Gülümseyerek 256.

nimler, hareketli ve değişken yapıyı sabit mekâna taşır. Grönland'ın coğrafi kimliğiyle, "ipekböceği sesli kadın" dışsal öğeler bakımından birleştirilir. Buradaki dışsal öğeler, 2.175.600 km²lik alanıyla dünyanın en büyük adası olan Grönland adasıdır. Yerleşik hayatın yok denecek kadar az olduğu bu buzul ülkesi dünyanın en önemli coğrafyası olması bakımından önem taşır. Şiirde "birinin" diye belirtilen ve uç nesnenin Grönland'ı olmaya hazırlanan kadına yüklenen bu özellik de insan-doğa ilişkisinin Cemal Süreya'daki etkisini göstermesi açısından önemlidir.

Şairin, uzak coğrafyaları işaret ettiği şiirlerinden biri de "Üvercinka"dır. Anlatıcının kadınla olan İlişkisinin bir yerde çakılı kalmayarak, uzak coğrafyalara götürüldüğü ve bunu sadece anlam kaygısıyla değil biçim kaygısıyla da ördüğü görülecektir. Yaşanan aşkın ve seksüalizmin kadının nitelikleriyle doğru orantıda aktarıldığı şiirde, uzak coğrafyanın "ezilmişlik" ve "geri kalmışlık" bağlamında önemsendiği de düşünülebilir. Beş bölüme ayrılan şiirin son bölüme kadar olan kısmında anlatıcı yaşadığı aşkı tüm dünyaya aktararak "kadını, âdeta bütün dünyaya açılmanın merkezi haline getirir."[95]

"Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil"
[...]
"Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor
Bütün kara parçaları için
Afrika dahil"

[95] Kaplan 274.

[...]
"En tanınmış kırmızılarla açan
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil"
[...]
"Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil"
[...]
"Asıl yoksulluk ondan sonra başlıyor
Bütün kara parçalarında
Afrika hariç değil"

"Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız."

"Mısraında dikkate şâyân bir mekân genişlemesine şahit oluyoruz. Bu genişleme şâirin sevgilisine karşı duyduğu aşkla ilgilidir. "[96]

"Di Gel" şiirinde coğrafyanın harita üzerindeki uç noktaları bir ilişkinin yapısını anlatır düzeydedir:

"Hem ayrıldık hem de öldük
Kimimiz haritanın bir ucunda, kimimiz öbür."[97]

[96] Mehmet Kaplan, a. g. e.
[97] Süreya, Sevda Sözleri, Di Gel 280.

Cemal Süreya'da belirsiz, kimliksiz ve aidiyeti olmayan coğrafyanın içinde de gezinir kadın. Yaban dünyanın nitelikleri şiirde özneyle buluşur. Öznenin bu nitelikleri anlatıcının iç dünyasındaki belirleyicilerle açıklanmaya çalışılır. "Kaçak"ta örneklenen bu durum kadınla yaban dünya arasındaki iletişimi açıklar ve sonraki aşamada anlatıcıyla şiire özne olan kadın bütünleşir:

"Küçük kızları ve ölümü kuşatır yüzü
Önce küçük kızları sonra ölümü
Yıkar yüreğime öptükçe
Ağzındaki yükü

Dağlar ovalar ve atın terkisinde
Önce dağlar ovalar sonra atın terkisinde
Sarılır eşkiyama türkümü söylerim
Bembeyaz bir kadın halinde"[98]

"Yazmam Daha Aşk Şiiri" nde uzak coğrafyadan yakın coğrafyaya geçen anlatıcı, kadının saçlarını, İstanbul'un çevresini saran Rumeli'ye benzetir Rumeli'yle dünyanın en güzel kadını arasında kurduğu bağlantı da şairin mekânsal düzleminin sabit olmadığını, kimi yerde daralan kimi yerde genişleyen bir yapıda ele alındığını göstermektedir. Yine daralan mekânda, kadının aşk hızı ivmelenir. Kadın, yerinde duramayan, yaşanır olma özelliği ile gerçek, atların rüzgârı kadar süratli yaşayan "kan kadınıdır"

[98] Süreya, Sevda Sözleri, Kaçak 55.

"Dünyanın en güzel kadını oydu
Saçlarını tarasa baştan başa rumeli
Otursa ama hiç oturmaz ki
Kan kadını rüzgardı atların
Hep andım ne yaşanır olduğunu" [99]

"Seviş Yolcu" da anlatıcı hareketli bir mekân içindedir. Her dizede değişen sahne, şiirin öznesini de okuyucuyu da değişik coğrafyalara sürükler. Yaşam çizgisiyle zaman çizgisi paraleldir:

"Bir kentin ortasındasın boyuna saatini kuruyorsun
O durursa hayatın da duracak sanki" [100]

Evlerden sokaklara yürüyen, oradan Toros ekspresine binen, bahçelerden, parklardan ve köprülerden geçen anlatıcı bu hareket içinde aşka da bakım yapılması gerektiğini vurgular. Anlatıcı bir bilge edasıyla aşka ya da serüvene atılan "yolcu"ya hız kazandırır. Sürekli değişen mekânın hızıyla yaşamın hızı çapraşık gibi görünse de anlatıcı burada yaşamla değişken olanı birleştirmeye çalışır:

"Evler eski bir uygarlığın dingin lağımları
Sokaklarsa çatışıyor temizliyor birbirini

Anımsar mısın toros ekspresinden inmiştiniz
Biletlerinizden ibaretti ikinizin de kimliği

[99] Süreya, Sevda Sözleri, Yazmam Daha Aşk Şiiri 43.
[100] Süreya, Sevda Sözleri, Seviş Yolcu 136.

Bahçelerden geç parklardan köprülerden geç git
Aşklar da bakım istiyor öğrenemedim gitti

Seviş yolcu büyük sözler söyle ve hemen ayrıl
Uçurumlar birleştirir yüksek tepeleri"[101]

Garba düşmenin gurbetle ilgisi olduğunu anlatırken de şiirinde saklı felsefeyi kendi değerler dizisi (paradigma) içinde vermeye çalışır. GRB kökünden türeyen bu iki sözcük, içinde "garip" olma düşüncesini de saklamaktadır. Böylelikle garpla gurbet arasındaki sözsel ilişki, örtük olan duyguyu yani garip olmayı da beraberinde getirecektir. Bu yaklaşım aynı zamanda "batı kültürü"nü işaret eder. Cemal Süreya, Batı kültürünün üzerindeki etkisini diğer şiirlerinden biraz daha farklı bir biçimde özümseyerek kadına yüklemiştir.

"Gurbet yavrum garba düşmektir gurbet"[102]

3.3 Üstün Tutma

Cemal Süreya, kendi düş dünyasında yarattığı kadın tiplemesini şiirine aktarırken kadına yüklediği nitelikleri başka başka kadınlarda arar. Şiir kişisinin geçici aşklar yaşayan, hovarda ya da çapkın kimliğiyle bunu saklamadan dile getiren, cüretkâr bir tavrı vardır. "Bende utançla cüret arasında çok küçük bir mesafe vardır. Çocukluğumla bugünkü ben arasında da çok kısa bir mesafe olduğu için

[101] Süreya, Sevda Sözleri, Seviş Yolcu 136.
[102] Süreya, Sevda Sözleri, Seviş Yolcu 136.

belki de bu. Herşey o günlerden kalma ve çok taze."[103] Cinsî temellerle biçimlendirdiği aşk temini, "üstün tutma" anlayışıyla benimseyen şair, kadını da mükemmelleştirerek diğer kadınlarla karşılaştırma yoluna gider. Burada amaç dişiyi kazanmak ve elde etmektir."Dişi üstün olanı seçiyorsa, erkek de dişiyi üstün olduğuna ikna etmeye çalışır. Dişiyi üstün olduğuna ikna etmek onu etkilemekle mümkündür. Bunun da iki yolu vardır. Ya gerçekten üstün olmak, ya da bir yolunu bulup da karşıdakini kandırmak."[104]

"Türkü" şiirinde geçmişte yaşadığı ilişkileri doğaya aktırıp sembolize eden şair, kadını belli saflarda tutarak ortak noktalarını göstermeye çalışmıştır. "Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden" dizesiyle kadının cinsel kimliğini de ön plana çıkarmıştır.

"Bir siirü çiçek ama saydırmaya kalkma
Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış
Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden"[105]

Aynı şiirin sonraki dizelerinde "çiçek"le özdeşleşen kadın, şiir kişisinin merkezine aldığı esas kadınla karşılaştırılarak diğerlerinden ayrılır. Burada ayırıcı özellik şairin birçok şiirinde karşımıza çıkan "gül" imgesidir. Dişiyi önce diğer dişilerden ayırır ve ona ayırıcı özellikler katarak dişiyi elde etme yoluna gider.

[103] Süreya, Sevda Sözleri, Perinçek ve Duruel 37
[104] Oğuz Erdur "Leyla'dan Geçme Faslı" Defter 29 (Kış 1997) 22.
[105] Süreya, Sevda Sözleri, Türkü 24.

"Ben ne kadar öbür çiçekleri denesem
Seninki gül oluyor aralarında"[106]

Yakın çevresiyle hesaplaşmalar içine girdiği ve anlatıcının, şiir kişilerini gizlediği "Onlar İçin Minibüs Şarkısı"nda da şairin kadına yüklediği nitelik deneyime dayalı bir anlatımla verilmiştir.

"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,
Patatesin ağaçtan mı koparıldığını tartışacak kadar naiftirler de,
Hakçası bilmedikleri yoktur, bütün balık adlarını bilirler bir kere,
Lunapark beğenisiyle düzenlenmiştir yatak odaları,
Kadındırlar nişanlıları kendilerine ada'falan armağan ederler"[107]

3.4 Çokeşlilik

Çokeşliliğin bir sonucu olan çapkınlık, genetik, biyolojik, psikolojik ve sosyo-kültürel faktörlere bağlı, çok yönlü bir evrensel durumdur. Çapkınlık, bir insanın sık sık partner değiştirmesi, daldan dala konması olayıdır. Çoğu kez duygusallık aranmaz; anlık hazza dönük eylemdir. Bireyin elindekini sürekli yetersiz görmesi, topluma kendini kabul ettirmek istemesi, erkek egemen tutumları, çokeşlilik dürtüsü (poligami) ve ilişkileriyle sürekli gurur duyması beraberinde çapkınlığı getirmiştir.

[106] Süreya, Sevda Sözleri, Türkü 24.
[107] Süreya, Sevda Sözleri, Onlar İçin Minibüs Şarkısı 134.

Esther Vilar, "Çokeşlilik"[108] adlı kitabında, ezelden beri, alabildiğine çıkar sağlamak amacıyla erkeklerin içgüdülerini yönetmeyi iş edinmiş kadınların saplantılı ve ikili ölçütten kaynaklanan davranışlarını eleştirmektedir. Gerçek sevgi, iki içgüdüye dayanmaktadır; cinsellik ve koruma. Cinsel içgüdü, cinsel eşle; koruma içgüdüsüyse, korunacak bir nesneyle doyuma ulaşır. Oysa bu iki doyum bağdaşmaz olduğundan kadın korunacak nesne rolüne yatkınlaşmıştır; "besleyen baba" haline gelmiş erkekten istediği maddi korunmayı elde etmek için, fırsatçılığıyla kendisini "çocuk-kadın" yapmıştır. Bu da beraberinde dişi-kadından, anne-kadına geçişi hızlandırmış ve erkekte "kendini yitirme" savunması yaratmıştır. Evini ya da duygularını garanti altına alan erkek, dişiliğini yitirmiş kadından uzaklaşarak toplumun da kabul ettiği ve desteklediği dış dünyada kendini gerçekleştirme yollarını aramıştır. "Güçlü cins" savaşımı da erkek hovardalığını toplum katında olumlayan bir durum haline getirmiştir.

"Çocuk gibi davranan bir kadına bağlanmış olan erkek, tekeşlilik denilen çılgınlıktan olabildiğince kaçarak, birçok kadınla birlikte iç huzurunu arayacaktır. Sevgisini bölüştürecektir. Besleme duygusunu bağlı olduğu kadının üstünde, cinsel içgüdüsünü de ötekilerin üzerinde yoğunlaştıracaktır, sırasıyla verici, alıcı, koruyucu, kışkırtıcı, ilgi dolu ve de tümüyle ilgisiz olacaktır.

"Erkeğin çok eşliliğinin kökeni çok açıktır: Erkek, birbirinden oldukça farklı olan üreme ve besleme içgüdüsünün doyumunu kadında bulmak ister. Onun, iki kadını sevebi-

[108] Esther Vilar Çokeşlilik-, Çev. :Sevgi Tamgüç, (İstanbul:Özne 1999) 44.

leceği izlenimi buradan kaynaklanır."[109] Aslında öteki nesne ya da öteki beden karmaşası erkeğin ilişkisi anında erkeği en çok meşgul eden durumdur. Sahip olunan beden ile, elde edilmeye çalışılan beden arasında kalan tip, öteki bedeni sahip olduğu bedene tercih edecektir. Burada bedenler arasındaki seçim tamamen cinsel-politik bir yaklaşımdır. Korumacılık ya da beslemecilik anlayışıyla, ahlaki değerlerin ve geleneklerin bir parçası konumunda olan "sahip beden" erkeğin garantisi konumundadır. Farklı arayışların ve ihtiyaçların bir sonucu olan "öteki beden" de cinselliğin sembolü olarak kendini gösterecektir. Çapkın tip de bunun getirisi durumundaki sosyal bir tip'tir. Kendi kültürünü, ortamını, yaşam biçimini yaratmış, kendine benzer insanların bir arada oluşturduğu grup psikolojisinin bir parçası haline gelmiştir.

Cemal Süreya kendisine atfedilen "çapkın" sıfatına tepkilidir." "Çapkın güzel bir söz değil bence. Kadının fahişesinin erkekteki karşılığı"[110] der. Bir başka söyleşide de çapkınlığı, sık sık kız arkadaş değiştiren kişi olarak tanımlamıştır. "Çapkınlık: Çok hanımla arkadaşlık eden, sık sık hanım arkadaş değiştiren, hoşuna giden bir hanım gördüğünde derhal ilgi gösteren demek bence. İşte bu kötü. Çapkın hemen ilgisini belli edecek bir davranışta bulunur, bir söz söyler."[111] Bu erkek egemenliğine duyulan tepki, şairin sonraki söyleşilerinde çapkınlığı kabul eden bir söyleme bürünür. "Ben kadına saygı göstermeyi 10–12 yıl içinde öğrendim. Daha önceleri pek saygım yoktu. Bekarsam bir kadının evi olacak, bir pijamam da orada olacak,

[109] Vilar 45.
[110] Süreya, Güvercin Curnatası 211.
[111] Süreya, Güvercin Curnatası 216.

haftada bir gideceğim. Yani bir tür çapkın gibiydim ben de."[112]

Cemal Süreya'nın pek çok şiirinde şiir kişileri erkektir ve kadın üzerindeki etkinliklerini anlatır. Çapkın söylem deneyimle pekişir. Şair, şiir kişilerini büyük bir meydanın ortasında konuşturur adeta. Sadece sevgilileri övmekle kalmaz aynı zamanda ilişkiye girdiği kadınlarla da övünür. Şiir kişileri, bu yoğun ve içinden çıkılmaz hayatın akışında, isyancı ruhunu; kural tanımaz, cüretkâr; yasakları reddeden ve çoğu zaman da tiye alan bir tavırla dile getirir.

"İstanbullar geminin altında
Kadınları sorarsan onlar da öyle
Şişeler de geminin altında, Güzin de
Allahtan beni kimsecikler görmüyor
Canımın istediğini yapıyorum
Çırılçıplak sularda yıkanıyorum, utanıyorum
Güzin utanmak istiyor ama nerde
Nasıl utanacak bu boş şehirde

Güzin utanmak gerektiğini ileri sürüyor
Boyuna ileri sürüyor, gözleri mavi
Güzincigim ufak bir kadın bir öpüşlük canı var
Hakkın var diyorum utanıyorum
Ama İstanbullular kadınlar deniz yıldızları
Hepsi hepsi geminin altında
Şişeler de orda çuvalın üstünde
Elimle koymuş gibi biliyorum[113]

[112] Süreya, Güvercin Curnatası 217.
[113] Süreya, Sevda Sözleri, Şiir 23.

"Cemal Süreya daha birinci dizede "İstanbullar geminin altında" diyerek bu dünyayı reddediyor ve buna karşılık gerçeküstümsü bir atmosfer oluşturarak, yalnızca ben'inin dışında kalan şeylere bakmıyor, kendi ben'ine de bir üçüncü göz olarak bakıyor."[114] Reddediş ve toplum kurallarına aykırılık, "utanma" eylemiyle birleşerek öznenin vasıflarına ekleniyor. Burada şiir kişisi çapkınlığını sergilerken "erkek egemen" tutumunu genelden özele soyutlamalarla veriyor. "Kadınları sorarsan onlar da öyle" dizesinde, İstanbul kadınlarından bahsederken, şiirin başat öznesi olan ve daha sonra "Hür Hamamlar Denizi"nde cinsel kimliğiyle; "Terazi Türküsü"nde de dostlardan biri olarak karşımıza çıkan Güzin'i özelleştirerek ironik bir biçemle sürrealist tablosunu tamamlıyor. "Bunu gerçeküstümsü atmosfer ve Chagall'sı görsellikle sağlıyor. Son iki dizede bir sıçrama var. Dilde değil bu sıçrama, sözcük dağarında ve sözdiziminde de değil, imgesel düzende; ilk bakışta doğalmış, olağanmış izlenimi veren bir semantik alanda:

"Nasıl utanacak bu boş şehirde.

Utanmak eylemi çok uzak bir olasılığa bağlanıyor. Sanki saçmanın sınırlarında dolaşan bir bağlantısızlık, bir kopukluk. Kara mizah...

"Boş şehir", dilsel olarak değil ama anlamsal olarak olumsuzluğu, olumsuzlamayı içeriyor. "Boş" sıfatıyla. Boş'un yarattığı olumsuzlama şiiri yatay düzlemden, (yani dizenin yapısından) dikey yapıya (yani şiirin yazılı ol-

[114] Özdemir İnce, "Ve Şiirin Gişesinde Oturan Şair" Hürriyet Gösteri 111, "Cemal Süreya Eki" (Şubat 1990): 20.

mayan düzlemine) yönlendirerek anlam katmanlarını kuruyor."[115]

"Karne" şiirinde anlatıcı iki aşk arasında kalmış, iki ayrı ilişkinin gelgitlerini daha ilk dörtlükte karşısındakine "İnsan iki kişiyi sevebilir mi ?" sorusuyla dile getirmiştir. Şair, şiiri ikiye bölerek birinci bölümde "o" dediği kadını, ikinci bölümde de "öteki" dediği kadını imgesel bir örgüyle tasvir etmiştir:

"Onunla aşkımız, o diyorum ona,
Bir kez söylenmiş ve istense de
Bir daha geri alınamaz
Kırıcı sözler gibiydi
[...]
Ötekiyse nasıl incelikli
Türkçe sığmazdı ağzına
Bir ilçeyi sever gibi
Yiirürdii odalarda."[116]

"Eşzamanlı çokeşlilik" gerçek çokeşliliktir; erkek birçok kadına sahiptir ve onların hepsini yalnızca kendine saklamak ister. "Art arda çokeşlilik" zaman içinde art arda dizilir; erkeğin iki partneri vardır ama bir diğerinin yükümlülüğünü üstüne almadan önce, bir öncekinden kurtulur. "Ara ara çokeşlilik adından da anlaşılacağı gibi fırsat düştükçe yapılır. "Sembolik çokeşlilik"te erkek, cinsel içgüdüsünü eş olmadan doyuma ulaştırır"[117]

[115] İnce 20
[116] Süreya, Sevda Sözleri, Karne 159.
[117] Vilar48.

Burada ben-anlatıcı eş zamanlı bir çokeşlidir. İki kadın arasındaki anlatıcı anılarından yola çıkarak nitelikleri sıralar. Karşısındakine "hiçbirinden vazgeçemedim" iletisini verir gibi konuşur. İki kadının yükünü omuzlarına almış olan bir erkeğin manevi yükü ön plana çıkmaktadır. Karşılaştırmalarda, şairin diğer şiirlerinde olduğu gibi "üstün tutma" kaygısı yoktur. Burada vefa duygusu ön plandadır. Sevgililere duyulan yoğun hisler yaşanılanlarla imgeleştirilmiştir." Tıka basa yaprak arka pencere" dizesi, içinde bulunulan durumun karmaşıklığını dile getirir. Anlatıcı yaşamının karmaşıklığı karşısında çözümsüzdür.

Biriciklik, bu şiirde en önemli unsurdur. Anlatıcı "O" dediği bedenle yaşanan ilişkiye "Bir kez söylenmiş ve istense de/Bir daha geri alınamaz/ Kırıcı sözler gibiydi" dizeleriyle "biriciklik" yüklemiş ve bu ilişkiyi diğerlerinden ayrı tutmuştur. Bu durumu "öteki beden"le nitelerken de öteki bedene "Ötekiyse nasıl incelikli/ Türkçe sığmazdı ağzına/ Bir ilçeyi sever gibi/ Yürürdü odalarda." dizeleriyle "estetik" olma özelliğini yüklemiştir. Aslında anlatıcının ilişkileri karşılaştırma yaklaşımı, niteliklerin aynılığı ile değil tamamen tesadüfî bir biçimde seçilmiştir.

"Ilım günleri gelirdi taraçalar
Uzatırdı mevsim ölçerlerini
Tıka basa yaprak arka pencere
İnsan iki kişiyi sevebilir mi
[...]
Birinin ısırığı badem şekeri
İç kaslarıyla uçar biri
Yüz kez yırtılmıştır gömleğim
Doksan dokuz kez de dikildi

Kısacası o yıllarda ben
Hayatım karışık çantam gibi
İki kişiyi birden severdim
Karnemde sevinç bir aşk iki."[118]

"İngiliz" şiirinde:

"Ben soluğu Meryem'in sokağında alıyorum
Meryem'in diyorsam, kolay Meryem'in, usulcacık Meryem'in
Karanlık bastırmış iistiimiizii kiilliyetli miktarda
Alçak sesle konuşuyoruz korkudan değil" [119]

Dizelerinden hareketle anlatıcının Meryem'le olan ilişkisinin saklanması gereken bir ilişki olduğunu anlıyoruz. Karanlıkla özdeşleşmesi de bu yüzden. Anlatıcının ilk fırsatta Meryem'in yanına gitmesi onun çapkın yanını otaya koyuyor. Meryem'in kolay elde edilebilir ve usulcacık bir kadın olması da çapkın anlatıcının işini oldukça kolaylaştırıcı bir nitelik. Çapkın anlatıcı, sosyal olaylara da duyarsız değil. Eylemini politikleştiren bir üslûp içinde:

"Çünkü ne zaman ağzından öpecek olsam
Hele bu ağız onun kendi ağzıysa
Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda
Zulme karşı"[120]

[118] Süreya, Sevda Sözleri, Karne 159.
[119] Süreya, Sevda Sözleri, İngiliz 20.
[120] Süreya, Sevda Sözleri, İngiliz 20.

Dizeleriyle toplumun kötü gidişini de hatırlatıyor. Şiirin son bölümünde anlatıcı kadının güzelliğini gür sesle dile getiriyor. Birilerine bunu dile getirmek gibi bir görev üstlenen anlatıcı, bunu da üçüncü şahıs veya şahısların önünde yapıyor. Böylece cinsel partneriyle aralarındaki ilişki, "herkesin" bildiği bir şey haline geliyor. Çevresindeki gurup da kendi sosyal gurubu olduğu için "erkek etkinliği" gizem olmaktan çıkıp cinselliği yönüyle gurur duyulacak bir eylem halini alıyor.

"Kadını erkeğin mülkiyeti olarak aldığımızda, kadın bir değer oluşturuyor demektir. Ne var ki kadının kişiliğinden çok onun dış görünüşüne yönelik bir "değer verme" tavrıdır bu. Erkeğin malı olarak kadın, onun sosyal statüsünü gösteren bir etmen, prestij değeridir, böyle olduğu içindir ki, erkek "güzel bir kadın" ararken, aslında kadınsı mükemmelliğe olan düşkünlük ve tutkunun sonucunda onun izini sürmemekte, "değerli" bir mala sahip olarak sosyal prestij kazanıp kendi hemcinslerinin üzerinde yükselme zorunluluğuna teslim olmaktadır."[121] Anlatıcının tabuları yıkmasının nedeni de budur. "Çapkın tip"in bunu sadece kendi sosyal gurubuna karşı yapıyor olması da çapkınlığını çevresindekilere tescillemiş olmasıyla açıklanabilir:

"-Güzel mi bari
- Hem de nasıl"[122]

Yukarıda bahsedilen ve nitelikleri anlatıcının söylemle-

[121] Metin İnce Çağdaş sanatta cinsellik ve erotizm olgusu (Eskişehir: Basılmamış sanatta yeterlik tezi, 1996) 152.

[122] Süreya, Sevda Sözleri, İngiliz 20.

riyle dile getirilen Meryem tipi şairin "Süveyş"[123] şiirinde farklı bir biçimde kendini gösterir. Buradaki Meryem "Sevişken bir orospu"dur. Hem de "Ortadoğu'nun en mayhoş tenlisidir." Anlatıcı onunla olan ilişkisini büyük bir gururla anlatır. Anlatılan erkek etkinliği, kendine güvenli, baskın ve "Çeşmeden su içer gibi" kolay ve rahat görünümlüdür. Öyle ki Meryem'i "Avucunu çenesine dayayıp" öper. Bu yönüyle bir profesyonel çapkındır. Şiirin daha ilk dizesinde "Dengesini uzun bıyıklarına borçlu" olan bir erkek tasvir edilir. Hemen ardından aynı erkek " Son derece ince bir kadın yüzünden sallantılı" dizesiyle bir ilişkiye bağlı anlatır.

Meryem tipi "öteki"dir. Erotizmin bütün nüanslarını anlatıcı onun üzerinde yoğunlaştırır. Cinsel partnere hissedilen duygular burada tamamen keyfidir. "Meryem" anlatıcının her zaman gidebileceği bir kişi konumundadır. Kolaydır, usulcacıktır.

"Ben soluğu Meryem'in sokağında alıyorum
Meryem'in diyorsam, kolay Meryem'in,
usulcacık Meryem'in"[124]

Burada anlatıcı, kadını eylemden soyutlayıp anlatmaz. Kadın, eylemin içinde tasvir edilir. Kadın sevişme eylemi içinde, duruşuyla, kimliği, tavırları ve hareketleriyle anlatılır. Öyle ki anlatıcı bunu yaparken kadını, utanmaz, açık saçık her yönünü dile getirir. Bu durumu "Önceleyin"de de görmek mümkün:

[123] Süreya, Sevda Sözleri, Süveyş 30
[124] Süreya, Sevda Sözleri, İngiliz 20

"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 koydum kuralları
Her şey işte böyle oldu önce" [125]

Ben-anlatıcı kuralsız ve sınırsız yaşamak istemektedir. Bu durum, onu sınırlayan etkilerin uzağına götürecek ve ilişkilerinde daha özgür bir ortama taşıyacaktır. Böylece korku da kendi iç-beninden uzaklaşacaktır.

Çapkın tip toplumun baskısından korkar. Bu yüzden yalnızlaştığı her ortamda yasak ilişkisini gizleme telaşı içindedir. Bu ilişkiyi ancak çevresel faktörleri kendisinden uzaklaştırarak özgürleştirebilir. Yasak ya da tehlikeli ilişki olarak adlandırılabilecek bu tarz ilişkiler, baskıcı ya da teokratik toplumlarda görülen kaç-göç ilişkilerin benzeri konumundadır. Çapkın tip bu düğümü genellikle çözemez. İkili ilişkilerin doğasına aykırı bir biçimde süren bu ilişkilerde üçüncü şahıs her zaman vardır. Çapkın tip, zamanı ikiye bölerek her iki tarafın da bireyi olmaya çalışır. Cemal Süreya dostlarına yazdığı birçok mektupta özel hayatına ilişkin ayrıntılardan bahsetmiştir. Hem kitabına hem de şiirine ad olan "Üvercinka" da üçüncü şahıstır. Yasak bir ilişkinin şairde bıraktığı derin iz, sonraki dönemlerde sanat yaşamını değişik biçimlerde etkilemiştir.

[125] Süreya, Sevda Sözleri, Önceleyin 13.

Cemal Süreya'nın Hasan Basri ile yazışmalarından bu durum ortaya çıkar. [126] "Banko" şiirinde de bu özel durumu "Üçüncüsünü sorma, bizimle ilgilidir." diyerek saklı bir biçimde vermiştir.

"Bu akşamüstü üç şey doğruladı beni:
Kulüp rakısının üstündeki resim, bir;
Ortak arkadaşımız Prens Hayati, iki;
Üçüncüsünü sorma, bizimle ilgilidir." [127]

"Üzerinden Sevişmek"[128] şiirinde şiir kişisi üçüncü şahsı örtük bir biçimde vurgular. Burada üçüncü şahıs "Karne" şiirinde olduğu gibi şiir kişisinin "öteki" diye gösterdiği partneri değil, aşığın rakibi konumundaki erkektir. "Üzerinden Sevişmek'te üç beş kişi bir masaya oturmuş, içip söyleşmektedirler. Şiiri söyleyenin sevdiği kadın, o masaya başka bir adam tarafından getirilmiştir. (...) "Herkes az buçuk sarhoş", "bir şeyler" söylemektedir ama yalnız ikisinin sözcükleri "sarmaş dolaş"tır."[129] Burada "rakip" konumundaki adamın hareketleri şiir kişisini rahatsız eder: Üçüncü şahsın bedeni rakibe dönüktür. Anlatıcı adeta beden dilini çözümler gibi özne konumundaki kadını anlatmaya çalışır. Tercih edilme ve tercih etme ayrımının da imgesel örgüyle verildiği bu dizelerde anlatıcı rakibiyle kendini karşılaştırma yoluna gitmekten öte kadını gözetleme ve tahlil etme yolunu seçmiştir:

Muzaffer Buyrukçu, "Cemal Süreya ile Bir Gün" Varlık Ocak 1991:28.

[127] Süreya, Sevda Sözleri, Banko 148.

[128] Süreya, Sevda Sözleri, Üzerinden Sevişmek 151.

[129] Dara 60.

"Ötedesin o adamın duldasında
Göz kapaklarına bürünmüş adam

Eli her an omzunda
Eğiliyor sigaranı yakıyor
[...]
Onunla gelmişin buraya
Yüzün yandan ve uzaklarda"[130]

Üçüncü şahsın vurgulandığı şiirlerden biri de "Piyale"dir. Piyale'de üncü şahıs, diğer şiirlere göre daha açık ve nettir. Özne konumundaki sevgili, adanılmış ve başkasına yakıştırılmayan kadındır. Anlatıcıyı "ben" yapan başkasıdır. Üçüncü şahsın belirlemeleri anlatıcının kadın üzerindeki "ben" duygusunu yoğunlaştırır:

"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 halde

Senin o eskisi olmamana imkân yoktu
Ama inadından yapıyordun bunu Cemile
İnattandı hep o içip içip gitmeler
Bense boşalttığın kadehleri satın alıyordum
Enayilik ettiğimi bile bile

[130] Süreya, Sevda Sözleri, Üzerinden Sevişmek 151.

Hele o çıkışın yok mu kapıdan
O Allahın belâsı herifle
Başkasının olmayı bir türlü beceremiyordun
Millet arkandan gülüyordu
Düştüğün hale..."[131]

Burada kadın, anlatıcının, üzerinde hâkimiyet kuramadığı, yitirilmiş kadındır. "Dudakların başkalarının masasında lâle" dizesiyle ben-anlatıcı sevgilisinin artık kendinden uzaklaşıp "öteki" şahıslara ait olduğunu kabullenmiştir. "Ben boynumdaki ipe bir düğüm daha atıyordum / Peşinden başka gidecek yer yoktu/ Seni artık hiç sevmediğim halde "dizeleriyle yitirilmişlik duygusu anlatıcı üzerinde savunmalar geliştirmesine ve hatta kendi özgürlüğü karşısında yaşamla ilgili kaygılanmasına neden olur. "Kadın, öbür kadınları çeken, onları gözlemleyen erkeklere ya da kendine bağlı erkeklere yaklaşır. Kadın, bir karara varmadan bu iki uç arasında gider gelir. Ya erkeğin başka kadınları çekici durumuna katlanır ya da kıskançlıkla onu gözetler. Kadının da çekici, inandırıcı olması gerekir. Kadının çekici olabilmesi için, erkeklerde değişik duygular uyandırması gerekir. Kadın, av olabileceği izlenimini vermeli... O da iki seçenek arasında ya aldatmak zorunda, düşleminde bile; ya da karşı koymak!."[132]

Buradaki yenilgi, kabul etmeme, ulaşılamayan varlığı cinsel yönleriyle eleştirme, bir savunma sistemidir. Anlatıcı farkındalığını "enayilik" olarak niteler. Çapkın tip yalnız kalmaktan korkan, elindekini yitirmekten çekinen, konumundadır. Anlatıcının bütün "baştan çıkarma" giri-

[131] Süreya, Sevda Sözleri, Piyale 285.
Abdullah Rıza Ergüven, , Sanat ve Erotizm, (İstanbul: YABA 1988) 175

şimleri sonuçsuz kaldığı için özne konumundaki Cemile'yle mücadelesini yitirmiştir. Sonuçta üçüncü şahıs da kadının inadı sonucu açığa çıkmış bir varlık olarak yorumlanmıştır.

Sahip olunan kadın başkasına yakıştırılmaz. Hatta anlatıcının kadını öyle içselleştirilmiştir ki, -erkek egemen bir tutumla- kendisinden başkasının olan kadın başkaları tarafından "gülünç" olarak nitelenir. Bu da anlatıcının üçüncü şahsa olan kıskançlığını göstermesi açısından önemlidir.

Adanma ve sahiplenmenin sonucunda ilişkiyi yitirme, üçüncü şahıslardan kaynaklanıyorsa burada şiire egemen olan duygu kıskançlıktır. Aşık-sevgili-rakip diyalektiğinde kazanan her zaman rakiptir. Divan şiirinde çok sık kullanılan bu ilişkilerin çağdaş şiirimizde de örnekleri çoktur. Örneğin Attila İlhan'ın "Üçüncü Şahsın Şiiri" ile Fuzuli'nin birçok gazelinde yerini bulan rakip (ağyar) tipi az da olsa Cemal Süreya'nın şiirinde de kendini örtük ya da açık bir dille göstermiştir.

"Hür Hamamlar Denizi" nde anlatıcı tanrısal bir bakışla gözetler ortamı. Bir hamamın içinde Güzin'in hareketlerini öyküleştirerek yorumlamaya başlar. Burada anlatıcı, kadının erotik bölgelerini ön plana çıkararak, çapkınlığını sergilemeye başlar:

"Kadınlar hamamında Güzin
Bacağının birini suya uzattı
Erkekler hamamında Süleyman
Uzandı bu bacağı bir güzel öptü
Öpsün bakalım"[133]

[133] Süreya, Sevda Sözleri, Hür Hamamlar Denizi 32.

"Süleyman" ısrarcı ve uyanık bir çapkın erkek, "Güzin" de teşhirden hoşlanan fakat elde edilmesi güç bir kadındır.

"Kadın kısmı n apar Güzin onu yapacak
Bacağını azıcık yukarı çekti
Süleyman yutar mı kaçın kurrası
Bu sefer biraz aşağıdan öptü
Hadi bakalım

Az daha biraz daha derken sonunda
O güzelim bacak sudan çıkacak
Bacakla beraber bir mesele önemli
Acep Süleyman şimdi nerden öpecek
Dur bakalım"[134]

"Onların başından geçenleri, bir nüktedan tavrıyla ve asıl önemlisi, çapkınlar topluluğundaki "acemilerin" bir şeyler öğrenmelerini istiyormuş havasında anlatır. Bu şiirde Süleyman'ın ısrarı Güzin'in içindeki "gizlenmiş fahişe"nin açığa çıkmasını sağ,lar. (...) Bu şiirde mekân olarak seçilen yer de önemlidir. Zira Doğu erotologyasında hamam oldukça önemli bir yere sahiptir. "Peştamaldan kurnaya, keseden göbek taşına, takunyadan peşkire kadar hamam dünyasına ait bir dizi aksesuar, temizlikten çok örtülü cinselliği çağrıştıran araçlara dönüşmüştür. Doğu'da [...] Hamam, Doğulu için herkesin memnû (yasak)

[134] Süreya, Sevda Sözleri, Hür Hamamlar Denizi 32.

meyveden tatmaya aday olduğu kösnül bir şölendir öncelikle" [135]

Şiirde Güzin, kadınlar hamamında, Süleyman ise erkekler hamamındadır. Mekânlar farklı bile olsa şair, üst gerçekçilikle öyküyü birleştirir. Kadının en önemli erotejenlerinden biri olan bacağın sergilenmesi, çapkın tipin, kadın üzerindeki ısrarını artırmaktadır. Her bölümün sonunda tekrarlanan "Öpsün bakalım", "Hadi bakalım" ve "Dur bakalım" dizeleri de anlatıcının olaya ve dinleyenlere kattığı heyecan olarak açıklanabilir. "Kadın kısmı n'apar Güzin onu yapacak" dizesinde anlatıcı, Güzin'in içindeki kışkırtıcı ve baştan çıkarıcı yanları bütün kadınlara yansıtarak aslında tüm kadınların içinde bu yönün olduğunu vurgulamak niyetindedir. "Süleyman yutar mı kaçın kurası" dizesi de erkek etkinliğinin ve erkekteki içgüdüsel yanın genellenmiş ifadesi olarak çıkar karşımıza.

Burada açımlanması gereken asıl unsur "Hür Hamamlar Denizi"ndeki iki cinsin farklı biçimlerde çapkınlıklarını dile getiriyor olmasıdır. Şu ana kadar açıklanan şiirler içinde, her iki cinsin de çapkınlıklarının dile getirildiği şiir olarak çıkar karşımıza. Kadında erotejen bölgelerin teşhiri, erkekteki ısrarcılık, şiirin çatışma unsurlarıdır. Bu durumu Muzaffer İlhan Erdost erotizmin aşamaları olarak açıklar:

"Erotizm, Cemal'de, aşamalardan geçer. Kadınlar hamamından erkekler hamamına bacağını uzatan Güzin ve bu bacağı "dur bakalım neresinden öpecek Süleyman", Cemal'in gençlik fantezisidir. Bu fantezi, erginliğinde yazdığı "Ahırda gezdirilmiş gül kokusu" dizesiyle karşı-

[135] Mehmet Selim Ergül, *Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması*, (Ankara Bilkent Üniv: Basılmamış yüksek lisans Tezi, 2003) 34.

laştırılabilir. "Hür Hamamlar Denizi"nde erotizmin öğeleri olarak "bacak" ve öpmek" doğrudan sözcüklerle anlatılır. İkincisinde ise, erotik öğeler doğrudan değil, simgesel adlarla şiire gelir. İnsanlığın besinleri doğrudan aldığı (yediği) evre ile onları işleyerek (mayalayarak, pişirerek) aldığı (yediği) evre, uygarlığın nasıl iki farklı aşamasını imlerse, Cemal'de de erotik öğeler, başlangıçta doğrudan yani organların ve edimlerin adlarıyla/sözcükleriyle, erginleştikçe (ve evrimleştikçe) simgesel olarak dile gelir."[136]

Belli bir merak ve "humar"la süslenmiş bu şiirde gerilim şiirin son bölümüne kadar sürer. Anlatıcı düğümün çözülmesine izin vermez. "Az namussuz adam değilmiş hani" diye nitelediği "Süleyman"ın olayı hangi boyuta getirdiği söylenmese de bu, anlatıcı tarafından okuyucuya bırakılmıştır.

"Erkekler hamamında Süleyman
Az namussuz adam değilmiş hani
Kalkıp dosdoğru Eskişehir'e gitti
Geçirdiği gibi başına şapkasını
Enflasyon parasıyla otuz lira."[137]

3.5 Evli Kadınlar

Toplumsal yapılarda "evlilik" bir toplumun en küçük kurumu olarak açıklanır. Hem neslin hem de toplum dinamiklerinin işleyişi açısından ikili ilişkilerin meşru zemini olan evlilik kurumu son derece önemlidir. Erkek ve kadın, yaşamını devam ettirebilmek için ilişkilerini sosyal

[136] Muzaffer İlhan Erdost *Üç Şair* (İstanbul: Onur 2000) 60.
[137] Süreya, Sevda Sözleri, Hür Hamamlar Denizi 32.

alanlara taşırlar. Sonrasında toplumsal katmanlar evliliğin devamıyla birlikte özelden genele bir gelişim gösterir. Bu süreçte evliliğin devamı esastır. Devam eden ve kimliğini sonuna kadar sürdüren evlilikler ekonomik üst ve alt yapının devamı açısından ne kadar önemliyse; dağılan ve sonlandırılan evlilikler de yapıların ayakta kalabilmesi açısından o kadar risk taşır.

Çokeşlilik, evli insanların sürdürmeye çalıştığı ilişkinin yapısına aykırı bir durumdur. Yukarıda açıkladığım çapkınlık sisteminde de çokeşliliğin temel getirisi çoğu zaman evli insanlar üzerindedir. Bu da meşruluğun gayrimeşruluğa devri demektir ki asıl çelişki burada başlar. İlişkinin doğası ve diyalektiği burada sorgulanmalıdır.

Cemal Süreya, evliliği kesin çizgilerle reddeder. Evliliğin meşru bir şey olduğunu, aşkın da meşruiyet kazandığı anda biteceğini vurgular:

> *"Evliliğin aşkı kesin öldürdüğü kanısındayım... Aşk meşru bir şey olamaz. O da meşrulaşınca ölür. Aşk da şiir de uzlaşıcı olunca ölür. Genel olarak sanat böyledir. Masallar da çobanın prensese kavuştuğu an bitmiyor mu?."*[138]

Bu durumu başka bir söyleşide biraz daha özelleştirerek anlatır:

> *"İki kişi önce dosttırlar, sevgilidirler; sonra evlenmeye karar verirler ve evlenirler; ama evlenme anından itibaren, erkek toplumdaki ortalama kocanın, (bin yıllık) kadın da toplumdaki ortalama kadının (bin yıllık) davranışları-*

[138] Süreya, Güvercin Curnatası 108.

nı ediniverir. Oysa biz başka insanlardık. Oysa başta nasıl temiz duygularımız vardı. Ben bununla birleşmedim ki! O benimle birleşir miydi?"[139]

Bütün bu söylemlere rağmen şair, özel hayatında evlilik konusunda çok istikrarlı olamamış ve yaşamı boyunca birçok kez evlenmiştir[140]. Her ne kadar çapkınlığı reddetse de ilişkilerini, yasak ilişkilerle birbirine bağlamış bunun sonucunda da evliliğin yaşamını yavaşlattığı yerde dengeyi sağlamak için yeni ilişkilere yaslanmayı yeğlemiştir. En yakın dostlarından biri olan Muzaffer İlhan Erdost bu durumu şu ifadelerle dile getirir: "Kendi açımlamasına göre, düğmesini diken kadınla evlenmiştir. Evliliğin kadınını, erotik öğelerden yalıtır. Birlikteliğini "anne"lik işleviyle açıklar ya da kendisine özen gösteren kadınla, kendisinde tamamlanmamış "anne işlevi" nedeniyle birlik olur. "Anne", doğal ki, burada, yapıcı, onarıcı, koruyucu olandır: Özenle katlanmış bir mendil gibisin / Sil beni / N'olur kırk yıllık kirim pasım gitsin.

Cemal Süreya, kendini onaracak, koruyacak, arındıracak olanla, yani dengesini sağlayacağı biriyle evlenmeyi seçmekle birlikte, tersi olur. Çünkü evliliğin dengesi, Cemal Süreya'yı ola ki yavaşlatır, yani dengesini bozar. Nasıl ki, turnikesinde baş aşağı dönen motosikletçi, dengesini ancak belirli bir hıza ulaştığı zaman sağlarsa, Cemal Süreya da iç dengesini, devingen dengesizliğiyle koruyabilir.

Oysa evliliğin dik yatağı kısa zamanda eğilir ve yataylaşır. Yatak ile yatmak arasındaki ilişkinin önceden söz-

[139] Süreya, Güvercin Curnatası 92.

leşmeyle yükümlülük altına alınması Cemal Süreya'nın dengesini bozacaktır. Açlık grevindeki gencin düşlediği hemen her yiyeceği lezzetle anımsaması gibi, o da, bilinmeyene özlem duyduğu ölçüde iştahlı bir üretici olur. Kuşku yok ki, devindirici kaynağı, bedensel dürtüler olmaktan çıkıp, zihinsel birikim olana değinir."[141]

"Uçurumda Açan"da yayımlanan "Şu Bizimki" adlı şiirde anlatıcı ele aldığı aşkın geniş bir tasvirini yaparken evliliği meşru olması bakımından dışarıda bırakır. Bu yönüyle anlatıcı ile şair arasındaki benzerlik dikkat çeker. Cemal Süreya'mn evlilikle ilgili verdiği demecin imgeleştirilmiş bir şeklidir adeta :

"Yasadışı bir aşk,
Evlenmeyi
Hiç mi hiç düşünmüyor." [142]

Nitelediği aşkı soyutlamalarla farklılaştıran anlatıcı, bu yönüyle ona devrimci bir özellik kazandırmak isterken, evliliği bu niteliklere zarar vereceğinden "hiç mi hiç" ikilemesiyle reddeder.

> *"Cemal Süreya şiirinde çapkınlık sistemi, "evli kadınlar" üzerinde yoğunlaşır (...) Cemal Süreya şiirinde kendini bir "çapkın" olarak tanımlayan anlatıcı, kadınları elde eder, ancak "devretmez" Bunun yerine, onları "hatırlamak" söz konusudur. Bu hatırlama, onları bir "bütün" olarak hatırlama biçiminde dile getirilir. Bu bütünün*

[141] Erdost 60.
[142] Süreya, Sevda Sözleri, Şu Bizimki 189.

içinde tek tek kadınların ayırıcı özellikleri yoktur; onlar yalnızca "evli kadınlar"dır."[143]

Birçok kez evlenmesine ve hatta evlilik ilişkilerindeki tutarsızlıklara rağmen kendini feministlere yakın hisseden şair, buradan kendine bir yol açarak sosyal konumları irdeler ve bir aydın tavrıyla toplumu ve sistemi eleştirerek şiirini pratiğe taşır. Evlilik, feminizm, kadın hakları, onun feodaliteyi eleştirmesi için bir araçtır. Buradan yola çıkarak çağdaş dünyanın bütün kurumlarını model almış ve çağdaşlığa giden yolun önce bireyin bireyle olan ilişkisinin özgürleşmesiyle mümkün olabileceğini düşünmüştür. Aile ve evlilik kurumu bu yüzden onun sosyal düşüncelerinde önemli bir yer tutar. Çekirdekten, toplumun bütün dinamiklerine giden yolda Cemal Süreya, ekonomik alt ve üst yapıyı sürekli gözeterek kadın-erkek eşitliğini sayısal eşitlikten sıyırıp, ilişkilerin doğasında aramıştır. Ahlaki olanı kimi zaman reddederek, sunulan ve dayatılan toplumsal yargıların, feodal ilişkilerin, erkek egemen tutumun karşısında olmayı tercih etmiştir. Bu sıraladığım tespitlerle şairin şiir pratiği zaman zaman çelişir gibi görünse de aslında onun şiirinde alttan alta gelişen eleştirel yapı, okuyucunun kafasında -ironinin etkisiyle birlikte bir soru işareti bırakır. Bu da şairin gelmek istediği yerle sunduğu ürün arasındaki paralelliği gösterir.

"Tuhaf gelecek belki, ben birkaç kez evlendim; bir sürü serüvenim oldu; ama kendimi feministlerden yana hissediyorum. Feminist devinim bir devrimdir. [...] Kapitalist bir toplumda kadın-erkek eşitliğinin gerçekleşeceği düşünülemez. [...] Feministlerin, erkeklere çok ters gelecek çıkışları olacak elbet. Bunu doğal karşılamak gerekir. Oysa

[143] Ergül 18.

kimi erkek feminist kadını, kadın olarak bile görmüyor. Kaç bin yıllık hükümdarlığın yıkılışını hissediyor da ondan. Bizim ülkede feminizm başarı demeyeyim, büyük etkinlik kazanması başka yerlere göre zor. Çünkü Türk erkeği (aydını, yazarı bile) bir ayağını nice ileri noktaya atmış olursa olsun, öbürünü feodaliteden çekebilmiş değil. Binlerce yıl kadınları ayrı bir yaratık olarak yetiştirmişiz. Onlara layık gördüğümüz işler, yalnız beden yapılarında değil, belki kafalarında da belirleyici rol oynamış. Sapho'nun kadın olmadığını söyleyebilecek kadar bencilliği ileri götüren erkekler çıkmış. Büyük bir kadın besteci, büyük kadın bir ressam niye çıkmamış? Biz çıkmasını istememişiz. Üstelik bunu büyük ölçüde onlara kabul de ettirmişiz. Zulmün en büyüğü."[144]

İlişkide serbestlik ya da kişilerden birinin kendi sınırlarını zorlaması sonucunda ortaya çıkan çokeşlilik beraberinde özgür sevi ya da özgür aşk kavramını da getirmiştir. Sınır tanımama, yerleşik düzenin kurallarını ve etik olanı reddetme, çapkın tipin karakteristik özelliğidir. Bu noktada değerler anarşist bir yapıya bürünür.

"XIX. yüzyılda özgür sevi, çok geniş bir konudur Avrupa'nın anarşist çevrelerinde. Özellikle Charles Fourier (1772-1837), Harmonie adlı düşsel toplumunda büyük bir önem verir özgür seviye. Harmonie'de ortak sevi özendirilir, Fourier, evliliği bencil görmektedir. Çocuk ortaklaşa yetiştirilir. Çiftler ikişer ikişer, üçer üçer ya da dörder dörder, birlikte sevişilen bir ortam yaratırlar. Erkek ve kadın sayısının artması bir orgie (eğlence, şenlik) ortak birlikteliğin gerçek biçimini oluşturur. Fourier, hepsinin de sevi çoğalımmdan yararlandığını görür. En güzeli çirkini-

[144] Süreya, Güvercin Curnatası 90-91.

ne ve gençlerin yaşlılara sevisini bağışlaması, vermesidir. Hepsi de çocukluktan başlayarak sevisel duyularını geliştirir. Harmoni, herkesin yararlanabileceği bir toplumu önerir. (C. Fourier, vers la libsrte en amcur.)"[145]

Çapkın tip için bu alan oldukça önemlidir. Çokeşlilik cinsel içerikli olanı özendirdiğinden erkeğin koruma nesnesi olan kadın, erkek tarafından sürekli "öteki" nesnelerle eşleştirilecektir. Bu noktada eşlerden biri koruyan, bir diğeri de korunandır. Feodal ya da kapitalist toplumların çoğunda koruyan taraf erkek, korunan taraf da kadın olmuştur. Koruma nesnesi evi, cinsel partner de dışarıyı sembolize ediyorsa, sürekli karşılaştırılan kadın, karşıtını yaratarak tüm nitelikleriyle cinsel partnerden ayrılacaktır. Erkek de çapkınlık piyasasındaki arayışlarını cinsel olana yöneltecektir. Bu alanlardan biri de evli kadının çokeşlilik isteyen erkeğe yönelmesi diğeri de erkeğin evli kadınla ilişki kurmak istemesi şeklinde kendini gösterecektir. Her iki durum da eşlerin iktidarının bağımsızlığı demektir.

Cemal Süreya şiirinde anlatıcı, evli kadınlarla yakından ilgilidir. Anarşist bir yaklaşım sergiler. Özgür aşkın sınırlarını zorlar ve kendi bağımsızlığı için çokeşliliği özendirir. "Keskin bir nişancıdır/ gözünden haklar imgeyi."[146] Kadın konusunda son derece profesyoneldir. Onun bütün niteliklerini tecrübeye dayalı olarak bilir ve gördüğü yerde bunu dile getirmekten kaçınmaz. Anarşisttir, kural tanımaz. İçlendiği oranda cinsi temellerini harekete geçirebilecek gücü her zaman kendinde bulur.

1953 tarihli Üvercinka'da "Adam" şairin evli kadınlara yaklaştığı ilk şiirdir:

---

[145] Ergüven 172.

[146] Süreya, Sevda Sözleri, Dikkat Okul Var 317

"Adam şapkasına rastladı sokakta
Kim bilir kimin şapkası
Adam ne yapıp yapıp hatırladı
Bir kadın hatırladı sonuna kadar beyaz
Bir kadın açtı pencereyi sonuna kadar
Bir kadın kim bilir kimin karısı
Adam ne yapıp yapıp hatırladı." [147]

Şapkasıyla özdeşleşen "ben" sokaktaki yansımasını başkalarına benzeterek ararken, bu arayış esnasında bir kadını hatırlar. Kadının sonuna kadar beyaz olması ilk etapta bize "saf, temiz" olduğu izlenimini verse de aydınlığı ve ışığıyla birlikte şehveti de çağrıştırmaktadır. Buradaki "beyaz" kadının teninden yola çıkılarak söylenmiş bir sözcüktür." Bir kadın açtı pencereyi sonuna kadar" dizesinde açılan pencere kadının davetkâr tavrıdır. Kadın, evli olması yönüyle anlatıcı tarafından kazanılmış bir nesnedir, ancak kiminle evli olduğunu hatırlamaz. Burada anlatıcı hedefini açıkça belirtmiş, yasak ilişkisini kadının evli olması yönüyle açığa çıkarmıştır.

Mülkiye dergisinin 13. sayısında yayımlanan 1953 tarihli "Hafta Sekiz" şiiri Cemal Süreya'nın hiçbir kitabına koymadığı, dergilerde kalan şiirlerinden biridir. Evliliği sorgulayan bu şiirde gerçek üstü yaklaşımlarla ilişkinin sıradanlığı ve eşlerin olanla, olması gereken arasındaki tercihleri irdeler. Anlatıcı kendi "ben"inin dışında bir gölge yaratmış, anlatıcının karısı da her fırsatta onu gölgesiyle aldatmıştır. Burada kadın, olanı reddedip olması gerekene yönelmiştir. Anlatıcının gölgesi kadının ideal tipidir. Ka-

[147] Süreya, Sevda Sözleri, Adam 15.

dın bu ideal tipi kocasına yeğleyerek arayışını onunla tamamlar:

"Karım vardı ya benim
Karım beni gölgemle aldatıyordu
Saat yedi demeden daha
Onun kollarına atılıyordu
Âşıkane cümlelerle falan hep
Bir değil, on değil, Allah'ın her gecesi
Karım beni gölgemle aldatıyordu" [148]

İki benliğin ustalıkla çizildiği şiirde anlatıcı, "ben" ile "öteki ben " arasında çatışma yaratmış bu çatışmada anlatıcının gölgesi, koruma nesnesi durumundaki kadını kazanmıştır. Burada ben-anlatıcı yenilen taraf konumundadır. İdeal tipin "var olan tip" üzerindeki hâkimiyeti somut örneklerle açıklanmıştır. Bu durumdan son derece rahatsız olan anlatıcı, dostlarına seslenirken de tecrübesinden çıkardığı sonuçlarla nasihatlerde bulunmuştur:

"Siz siz olun da dayanın dostlar
Gölgem beni artık takmaz olmuştu
Mesela ben şapkamı çıkarsam
O kazık gibi dikiliyordu
Mesela yolda yanyanız değil mi
O bir taksi çağırıp doğru eve
Gölgem beni artık takmaz olmuştu." [149]

Bu çatışmada yenilen anlatıcı, güzel karısına duyduğu

[148] Süreya, Sevda Sözleri, Hafta Sekiz 279.
[149] Süreya, Sevda Sözleri, Hafta Sekiz 279.

kıskançlığı "delirmek işten bile değildi" dizesiyle vererek çaresiz bir yaklaşım sergilemektedir. Ne yapmanın yollarını da arayan anlatıcı, misilleme yaparak karısının gölgesini hatırlar. Daha önceki şiirlerinde sınır tanımaz, cüretkâr, ahlak kurallarını hiçe sayan, anarşist anlatıcı, burada okuru şaşırtırcasına ahlaki değerlere bürünür ve kendini "ben bu tarakta bezi olmayan/ben karımın gölgesini ayartamazdım" dizeleriyle bir anda çapkın söylemin dışına taşır. Burada evlilik idealize edilerek evli kadın değerli konuma sürüklenmiştir. Anlatıcının karısı olduğu için namus sembolü haline gelen "koruma nesnesi" erkek üzerinde, "baskı nesnesi" halini almıştır. Kaybetme korkusunun da alegorik bir biçimde işlendiği bu şiirde merkez duygu "değişim"dir. İlişkide tarafların değişimi eşleri farklı yerlere sürüklediğinden arayışın sonunda "aldatmak" kaçınılmaz olacaktır.

"Hafta sekiz" şiirinde "hafta sekiz gün dokuz" deyimi bozularak (deformation) "hafta sekiz cürmümeşhut bir" şeklinde cinsel ilişkinin yoğunluğu anlatılmıştır. Bu durum karşısında anlatıcı, değerlerini ön plana çıkararak "Ama namus vardı ortada namus" dizesiyle yine ahlaki temellerle içine düştüğü durumu açıklamaya çalışır:

"En makulü çırılçıplak bir çare
Hafta sekiz cürmümeşhut bir
Karım gözlerindeki son damla maviyi
Elleriyle saklıyordu her seferinde.
Başka bir şey olsa insan affedebilir
Ama namus vardı ortada namus
Hafta sekiz cürmümeşhut bir..."[150]

[150] Süreya, Sevda Sözleri, Hafta Sekiz 279.

Evliliği ve evli kadınları ön plana çıkarması açısından 1953'te Üvercinka'da yayımlanan "Hamza Süiti" önemli bir şiirdir. Ben-anlatıcı, "Hamza Süiti"nde Hamza ve Hamza'nın karısı Leyla'nın ilişkilerini imgesel ve ironik bir örgüyle verir:

"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." [151]

Şiirin birinci bölümünde şiir kişisi, ilişkinin dağınıklığı ve bozukluğunu masanın üzerindeki nesneyle açıklar. Sürahinin katmanlı yansımasından bakan anlatıcı Hamza'yı ve Hamza'nın karısını "yamru yumru" ikilemiyle görüntüler. Buradaki nesne sanatsal nesnedir. Dolaylı bir anlatımla nesnenin özellikleri üzerinden insan ilişkilerini açıklamayı amaçlar. Sürahi herkesin bildiği sürahidir ama Hamza'yla karısının ilişkisi herkesin bildiğinden farklı, "yamru yumru"dur. Şiir kişisi, Leyla'yı cinsel partner olarak gördüğü için kocasına yakıştırmaz. Yasadışı aşkı yaşaması için kendince haklı ve geçerli sebepler bulması gerekmektedir. Olayları, ister olduğu gibi aktarsın isterse deforme ederek yansıtsın, çapkın tip bu bağlamda çevresindekileri ve kendini "kötü giden ilişkilerin" üzerinden çapkınlık piyasasında ikna etmek zorundadır. Şiir kişisi,

[151] Süreya, Sevda Sözleri, Hamza Suiti 279.

tasviri boyunca sadece ilişkinin kötü gidişinden değil, çiftin yaşadığı mekânın olumsuzluğundan da bahseder. Yaşadıkları yerin "Cihangir'de sıfırıncı katta" "şehrin altında" "şarkıların altında" oluşu yönüyle farklı bir mekânsal ağ kurar ki bu da mekân-nesne-ilişki üçgeninde olumsuzluğu işaret eder. Yukarıda da söylediğim gibi anlatıcı kendini, eylemi karşısında haklı çıkarmak zorundadır. Bunun için de ahlak anlayışının eleştirilmesi durumunda, çapkınlık terminolojisini kullanır.

Cemal Süreya, şiirinde anlatıcısına ironik bir kimlik kazandırmıştır. İroni, anlatıcının en önemli silahlarından biridir. "Hamza ile Leyla"nın sessel yapısından yararlanarak aralarındaki ilişkinin sadece bir "yarım kafiye" kadar birbirine bağlı olabileceğini söyler. Sanki birbirlerine "yarım kafiyenin hatırı için" katlanmaktadırlar. Şiir kişisi bu yönüyle ilişkiyi hafife almaktadır. Bunu yaparken de ekonomik temelli olmayı da ihmal etmez. Maddi sıkıntılarını ve parasızlığı da "Akşam akşam yarım somun sahibi" dizesiyle örtülü bir biçimde verir.

Şiirin ikinci bölümünde Hamza'nın karısı adıyla girer şiire :

"Leyla'nın kaşları geldi oturdu karşıma
Hamza'nın karısı Leyla, Hamza Leyla
Başladı Afrikası uzun bir gece
-Afrika dediğin uzun bir kıta-
Geceler yukarda telcek-bulutcak
Böyle gecelerde yatan yatana
Sıfırıncı katta Cihangir'deki"
Hamza'nın karısı Leyla, Hamza Leyla"[152]

[152] Süreya, Sevda Sözleri, Hamza Suiti 279.

Leyla, anlatıcı için etik olanın dışında bir değerdir. Anlatıcı karşısına oturan kadının başkasına ait olduğunu bilir. Bu yönüyle evli kadınlar, toplumsal kuralların bir parçasıysa; anlatıcı da bu toplumsal kurallara el atmıştır. Yani yerleşik olanı hedef seçmiştir. Bunu yaparken de kadının evlilik kurumu içindeki olgunluğundan yararlanır. Olgun olan ham olana göre her zaman daha çekicidir. Ramis Dara, bu durumu daha canlı örneklerle anlatmıştır: "Bir meyve, ağacında beslenir, güzellenir; çiçek dalında açar, güzelleşirse; kadın da evlilikle, kocasının yanında sevilecek bir kıvama ulaşır."[153] Anlatıcı da bunu bir yerde kendi çıkarı için yapacaktır. Partner eğer cinsel partnerse anlatıcının da toplum ve kişi kurallarına aykırılığı evli kadınlarda daha fazla bulacağı kesindir.

Şiirin ikinci bölümünde belirleyici ve neredeyse şiirin tamamını kuşatan dize "Leyla'nın kaşları geldi oturdu karşıma" dizesidir. Bakışların altında yatan hisleri anlatıcı, okuyucuya örtük bir biçimde sunmuştur. Bu dizede belirsiz olan bakışların yönüdür. Leyla'nın dostane bakışlar mı, yoksa elde etmeye yönelik cinsi temellere dayalı bakışlar mı? Birçok şairin üzerinde durduğu, insanoğlunun sosyal ilişkilerini belirleyen beden dili, bakışlarla başlar. Bakış, belirleyici olandır. İçinde sonsuz duygu barındırır. "Cinsel çekicilik, içte uyuyan cinsel duyguyu uyandırır. Bakış, eşeysel (cinsel) duyguyu kamçılar, dokunma da öyle. Eşeysel bakış, kadını erkeğe yaklaştırmaya iter. Karşı yan için öyle. Bakışta algılama işlevi de önemlidir. Yüz, göz, saçlar, giyiniş vb. insanın iç dünyasının aynasıdır. Bakışın işlevi bu yönüyle çok önemlidir."[154]

[153] Dara 63.
[154] Ergüven 173.

1954 yılında yazılmış "Şu da Var" şiirinde anlatıcı, şiiri yine evli bir kadının üzerine kurmuştur:

"Bir de sen koynumda yatıyorsun
Güzelsin güzelliğin mutlak amenna
Kızlığın masanın üstünde
Kocana saklıyorsun

Oysa koca da ne benim kollarım var
Soy bir portakal yedir bana dilim dilim
Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme
Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim" [155]

Anlatıcı güzel sıfatıyla merkezine aldığı kadını toplum kurallarının dışına sürüklemeye çalışır, "kızlığını kocasına saklayan" kadına sitem ederek kendisine sevişme teklif eder ve kendi bedenine gönderme yaparak erotejen bölgeleri ön plana çıkarır. Buradaki özne "evli kadın" değildir. Anlatıcı bu şiirde erotik kurguyla toplumsal yargıların üzerine gider. Yerleşik yargıların, toplum değerlerinin, geleneksel bakışın karşısındadır. Bu yönüyle şiir, evli kadını vurgulamaz; anlatıcı, kadın üzerindeki evlilik ve "kocaya adanma" düşüncelerini kırarak cinsel partneri elde etme amacındadır.

Şairin faklı bir dilsel örgüyle kurduğu "Gazel" de anlatıcı, yine evli kadına gönderme yapar:

"Ben nice gözle nice denizle nice gazelle
Rimle gördüm rimle bildim rimle yaşadım seni

[155] Süreya, Sevda Sözleri, Şu da Var 29.

Sen ne iydin güzeldiysen de çirkindiysen de
Kocan ne iydi sonra Niyde ilinde gökyüzleri" [156]

Göçebe'de yayımlanan "Tabanca" şiirinde "her ne kadar evlilerle olan ilişkide asıl azabı, körkuyu kadınlar çekse de, erkeğin durumunun da cesaret gerektirdiği anlatılır. "[157] Burada yükü omuzlayan ve risk alan kişi erkektir.

"Sigara içenlere ateş etmeyiniz
Evli bir kadınla rakı içerken
Rozet gibi göğsüne takmış cesaretini
Ben Midridat'tan söz ettim siz etmeyiniz"[158]

Bir senaryo gibi yazılan ve sinematografik öğelerin yoğun bir biçimde verildiği "Göçebe" şirininde de evli kadınlara ve metreslere değinilir. Diğer şiirlerinden farklı olarak burada politik bir imgeye dönüşen evli kadın imgesi eleştireldir. Cinsel eş, burada yerini sosyal temelli bir bakışa bırakır. "Patronun karısını zimmetine geçiren sayman memuru" da şiirin içine tesadüfen sokulmuş bir kişi değil, anlatıcının özellikle vurgulamak istediği toplum katmanlarından sadece bir kesimin temsilcisidir. Aynı şekilde "Marilyn Monroe'nin cennette Nietzche'nin metresi olması" da ironik bir yaklaşımdır. "Üvercinka"ya göre daha toplumsal kaygıları olan "Göçebe" kitabında bedenin sorgulanışı yön değiştirerek daha politik ve eleştirel bir temele kaymıştır. Aynı zamanda "İkinci Yeni" şiir an-

[156] Süreya, Sevda Sözleri, Gazel 42.
[157] Sezer 100.
[158] Süreya, Sevda Sözleri, Tabanca 53.

layışının da Cemal Süreya'da yavaş yavaş toplumcu bir şekle dönüşmesi de şiir anlayışının değişkenliğini bize göstermektedir. Şiirin "evli kadınları" imlemesi şiirin merkezini değil yedeğini oluşturmaktadır.

"Eşkiyalar silahlarını çapraz astıkça türkülerine
Ve Bu dağlar böyle eşkıya güzelliği taşıdıkça
Patronun karısını zimmetine geçirip
Amasya'dan Kars'a kaçmakta olan sayman yardımcısıyla
Alevilikten konuşuyoruz uzun süre
Yanımdaki hep bir gazetede
Marilyn Monroe'nun resimlerine bakıyor
Marilyn Monroe öldü diyorum ona
Ölümü siyah bir kakül gibi alnına düşürmesini bildi
Şimdiyse cennette Nietzche'nin metresi olması gerekir." [159]

Aynı durumu "Onlar İçin Minibüs Şarkısı"nda görmek mümkün. Burada tarihsel bir döneme gönderme yapan anlatıcı, evli kadınların padişah tarafından alıkonmasını eleştirerek, kadınların kocasına bu durumdan dolayı tecimen der :

"Tecimendirler yüzyıllar boyunca karılarına hükümdarların
Sataşmasını ağırca bir vergi olarak kabullenmişlerdir" [160]

"Beni Öp Sonra Doğur Beni"'de yayımlanan ve anlatıcının yaşamının özeleştirisini sunduğu "Yeraltı" şiirinde

[159] Süreya, Sevda Sözleri, Göçebe 61.
[160] Süreya, Sevda Sözleri, Onlar İçin Minibüs şarkısı 130.

gizlenen hiçbir şey kalmamıştır. Kendi ortamında evli kadınların çekiciliği "dalında sevmek" şeklinde ifade edilmiştir:

"Evli kadınlardan açılmıştı bahtım
Yani dalında sevmeye alışmıştım kadını;
Bir süre de tatlı çişi gelmeye başlamış
Öğrenci kızlar ardında sürttüm biraz, orda burda,
Bugün bu huylarımın çoğunu bıraktım
Tabii hepsini değil. " [161]

3.6 Anne

Çağdaş şiirimizde anne temasını, kadın konusu içinde izlek edinmeyen şair yok gibidir. Çağdaş Türk şiirinde, annesini küçük yaşlarda kaybeden ya da anne eksikliğini, beraber olduğu kadınlarda arayan şairleri sıklıkla görürüz. Bu izlek bizi Freud hatta Jung psikolojisine kadar götürür. Özellikle erkek şairlerin, kadınlarındaki anne arayışları yaşamdaki karşılığını birçok yerde bulur. Geleneksel anaç tavırların sonraki dönemlerde hep anneyi çağrıştırması, sanatsal bakış açısında etkin rol oynamıştır. Örneğin 12 yaşında annesiz kalan Tevfik Fikret, Şermin'de öksüzlüğünü "vatan öksüzlüğü"yle birleştirir. Çağdaş şiirimiz içinde Ahmet Haşim, küçük yaşlarda yitirdiği annesini "Hilal-i Semen", "Hazan" gibi şiirlerinde arar, annesizliği karanlıkla özdeşleştirir. Ahmet Haşim kadar annesizliği sık sık irdelemese de 13 yaşında annesini yitiren Yahya Kemal Beyatlı da "ufuklar" şiirinde "yitirilmiş özne olan anneyi" vurgular. Türk şiirinin güçlü isimlerinden

[161] Süreya, Sevda Sözleri, Yeraltı 125.

Nazım Hikmet de "anne" temasını çağdaşlarına göre daha sıcak ve umutlu kullanan şairlerdendir:

"İki şey var ancak ölümle unutulur
Anamızın yüzüyle şehrimizin yüzü"

Sınırsız, kazanılmış, garanti sevgi olarak adlandırabileceğimiz "anne sevgisi" evrensel temelli gibi görünse de aslında yerel bir konudur. Çünkü sevginin işlenişi ve sevginin karşıdaki nesneye aktarımı, geleneklerle ilgilidir. Geleneğin ve yetişme koşullarının sanatçı üzerinde bıraktığı etki, onun imge dünyasının açımlanmasında son derece önemli ipuçları içerir. Tabii ki burada unutulmaması gereken bir durum daha var ki o da şairin yaklaşımlarını ve bakış açısını görmemizi sağlayan otobiyografik incelemedir. Çünkü yaşananla işlenen arasındaki bağ, her zaman olmasa da Cemal Süreya gibi "toplumsallık kaygısı" taşıyan şairlerde önemli yer tutar. Bu yönüyle Jung'un insan kişiliğini kavramlaştıran süreç haritası ışığında şairdeki "anne" arketipini (model) açıklayabiliriz.

Cemal Süreya, "kadın" kimliğini "annelik" rolüne büründürerek anlattığı şiirlerinde, okura kendi yaşamından kesitler sunar. Çoğu, otobiyografik unsurlar içeren bu şiirlerin, "çocukluk" dönemine denk düştüğü gözlenir ki bu bilinç dışı unsurlar daha sonraki yaşamında tüm kadınlarda aradığı ortak beklentiler halinde imgeleşerek, şiiri besleyen bir unsur haline gelecektir. "Anne" temasını işlediği şiirlerinde temel unsur olan ruhsal yaklaşımlar Cemal Süreya'nın şiirini sosyal alana taşır. İşlediği bu bireysel izlek, aslında toplumdaki bireyin de sorunudur. İçindeki annenin dış dünyadaki kadına veya eşe aktarımı sa-

dece şaire özgü bir nitelik değil, sokaktaki bireyin de yaklaşımı olduğu için imlenen bu yapıya "eleştireldir" de denilebilir. Bu yaklaşım soyut bir nitelik taşıdığından ve şiirler öz-benlik sorunsalı çerçevesinde ilerlediğinden, ben bu durumun eleştirel olmadığını düşünüyorum.

Cemal Süreya, öz-benlik sorunsalı taşıyan birçok şiirini küçük yaşlarda ailesi ile birlikte yaşadığı ruhsal bunalımların etkisi altında yazmıştır. Yaşadığı sürgün, onu derinden etkiler. "Cemal Süreya'nın bütün hayatını etkileyecek, şiirini besleyecek bir dönemin başlangıcıdır bu yolculuk. Bir doğum anıdır."[162] Yedi yaşında annesini kaybeder. Donuktur, hiçbir tepki vermez. "Yüreğinin Yaban Argosu" nda annesiyle ilgili pek bir şey hatırlamadığını, hatta onun yüzünü teyzesiyle karıştırdığını söyler:

> *"Annen miydi, kesik saçı ve açık ensesi miydi teyzenin"*[163]

Cemal Süreya asıl duyarlığı, ileriki yaşlarda geliştirecek, beraber olduğu her kadında annesini arayacaktır.

> *"Annem çok küçükken öldü beni öp, sonra doğur beni"*[164]

Bu psikolojik bir durumdur. Bu durumun kişinin özünü, modelinde arama; beklentilerinin ve zamanında elde edemediği hislerinin -özne değişse de- sürekli başkalarında olacağı düşüncesiyle arayışa geçme hali olarak görülebilir.

---

[162] Perinçek ve Duruel 18.
[163] Süreya, Sevda Sözleri, Yüreğinin Yaban Argosu 93.
[164] Süreya, Sevda Sözleri, Yüreğinin Yaban Argosu 93.

Burada bizi ilgilendiren durum şiirin oluşum sürecidir. Bu, psikolojik bir etkinliktir. Yaratış sonrası durum ise estetiğin sınırlarına girer. Bu etkinlikler toplamı bize şairin psikolojisi hakkında çok net olmasa da belli yaklaşımlar sergileyecektir.

Carl Gustav Jung, psikoloji-edebiyat, psikoloji-şair ve psikoloji-sanat yazılarını derlediği ve Freud sonrası psikanalize farklı bir pencereden baktığı "Analitik Psikoloji"[165] adlı eserinde bir insanın geçmiş yaşantılarının ürünü olan bellek imgeleri gibi canlı olmayan görüntülere "arketip" demiştir. Bu arketipler bir araya gelerek "kolektif bilinçdışını" oluştururlar. Yani her "arketip" ortak bilinçdışının birer öğesidir. Kolektif bilinçdışı toplumun ortak birikiminden bugüne taşıdığı ortak bilinçaltı öğeleri olarak da açıklanabilir. Arketipler imgelerle karıştırılmamalıdır. Bunların gerçek dünyada bir karşılıkları bulunmaz. Kişinin doğumuyla birlikte yeryüzüne getirdiği içsel görüngülerdir ama asla belli bir görüntüye sahip değillerdir. "Arketipler evrenseldir. Bir başka deyişle, her insan aynı temel ilk örnek imgelerine sahiptir. Bir çocuk dünyanın hangi yöresinde doğarsa doğsun, anne arketipini de birlikte dünyaya getirir. Ancak kendi annesiyle etkileşime başladıktan sonra bireysel farklılıklar ortaya çıkar. Çünkü çocuk yetiştirme biçimi, bir toplumdan diğerine, bir aileden diğerine ve hatta aynı aile içinde bir çocuktan diğerine farklılıklar gösterir. Bazı arketipler kişiliğin oluşumunda çok önemli bir rol oynadıklarından Jung onlara özel bir yer verir."[166] Burada en önemli arketiplerden biri de "anne

[165] Jung 273.

[166] Engin Gençtan, *Psikanaliz ve Sonrası* (İstanbul: Metis Yayınları 2004) 187

arketipi"dir. "Anne arketipi" bizi ilkel mitolojiye kadar götürür. "Toprak ana" simgesi bizim yüzyıllar boyu insanlık tarihimizle ilgili olup kutsallık motiflerini de içinde barındırır. Nitekim Hristiyan dünyasındaki "Meryem ana" ve birçok dinde karşılığı olan "Havva ana" sembolleri de bir "anne arketipi" olarak karşımıza çıkmaktadır.

Jung'a göre[167] "Anne arketipi" bir ihtiyaçtır ve kişinin bu ihtiyaçlarının gerçek annesi tarafından karşılanması gerekmektedir. Bu ihtiyaçları karşılanmayan kişi, ileriki yaşamında bu eksikliği gidermek için yalnızlaşma, kendini vatanıyla özdeşleştirme, başka kadınlarda anne ihtiyacını giderme gibi değişik arayışların içinde olacaktır.

Cemal Süreya şiirinde anlatıcı, yukarıda açıklanan durumu örnekler. Onda "anne arketipi" imge veya dize boyutunda kendini gösterir. Dergilerde kalan ve hiçbir kitaba giremeyen "Gitsin Efendim" şiirinde anlatıcı, kendine bir anne bulma arayışı içindedir:

"Özenle katlanmış bir mendil gibisin
Sil beni
N'olur kırk yıllık kirim pasım gitsin." [168]

Burada anne temi, annenin niteliğiyle şiire girer ve anlatıcının birlikte olduğu kadına transfer edilir. "Birlikteliğini "anne"lik işleviyle açıklar ya da kendisine özen gösteren kadınla, kendisinde tamamlanmamış "anne işlevi" nedeniyle birlik olur. "Anne", doğal ki, burada, yapıcı, onarıcı, koruyucu olandır."[169] "Anne arketipi" görünür değil,

[167] Jung 223.
[168] Süreya, Sevda Sözleri, Gitsin Efendim 314.
[169] Erdost 62.

örtüktür. Yukarıda da açıkladığımız gibi görüntü temeline ulaşmadan "kolektif bilinçaltında" kalmıştır.

"Beni Öp Sonra Doğur Beni"de aynı durumu görmek mümkün:

"Annem çok küçükken öldü
beni öp, sonra doğur beni."[170]

Anlatıcı "Gitsin Efendim"de olduğu gibi annenin niteliğini sermez ortaya. "Annesinin küçükken öldüğü", açıklayıcı dizedir. Bu yüzden kadından hamilik; bir diğer söyleyişle kadının, dişilik özelliğinden sıyrılarak annelik yanını harekete geçirmesi istenir. Bu durumu Doç. Dr. Nusret Kaya Psikoestetik[171] adlı kitabında kadının cinsel (libidinal) enerjisinin dişilikten, doğurganlığa yani vajinadan, ana rahmine geçişi olarak ifade eder. Buna da "kadında alt beyinsel takıntılar" der.

Anlatıcının zamanında giderilemeyen annelik ihtiyaçlarının, yetişkinlik döneminde, elde ettiği kadınlarda aramak istemesinin nedeni de budur.

"Güz Bittiği"nde yayımlanan "Küçük Anne" şiirinde kadın, "kelepir kız" imgesiyle anlatılmış, sevgilinin anaç yanları da "küçük anne" şeklinde nitelendirilmiştir.

"Küçük anne, kelepir kız,
Bir şey söyle bana,
bana bir laf et ki binlerce,
On binlerce görüntü anlatamasın." [172]

---

[170] Süreya, Sevda Sözleri, Beni Öp Sonra Doğur Beni 84.
[171] Nusret Kaya, Psikoestetik, (İstanbul: Sistem 2003).
[172] Süreya, Sevda Sözleri, Küçük Anne, 253.

Buradaki kelepir sözcüğüne yüklenen anlam "Değerinden çok aşağı bir fiyatla alınan veya alınabilecek olan şey, okazyon"[173] tanımından farklı olarak ham, henüz olgunlaşmamış, çabuk etkilenen ve kazanılan anlamında kullanılmış olabilir. Diğer şiirlerde olduğu gibi "anne arketipi" anlatıcının bilinçaltından gelen bir imge şeklini almış, sevgiliye bakışı yine "anaç" bir nitelik kazanmıştır. Buradaki "küçük anne" nitelemesinin de şairin, 23 yaşında hayatını kaybeden annesini hatırlatmaktadır. Şiirin son dizesindeki "İkinci parıltı" da şairin sevgiliyi görmek istediği annelik rolünü işaret etmektedir.

"İkinci bir parıltı var senin bakışlarında
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni."[174]

Sevgili-anne arayışı onu sürekli başka yerlere iter. Yaşadığı tüm kadınlarda biraz anne şefkati arar. İstediği kadın, geleneksel normlara bağlı, edindiği ahlakın dışına çıkmayan, sevecen, fedakâr, aile fertlerine adanmış, kadın tipidir. Şair özel yaşamında da defalarca evlenmesine rağmen bu arayıştan vazgeçmemiş, her ilişkisinde aynı tepiyle sarılmıştır kadınına. Bu yüzden eşini veya sevgili-anneyi aradığı şiirlerde erotik bakış yoktur.

"Sen bir çocuksun
Annen sinirden ve sevinçten doğurdu seni"[175]

[173] TDK sözlüğü.
[174] Süreya, Sevda Sözleri, Küçük Anne 253.
[175] Süreya, Sevda Sözleri, Burkulmuş Altın Hali Güneşin 90.

"Beni Öp Sonra Doğur Beni" kitabında yayımlanan "Yüreğin Yaban Argosu" nda şair, otobiyografik unsurları şiirine aktarmaya devam eder. Annesiyle yaşadığı anekdotları, öyküleştirerek anlatır:

> *"Bir çocuktun sen*
> *Bir çocuktun sen, bir bardak duruyordu eşikte;*
> *Dolu bir bardak duruyordu eşikte.*
> *O zamanlar sen daha neydin ki, annen Alucra'nın gizli su kürelerinden geçirdi seni; at arabalarıyla ve büyük bir kalabalıkla gidilen baş döndürücü mavi su kürelerinden. Neden sonra aldın o bardağı; o yüzyıl beklemiş sütü; çırpınarak tülbentten süzülmeye uğraşan o koyu, o beyaz, o rahatsız sıbyeyi içtin elinden; onun süreğen elinden. Annen miydi? Kesik saçı ve açık ensesi miydi teyzenin? İçtin elinden. Kar mı yağacaktı artık?"* [176]

Cemal Süreya'nın çocukluk döneminde annesiyle yaşadığı ilişkiyi konu alan bu şiirdeki otobiyografik unsurları kısaca özetleyelim.

Cemalettin o dönemlerde hastadır, sık sık havale geçirdiğinden annesi akşamları yatmadan önce oğluna süt içirmek için onu ikna etmeye çalışır. Kapı eşiğine oturan anne, sütü içirmek için oğluna Kerem ile Aslı'yı okur. Annesinin ölümünden sonra da şairin belleğinde kalan an'lar şiire bu biçimde girer. "Şiirde adı geçen Alucra, Karadeniz'de bir kaplıcadır. Erzincan'da oturdukları sırada bütün aile bu kaplıcaya bir gezi düzenler. Şairin, annesini hatırladığı ender hatıralardan biridir ve Cemal Süreya,

[176] Süreya, Sevda Sözleri, Yüreğinin Yaban Argosu 94.

Kerem ile Aslı hikâyelerini şairlik duygusunun ilk uyanışı olarak anımsar."[177]

Bu şiirde "anne arketipi" diğer şiirlerden farklı ele alınmıştır. Yaşanmamış ve bireyin içinde eksik kalan hislerin bir başkasına transfer edilerek, şairin bu kimliği öteki kadınlarda görme isteği bu şiirde yoktur. Burada kaybedilmiş nesnenin, şair üzerindeki etkileri, dağınık parçalar halinde anımsatılır.

Anlatıcı "Çay Bahçesi" adlı şiirinde, yaşantısını, annesiyle olan ilişkilerini ve belleğinde kalan fotoğrafları çevresine yaymış ve gerçekliği anılarıyla değiştirerek şiirine sokmuştur. Baktığı her nesnede kendini, aile fertlerini ve annesini görür.

"iki çocuğuyla oturmuş
Karşı masada bir anne,
Beklediği tren saati
Bir olanak arıyor kendine
Gözlerine dolan beyaz çiçekte"[178]

Cemal Süreya'nın şiirlerinde "tren" çocukluk evresinde yaşadığı sürgünün bir uzantısıdır:

"Tren düdüğü kalkışta da varışta da benim için her zaman ağlatı içermiştir. Kalkışta ayrılık, varışta burun kemiğinde uzun bir sızı. İkisinde de acı, hüzün."[179]

Anlatıcının karşı masada gördüğü iki çocukla anne, aslında şairin kendi görüntüsüdür. Beklediği tren saati de

[177] Perinçek ve Duruel 16.
[178] Süreya, Sevda Sözleri, Çay Bahçesi 117.
[179] Perinçek ve Duruel 19

sürgün dönemindeki yolculukları işaret eder. "Beyaz çiçek" diye gönderme yaptığı annesi Gülbeyaz hanım da bu karmaşanın içinde kendine olanak arayan annesidir. Şiirin ikinci bölümünde "küçük kız"ın "kendine şehir adları araması" da söylediğimiz bu durumu doğrular niteliktedir. Sürgüne maruz kalan aile nereye götürüldüklerini bilmedikleri için aralarında sürekli konuşmaktadırlar.

"24 Mayıs cumartesi
Şehir adları sayıyor küçük kız,
Kendiyse belli
Yalnız adıyla besleniyor
Öyle solgun ki" [180]

"Çay Bahçesi"ndeki anne arketipi "Yüreğinin Yaban Argosu"la aynı karakterdedir. Şair, bilinçaltı öğelerini imgeleştirerek bunları fotografik düzleme taşımış, anları bir sinema karesi gibi kullanarak şiire farklı mekânlarda, farklı insanlarla özel bir alan yaratmıştır.

Şairin, annesinin ölümüyle yaşadığı travmaya ek olarak şiirlerinde üvey anne ve kız kardeş vurgusuna rastlamak da mümkündür. Uzun zaman kız kardeşleriyle üvey annelerin yanında büyümek zorunda kalan Cemal Süreya, kötü ruhlu üvey annenin davranışlarını şiirine taşıyarak bu özel alanları da imgeleştirmiştir. Şairi en çok etkileyen olay da, üvey anne "Esma"nın kız kardeşlerini saçlarından kuyuya sarkıtmasıdır.[181] Bu olayı hayatı boyunca unutmayacak, şiirlerinde bazen olduğu gibi bazen de üstü

[180]Süreya, Sevda Sözleri, Çay Bahçesi 117.
[181]Perinçek ve Duruel 37

kapalı, hep dile getirecektir: "Bir üvey anam var adı Esma. Kız kardeşimi saçından tutup kuyuya sarkıtan kadın. "[182]

Zeynep Oral'la yaptığı bir söyleşide de bu durumu dolaylı yollardan dile getirir: "Bu yüzden kız kardeşlerimin saçları "gür" değildir." [183]

"Güz Bittiği" kitabında yayımlanan "11 Dize" şiirinde bu durumu olduğu gibi yansıtır:

"Kuyuya sarkıtan kadın
Saçından tutup kız kardeşimi" [184]

"Uçurumda Açan" kitabında yayımlanan "Oteller Hanlar Hamamlar için Sürekli Şiir" şiirinde de üvey anne olgusu dolaylı yoldan vurgulanmış. Şairin yaşamındaki kötü huylu üvey anne, bu şiirde tersine bir görüntüyle, iyi huylu niteliğine bürünerek Ankara'nın özelliği olmuştur.

"Ankara Ankara.
Ey iyi kalpli üvey ana!" [185]

3.7 Parça-Bütün İlişkisi

Cemal Süreya, şiirinde estetik bir nesne olan kadını realiteye taşırken, modern ressamlar gibi parçaları bir araya getirmeye çalışır. Ele aldığı estetik nesneye yapısal bir bütünlük kazandırır. Estetik nesnenin sınırlarını çizer. Belirlemeleri ister soyut ister somut olsun, genel geçer

[182] Perinçek ve Duruel 37
[183] Perinçek ve Duruel 39.
[184] Süreya, Sevda Sözleri, 11 Dize 267
[185] Süreya, Sevda Sözleri, Uçurumda Açan 167.

olayların içinden çıkardığı, kimine göre basit kimine göre gündelik olaylardan seçtiği özneyi bilincinde ayrıştırır. Bu ayrıştırma süreci içinde özne-nesne ilişkisi sınırlarını şiir içinde belirler. Amaç, bütüne ulaşmaktır. Parçalanan nesne, bütünde özneleşir ve şairin şiir dilinde bir estetik unsur haline gelir. Kurgulanan estetik nesne, anlamlandırılan estetik nesneye yine şairin anlağında ve biçeminde ulaşır.

Öznenin nesneye dönüşmesi Cemal Süreya'da kimi zaman karşıtlığın etkisiyle, kimi zaman da aynılığın getirdiği özdeşleşmeyle olur. Ancak estetik nesne burada dönüşümünü bitirmez. Şairin elinden çıkan verim, okuyucunun bilincinde somutlanır. Sonraki aşamada yön değiştiren duygu bütünlüğü, okura parça-bütün ilişkisini hissettirir ki bu da öznel olan özne-nesne ilişkisini, nesnel olan özne-özne ilişkisine dönüştürür. Örneğin kadının parçalarını fiziksel ya da ruhsal yanlarıyla sıralarken Modigliani'yi Chagall'ı ve Picasso'yu işaret eder. Özellikle kübist[186] etkileri şiirine taşıyan Süreya, kadını bir form olmaktan uzaklaştırarak, gerçekle gerçeküstü arsında bir yere oturtur.

---

[186] Kübizm» adı, Georges Braque'ın bir tablosunu gören Matisse'in bu tablo için «küçük küpler» sözünü kullanmasıyla ortaya çıkmıştır. Bir yanılgı sonucu yeni resme uygulanan bu deyim, Picasso ve Georges Braque'ın o tarihlerde birbirine pek benzeyen ilk kübist eserleri konusunda bir fikir verebilir. Her ikisi de hacimlerin iç içe geçtiği portreler, manzaralar, natürmortlar çizmekteydi. Onlar iki boyutlu (en ve boy) olan tuvalin yüzüne doğada üç boyutlu (en, boy, derinlik) olan nesneleri çizebilmenin çarelerini araştırıyorlardı. Bu, yeni bir sorun değildi; bütün resim sanatının sorunuydu; ama o zamana kadar, derinlik izlenimi perspektif aracılığıyla verilebiliyordu.

Kadın bedeni ve uzuvları bazı yerlerde deformasyonlara da uğrar. "Sevda Sözleri'nde, bedenin deforme edilişini "Üçgenler" şiiriyle başlatmak mümkündür. Bu şiirde Süheyla'nın "yamuk" çizilmiş üçgeni, deformasyona örnek gösterilebilir"[187]

"Bu da Süheyla'nınki işte aynı
Her yerde görülen herhangi bir üçgen
Bir kenarını yamuk çizmişler Üsküdar'a gidiyor
Bir kenarına istesek her akşam rastlayabiliriz
Bir kenarı da bir terzinin makasına komşu Allah versin
[...]
İşte bu da kim bilir kiminki
Bir de dik açısı var ama ne dik açı
En ufak tepeleri o yaratmış sanırsınız"[188]

Şiirde üç ayrı beden ele alınır. Birinci bölümde erkek bedeni Öklid'in üçgenlerinden farklı bir biçimdedir ve anlatıcıya göre ideal değildir. Bozulmuş ve estetik özelliğini yitirmiştir. Bunu da "Nerde Öklid'in üçgenleri bu nerde" dizesiyle verir. Burada vurgulanan bölge -çalışmanın son bölümünde daha da ayrıntılı olarak ele alınacak olan- bedenin erotik bölgesidir. Anlatıcı bu bölgelere oldukça hâkimdir ve buradan hareketle değişik çıkarımlara varır. Üçgenler şiirinin ikinci bölümünde Süheyla'nın üçgeni sıradan ve herkesinkine benzeyen ama biraz da "yamuk" bir bedendir ki anlatıcı uzuv üzerindeki değiştirimi (deformation) asıl burada yapar.

[187] Ergül 51.
[188] Süreya, Sevda Sözleri, Üçgenler 22.

Örneğin değiştirimlerle şiir kişisinin –kadınının- boynu, bilinenden uzaklaşarak bir anda alıp başını giden bir uzuv haline gelir. Buradaki biçim özellikle seçilmiş bir parçadır. Estetik bir nesne olarak bir çok şiirinde ön plana çıkan "kadın"ın parçaları sözcük ve dize boyutunda deformasyona uğratılarak verilir.

"Aslan Heykelleri"nde, bedenin merkezi, kadının gözleridir. Anlatıcı varlık-yokluk arasındaki dengeyi seksüalitenin en önemli uzvu olan gözlerle açıklamaya çalışır."Aslan Heykelleri"nde kadın bedeni belli kısımlarıyla deformasyona uğramıştır. Boyunla başı birbirinden bağımsız olarak ele almış ve birbirleri arasındaki anlamsal transferi de "Ya bu başını alıp gidiş boynundaki" dizesiyle yapmıştır. Modigliani'den de anlaşılacağı üzere Cemal Süreya gerçeküstücü bir yaklaşımla kadın bedenini abartılı ve çarpıcı bir biçimde tasvir etmiştir:

"Bir senin gözlerin var zaten daha yok
Ya bu başını alıp gidiş boynundaki
Modigliani oğlu modigliani"[189]

Sürrealist ressamların önde gelen ismi Rus asıllı Marc Chagall'ın sirk temalı F8 resminde genel tema gözlerdir. Özellikle hüzünlü palyaço gözleri, çocuk kompozisyonları ve eşek gözleri, gerçeküstü bir yaklaşımla resmedilmiştir. Cemal Süreya bu etkilenmeleri gizlemeyip disiplinler arası bir aktarımla (transfer) "11 Beyit" e taşımıştır. Birbirinden kopuk bu beyitlerin 6'ncısında "eşeğin gözü" onun

[189] Süreya, Sevda Sözleri, Aslan Heykelleri 31.

için bir çıkış noktasıdır ve aktarım yoluyla lirik bir değer taşır.

"Sığınacak yer kalmadı
Chagall'daki eşeğin gözünden başka."[190]

Birçok şiirinde defalarca söylediği "boyun" sözcüğü de kadının en önemli parçalarından biridir. Sürekli uzayan, öpüldükçe farklı hazları çağrıştıran bu parça, kadına şair tarafından yüklenmiş önemli bir değer olarak çıkar karşımıza. Cinselliğin, kadın bedenindeki yansıması parça-bütün şeklinde olan şiirlerinde, boyun, kadının hassasiyetinin önemli merkezlerinden birini oluşturur.

"Yazmam Daha Aşk Şiiri"nde kadının boynu tenha olması yönüyle, kadının kişiliğini işaret etmiştir. "Çocuk tutumuyla beklenmedik" dizesini destekleyen bu özellik, anlatıcının karanlığına ışık tutacak niteliktedir.

"Oydu bir bakışta tanıdım onu
Kuşlar bakımından uçarı
Çocuk tutumuyla beklenmedik
Uzatmış ay aydın karanlığıma
Nerden uzatılmışsa tenha boynunu" [191]

Önemli şiirlerinden biri olan "Üvercinka" da sevgilinin boynu anlatıcının ilgisini, görselliğinin yanı sıra çifte aşıladığı umut dolu yanıyla çeker. Anlatıcı, sevgilinin bede-

[190]Süreya, Sevda Sözleri, 11 Beyit 267.
[191] Süreya, Sevda Sözleri, Yazmam Daha Aşk Şiiri 43.

nini kullanmadaki maharetini de yine bu dizelerle vermiştir.

"Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesmemeye"
[...]
Birlikte mısralar düşünüyoruz ama iyi ama kötü
Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse değerlendiremez "[192]

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere aktarım ve deformasyonlar Cemal Süreya'nın şiirinde, şiiri süsleyen unsur olmaktan öte, şiirin diyalektiğidir. Bedeni oluşturan unsurlar, çeşitli çağrışımlar ve tasarımlarla zihinde yeni bir göstergeye ulaşır. Bu da türetimlerle kadının bedenini yeniden oluşturmaya yöneliktir.

Kadında duyarlık merkezi her şiirde aynı parçayla çıkmaz karşımıza."Yazmam Daha Aşk Şiiri"nde de bedenin dokunma duyusu merkez alınarak duyarlık alanları gösterilmiş ve bedenin parçalarıyla kadın bedeni, içinde bulunduğu eylemle gösterilmiştir.

"En çok neresi mi ağzıydı elbet
Bütün duyarlıklara ayarlı
Öpüşlerin türlüsünden elhamra[193]

[192] Süreya, Sevda Sözleri, Üvercinka 38.
[193] Süreya, Sevda Sözleri, Yazmam Daha Aşk Şiiri 43.

"Dildeki öğeleri ses, anlam, biçim ve sözdizimi bakımından farklı duruma getiren şairler, aynı zamanda onların örneksenmesiyle yeni türetmelere gidebilmekte, şiirin diline özgü kullanımlar ortaya koyabilmektedirler. Bu tür örneklere "sapma" (deviation) denir."[194] Cemal Süreya birçok şiirinde bu sapmaları kullanmıştır. Sözcük düzeyinde olan sapmaların en önemlisi, bir şiirine ve kitabına ad olan "Üvercinka" sözcüğüdür."**Güvercinka**nadı"ndan bozularak türetilen bu sözcük şairin sevgilisi için türettiği bir ad olarak çıkar karşımıza. Aynı durumu şair, kadının uzuvlarını anlatırken, anlatımı daha da çarpıcı kılmak için "Bun" şiirinde "göz"lere yüklemiştir. Görme organı, –istan yer ekiyle mekânlaştırılarak, göstergeler, çağrışım ilişkileriyle açıklanmıştır.

"Gözleri göz değil gözistan" [195]

Parça-bütün yaklaşımında, parçanın tekrar parçalanabilir olması ve bütünün parçaların toplamından ibaret olmaması bir sorun gibi algılanabilir. Parçalar çıkarıldığı alanı kapsamaz ve madde eski bütünlüğünü koruyamaz. Diyalektik bir söylemle ele alacak olursak parçalanmış madde ilk maddeden uzaklaşır ve yeni bir şekil kazanır. Burada dış dünyadan koparılarak şairin anlağına aktarılan nesnenin, bütünden ayrılarak estetik bir nesne halini alışı söz konusudur. Yaratıcı sanatların her dalında bu durum farklı farklıdır. Örneğin görsel sanatlarda bir nesnenin uzayda kapladığı alan, maddenin sıralanışı yani yan

[194], Prof. Dr. Doğan Aksan, *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*, (İstanbul: Bilgi 2003) 50.

[195]Süreya, Sevda Sözleri, Bun 37

yana olmasıyla ilgilidir; müzik ve şiirde ise nesne, sarmal bir boyut kazanır yani art ardadır. Bu durumda sanatçı hangi disiplinde olursa olsun izdüşümlerini kendi ben'inde bir ayna gerçekliğinde vermez. En gerçekçi sanatta bile "şey"ler doğrudan doğruya aktarılamaz. Parçaların bütünden koparılarak kendi içinde bir bütünün yaratıldığı metinlerde de bu durum söz konusudur. Bütünden ayrılan parçalar artık kendi içinde yeni bir öz taşır. Uzamzaman bütünlüğünde artık yeni bir şey olmuştur.

Cemal Süreya bütünü parçalara ayırırken her parçayı kendi özüyle ele alır. Parçalara devingen bir kimlik kazandırır. Söyleminde ritmiktir. Her bir parça kendine özgüdür ve kendi içinde bir anlam taşıyıcısı olarak üst anlamlara ulaşır. Bu da sık işlendiği yerlerde bir simge özelliği kazanır. Bu durumu en iyi örnekleyen parça kadının boynudur. Birçok şiirde kadının değerli bir parçası olarak gösterilen "boyun" parçadan koparılarak yeni bir estetik nesne haline gelmiş, bir üst anlam kazanmıştır:

Göçebe'de nesne bir dış nesneyle bağlantılı anlatılarak kimliğinden soyutlanır ve şekil değiştirir:

"Ablalarınsa boyunları soru işareti"[196]

Aslan Heykelleri'nde boyun diğerlerine göre daha devingen ve liderdir. Bütünden ayrılış bu parçada çok daha net göze çarpar:

"Ya bu başını alıp gidiş boynundaki"[197]

[196] Süreya, Sevda Sözleri, Göçebe 61.
[197] Süreya, Sevda Sözleri, Aslan Heykelleri 31.

Yazmam Daha Aşk Şiiri'nde parça bütüne özdeş kılınmış bütünün işlevini üstlenerek anlam üst anlama taşınmıştır. Burada asıl vurgulanan nesnedir fakat nesnenin kendisi parçayla söylenmiştir:

"Uzatmış ay aydın karanlığıma
Nerden uzatılmışsa tenha boynunu"[198]

Üvercinka şiirinde dört kez tekrarlanarak biçim değiştiren "boyun" sözcüğü anlatıcının nesneye yüklediği hem ruhsal hem de fiziksel merkez halini alır :

"Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu
kesmemeye
[...]
Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse
değerlendiremez"[199]

Önceleyin'de birkaç parça halinde sunulan kadının cinsel haz merkezleri kendi kimliğini kazanmış bir bütün halindedir:

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

[198] Sûreya, Sevda Sözleri, Yazmam Daha Aşk Şiiri, 43
[199] Süreya, Sevda Sözleri, Üvercinka 38.

Aşk şiirinde gözler hareket noktasıdır. "Olmazsa olmaz" diye gösterilen bu parça, metnin her bölümünde aynı anlam yükü taşımaz:

"Gözlerin durur mu onlar da gidiyorlar. Gitsinler.
Oysa ben senin gözlerinsiz edemem bilirsin
Şurda senin gözlerindeki bakımsız mavi, güzel laflı
İstanbullar
Şurda da etin çoğalıyordu dokundukça lafların
dünyaların"[200]

Bu örnekleri şairin diğer şiirlerinde sıklıkla ele aldığı parçaları göstererek çoğaltmak mümkün. Kadının cinsel haz merkezleri olan parçalar bütünden koparak şiirde poetik bir malzeme halini alır. İmge soyut bir görüntüyle şeklini yitirir. Bu da bizi dilin görünür imkânlarına yönelmesinin bir sonucu olarak modern sanatçıların tarzına götürür. Şair artık malzemesini derlemekten çok, yontan bir kişi olarak, hikâye etmeyecek, modern bir ressamın resmindeki unsurlar gibi nesnelerle yeni anlamsal ilgiler kuracaktır. Yani sözcüklere anekdotik değil, poetik yükler yükleyecektir.

Buradaki yük kavramını Braque'tan aldığını yazan Cemal Süreya, böylece sözcükleri de şiirsel yüklerle yüklenebilecek kompozisyon birimleri halinde tespit etmiş olur. Bu da sözdizimsel ve anlambilimsel bir yerinden oynatma, bir saptırmadır.

Bütün-parça yapısı çerçevesinde, sözcük birimine yakınlaşan Cemal Süreya; sözcük ekonomisini, dize hâkimi-

[200] Süreya, Sevda Sözleri, Üvercinka 38.

yetinden sıyırmış, tek tek ele alınabilecek parçalar haline getirmiştir. Birimi dizeden sözcüğe çekmek, modernist parçalanmayla açıklanabilir. Özellikle empresyonistlerin parçalarla bütünü oluşturma çabaları, resimde renk ve ışık gibi ana unsurların diğer öğelerden ayrılarak farklılık kazanmasını sağlar; dizeden sözcüğe doğru atılan adım da şiirde şiirin bütününden veya dizeden önce, semantik ilk birim olan öğenin özerkleşmesini hedefler. Böyle bir adımda öznellik, sözdiziminde ve sözcüğün imge içindeki ayrıcalıklı konumunda belirirken, anlam korunmak istenir. Burada esas olan, şairin, kişiliğini görünür kılacak imge ve sözdizimine ulaşmak üzere, dikkatini malzeme-sözcüklerin seçilmesi ve yapılandırılması üzerinde yoğunlaştırmasıdır. Yani şair, şiirini Saussure'cü anlamda dil (langue) ile değil söz (parole) ile kuracak; böylece şiir, şair ile okur arasında yeni ve özel bir dil oyunu yaratabilecektir.

Şiirde parça-bütün ilişkisini, sözcük-dize düzeyinde sorgulayan ve kadının tüm unsurlarını bu eksende ele alan Cemal Süreya, parçaları birleştirirken bütünü de imgelerin içinde yok etmemeye gayret etmiştir. Değiştirimler (deformation), süregelen anlamsal bağı koparmak ya da dağıtmak için değil, bütüne ulaşmak için kullanılmıştır. Bu durum kadının parçalarının (uzuv) ön plana çıkmasını ve hatta saçmaya giden anlamsal riski getirmişse de sözcüklerin imgeleşme süreci içinde yeni dilbilimsel örgülerin genel anlamla pekişmesi, şiiri güçlendiren unsur olmuştur. Modern unsurlar ve yapı bozumcu anlayışla içselleşen; kaynağını buradan alan fakat kendini teslim etmeyen şiirsel yapıyı "kadın" ve "aşk" temleri üzerinde kurmaya çalışan şair, fotografik dinamiğin türlerini imge bütününde işlemiş bunun sonucunda da Gestalt'çi bir gö-

rüntüyle sözdizimsel poetik bir dil oluşturmuştur. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi kadını çizerken, modern ressamlar gibi sözcüğü figürün sınırlarına kadar getirmiş, hikâye etmenin ya da öyküsel metnin dışında kurmaca bir gerçeklik oluşturmuştur. Bu noktada söylenebilir ki; Cemal Süreya sözcüğe getirdiği anlayışla "izlenimci" (empresyonist); temaya (kadın, cinsellik, cinsiyet) yüklediği anlamla da "dışavurumculuk"a yakın durmaktadır.

"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 tren 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"[201]

[201] Süreya, Sevda Sözleri, Gül 12.

"Gül şiirinde kadın ile gül arasında kurulan münasebet, daha kesif ve şiire hâkim bir sembol halindedir. Şairin burada da duygusunu ifade ederken çarpıcı "deformation"lara başvurduğunu, kuvvetli ve mübalâğalı ifadeler kullandığını görüyoruz. "Üvercinka"da şâirin dikkatini üzerinde toplayan unsurlar, kadının uzun boynu ile saçlarıdır. "Gül" şiirinde ön plândaki uzuvlar, gözler ile ellerdir. İkinci parçada "eller" dört kere tekrarlanan beyaz sıfatı ve şaire telkin ettiği güzellik korkusu ile son derece dikkati çeken bir özelliktir." [202]

Burada "gül" simgesi erotik olanı gösterir. Bu durum şairin diğer şiirlerindeki gül sembolüyle örtüşür. Önemli olan unsur, şairin kadının geometrisini yazınsal şekle dönüştürme isteğidir. Bunu yaparken de "humor"u "hiciv"den ayırarak şiirine yedirir. Garip şiirinin, toplumsal eleştiriyi işlerken yüzeyselleştirdiği hicvi, Cemal Süreya "humor"a dönüştürür. Bu da onda dönemine göre bir farklılık kazandırır. Kübist ressamların keskin çizgilerini kadını betimlerken kullanan şair, geometrik nüansları ironik bir üslûpla imgeleştirmeye çalışır.

"Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlar da saçların işte akşamdan çözülü
[...]
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

[202] Kaplan 274.

[...]
Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların
Bunların konuşması olur öpülmesi olur "[203]

Güzelleme'de bir simetri oluşturmaya çalışan Cemal Süreya, eller ve ayakların betimiyle başlar şiire. Uzuvları işlerken sözcüklerle "nü" yaratan şair bedenin her parçasını kişileştirir. "Gözlerinin ucu da burda yaşamaya alışık" ve "Gözlerin sabahın sekizinde bana açık " dizelerinde duyuş farklılığı göze çarpmaktadır. "Bak bu sensin çocuğum enine boyuna dizesinde de bedenin simetrisini gösterir. Cemal Süreya, "insan vücudunun şiirini kurarken plastik bir alana çıkmak başlıca hedefi olmuştur. [...] Şair, insan vücuduna takılıp kalmamış, nüler, portreler 'güzelleme'lerle yetinmemiş, duruşlardan 'hareket'e geçmiştir. Jacques Preveit'in etkisini sezinleriz, Attila İlhan'ın faydasını tespit ederiz bu planda. Kadın vücudu konusunda sağladığı şiir güveni, daha karmaşığa doğru yürümek cesareti vermiştir şaire."[204]

Bütünü parçalarla anlatma çabası, şairin diğer şiirlerinde de kendini gösterir. Özellikle şiirsel ve plastik uzuvlar olan göz, dudak ve eller, cinsel birer imkân olmaktan öte yazınsal bir tecrübe olarak çıkar karşımıza. Haz merkezlerinin birer birer anlatıldığı bu şiirlerde herkesçe bilinen duygular şairde "ilk kez keşfedilmiş" coşkusuyla verilir.

203 Süreya, Sevda Sözleri, Güzelleme 16.
204 Perinçek ve Duruel 142.

"Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda
(...)
Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların
Sonra her şey çıkıp geldi"[205]

Önceleyin'deki söz dizimsel sapma özne-yüklem ilişkisinin bozulmasıyla başlar. "Bir ellerin vardı" söylemi okuru alışılmadık bir söyleme iterken işaret edilen "yalnızlık" da merkez duygu halini alır. Şiirin sonraki bölümlerinde "yüz", "göz" ve "dudak"larla birlikte çıkıp gelen diğer parçalar sözü edilen yalnızlık duygusunu öteleyen, dışarıda bırakan nesne biçiminde görünür. Burada öznenin nesneleşmesi "dış"ın değişen biçimiyle, başka bir deyişle özdeğin tine dönüşmesiyle olmuştur.

"Yazmam Daha Aşk Şiiri"nde nesneleşen kadın uzuvlarının kendi işlevinden uzaklaşıp tinsel bir araç olarak kullanıldığı görülecektir.

"Uzatmış ay aydın karanlığıma
Nerden uzatmışsa tenha boynunu
Dünyanın en güzel kadını bu oydu
Saçlarını tarasa baştanbaşa Rumeli
[...]
En çok neresi mi ağzıydı elbet
Bütün duyarlıklara ayarlı"[206]

"San" şiirindeki görüntü soyutlaması "Tarifsiz uzuyor bacakların" dizesiyle verilmiştir. Cinsel bir parça olan

205 Süreya, Sevda Sözleri, Önceleyin 13.
206 Süreya, Sevda Sözleri, Yazmam Daha Aşk Şiiri 43.

sevgilinin bacakları da yukarıdaki örneklerde olduğu gibi bütünden ayrı özellikler gösterir:

"Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların"[207]

Aşkı şekillendiren ve içinde barındırdığı öğeleriyle bir bütün olarak ele alan Cemal Süreya, bütün ile parça arasındaki ilişkiyi bir iletişim aracı olarak sunar. Kadınla erkek arasında bir iletişim aracı olan cinselliğin ya da aşkın öznelerinden yola çıkan şair, ele aldığı temayı yer yer bir beden kompozisyonu haline getirir. Buradan hareketle her şairin farklı biçimde ele aldığı bu yaklaşımı Cemal Süreya görünürlük temelinde işlemiştir. Cinsel nesne ya da cinsel imkân olan beden kadın bedenidir ve bu beden de yer yer plastik cinselliği vurgular.

[207] Süreya, Sevda Sözleri, San 11.

BÖLÜM IV

CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE EROTİZM

"Erotik, önad; Yun. eros, sevi = lat eroticus. Fr. Erotique: Seviyle ilgili, seviyi anlatan, sevi şiiri ya da sevisel şiir. Erotizm: sevisellik, cinsel seviye ilişkin. Kösnüllük. Sevisellik (erotizm), özdeksel sevi anlamında da kullanılır. Sevisellik, güzel duyusal coşkuyu da dile getirir."[208] Eski Yunan'da Aşk Tanrısı Eros'un adından gelen "erotik" sözcüğü, günümüzde, hem iki cinsin birbiriyle olan ilişkisinde, hem de karşı cinsin ilişkilerinin bütününde ortaya çıktığı şekliyle aşkın çeşitli görünümlerini içerir. Toplumların kültürleriyle de ilişkili olan cinsellik kavramının da sınırlarını aşmaktadır. Erotizm, ruhla yaşamı cinsel edimle ilişki haline getirmesi bakımından, hayvansal cinsellikten ayrılır. Cinsel etkinlik gelişmiş ve karmaşıklaşmış, hayvansallıktan kurtulduğu zaman erotiktir.

"En temel ve katışıksız biçimde estetik heyecanın yönelmesine karşılık erotizm, içeriğindeki genel anlam farklılığı nedeniyle sık sık müstehcenlik ve pornografi ile karıştırılır. Erotizmde, ilkel benlik "Ben" kavramında birincil güdülerin egemenlik alanı olarak kabul edilir ve bedensel eylemleri ve doyumları içerir. Ruhumuz, hatta aklımız bu bedensel nazların gerisinde kalır. Erotizm hayvansal güdülerin sona erdiği yerde başlar; ama temeli yine de hay-

[208] Ergüven 47.

vansallıktır. Hayvansallık, erotizmde genel bir baskınlık alanıdır, çoğunlukla bu terim ile erotizm arasında, sürekli bağlantı kurulur. Bu bağlantıda yer alan fiziksel cinsellik ve erotizm arasındaki bağıntı, beyin ile düşünce arasındaki bağıntı gibidir. Aynı biçimde fizyolojide, her zaman düşüncenin nesnel bir temelidir."[209]

Erotizm sevgi ve aşk duyguları ile birlikte ele alınır. Bu eylemin izleri de -güçlü bir sanatsal öğe ya da nesne olacağından, resim heykel, edebiyat, tiyatro, dans, film ve müzik gibi disiplinlerin ana teması olarak karşımıza çıkar. İnsanın ruhsal ve bedensel varlığının ayrılmaz bir boyutu olan bu duygunun, çağlar boyunca çeşitli sanat ürünlerine ilham vermiş olması da son derece doğaldır. İnsan yaşamının kökeninde bulunan erotizm, çoğu zaman insanın haz alma ihtiyacını kimi zaman da mistik yanını doyurur. Örneğin, İlkel dönemlerde çoğu dinlerin de etkisiyle, insan doğurganlığını sembolize eden ve kötü ruhlara karşı koymak için de bir malzeme olagelen erotizm, aynı zamanda insanın ayırıcı noktası haline gelmiş, kendi cinsini tanıması açısından da erkek ve kadının cinsel rollerini tanımlamıştır.

Eski Yunan din ve mitolojisinde, hem güçlü bir erotik ilham kaynağı olarak, hem de doğudaki doğurganlığın sembolik bir ifadesi olarak, tanrılara ilişkin aşk öyküleri can alıcı bir önem taşır. Cinsellik, din ve büyü iç içe girmiş durumdadır. Lamba ve vazolardan resim ve heykellere kadar çeşitli sanat ürünleri herhangi bir mahcupluk ya da suçluluk izi taşımadan, tamamen açık bir şekilde cinsel eylemleri sergilemektedir. Cinsellikle utanç arasında ya-

[209] Metin İnce, *Çağdaş Sanatta Cinsellik ve Erotizm Olgusu*, (Eskişehir:Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniv 1996) 108.

pay bağ henüz kurulmamıştır. Tanrıların tanrısı Zeus'un aşk serüvenleri birçok vazoyu ve başka eşyaları süslediği gibi Rönesans'tan başlayarak çeşitli çağların sanatçılarına da önemli bir ilham kaynağı ve bizzat konu olmuştur. "Leda ile Kuğu" öyküsü günümüze kadar defalarca resmedilmiştir. Eski Yunan'da din, tüm cinsel aşkı gerekçelemekte, Dionysos tarikatıyla olan ilişkisinden dolayı, erotik coşkulanmaya kutsal bir nitelik yakıştırmaktadır. Büyü, Dionysos'a tapınmada önemli bir boyut olmuştur; bu özellik en belirgin. olarak "fallus" töresinde ortaya çıkar: Fallusa (erkeklik organına) tapma, çok eski zamanlardan beri bir çok dinin bir parçası olagelmiştir. Yunanlılar da bunu, büyük olasılıkla Mısır fallus tanrısı Min'den almışlardır. Eski Roma kültürü, Yunan düşünce ve göreneklerinden çokça etkilendiği halde, Yunanlıların sanatta ve yaşamda cinselliğe karşı benimsedikleri son derece uygar tutumun benzerini Roma'da bulmak mümkün değildir. Yunanlıların edebiyattaki etkisi daha büyük olmuş, Roma erotik edebiyatı, neşeli ve eğlendirici bir eğilim taşımıştır. Roma sanatındaki erotik anlatım temelinde Eski Yunandakine benzer düzeyde bir felsefe yatmamaktadır. Ama yine de, Romalıların da erotik sanat konusunda kendilerine özgü ürünler verdiği söylenebilir.

Sanatta erotizm, yaşamın devamı açısından zorunlu bir unsur olan üremeyi reddeder. Onun temel duygusu hazdır ve hazzın estetik yanı da sanatsal özneyi güzele götürür. Sanatçının arayışı güzele yöneliktir. İlkçağ düşünürlerinin güzele ulaşmanın bir aracı olan "eros" üzerinde durmalarının nedeni de budur. Burada beden ve ruh en önemli erotik unsurlardır. Tek başına ne beden ne de ruh erotizmi tamamlar. Erotizmin olabilmesi için bu iki öğenin varlığı şarttır. Cinsel arzu önce bedende başlar, ruhun

bedenle açıklanması ya da bedenden ruha gidilmesi cinselliği erotizmden ayırır.

Cinselliğin yaşamsallığı estetik kaygılarla birleşmelidir. Yaşanabilir, insani bir özden beslenen erotizm güzel olanla olmayanı ayrıştırır. Sanatsal erotizmde estetik anlayış, ne kadar gerekli ise; çirkinlik ve bayağılık da "Erotizm"i o denli yok eder. Kısacası erotizm ve cinselliğin yaşamla bütünleşmesi gerekir.

Cinselliğin kişiye, kültüre ve çevreye göre yorumlanması olarak da değerlendirilebileceğimiz erotizm, özünü ruhun ve insan bedeninin dış dünyaya yansıyan görünümlerinden alır. "Cinsellik ve beraberinde gelen erotizm, kültürel bir öğedir; çünkü cinsellik, içinde kadın bedeninin kodlanması ve kadının cinsel kimliği ile varlığını göstermesi söz konusudur. Kültürel açıdan değerlendirildiğinde erotizm, toplum tarafından kabul edilmiş, hoş görülen cinselliği sembolize etmektedir."[210] Bu noktada düşünüldüğünde erotizmin içinde yer alan öğeler de kendi aralarında bir kültürün öğeleri haline gelecek, kadın ve erkek ilişkisinin var olan süreçleri onları belli tipler haline getirecektir.

> *"Bir toplumda yer alan kadınlık ve erkeklik tanımları, her iki cinse dair imajlar, stereotipler, onlara atfedilen özellikler, roller ve statüler, cinsler arası işbölümü; cinsiyet kimlikleri ve bu kimliklerin oluşum süreçleri (sosyalizasyon); cinsler arası ilişkilerin düzenlenme biçimleri, aile tipleri ve akrabalık ilişkileri; cinslerin birbirine karşı tutum ve davranışları, cinsel ahlak, aşk ve güzellik anlayışları o toplumun cinsiyet kültürünü meydana getirir. Tanımı gereği, cinsiyet kültürü, çok yönlü ve çok öğeli bir olgu-*

[210] Eker, s. 5.

dur ve cinsiyetin, sosyal-kültürel bir olgu olduğu kabuliine dayanır. Cinsiyetin sosyal-kültürel bir olgu olduğunu kabul etmek, onun biyolojik bir gerçeklik olduğunu inkâr etmek anlamına gelmemektedir. Cinsiyet olgusu, biyolojik olarak vardır, tabiidir ve evrenseldir. Ancak, bu biyolojik temel üzerinde yükselen ve sosyal-kültürel olarak inşa edilen cinsiyet kimlikleri, davranış kalıpları, cinsiyet imaj ve kalıp yargıları, roller ve statüler, cinsiyete dayalı işbölümü ve cinsler arası ilişkilerle onların düzenlenme biçimleri evrensel değildir; toplumdan topluma ve zaman içinde farklılıklar gösterir. "[211]

Erotizm arzusu, kişilerin toplum içinde ya da kendi içlerindeki zıtlıkları da açığa çıkarır. Psikolojinin sınırlarından sosyolojinin sınırlarına uzanan bu durum toplumsal kuralları da beraberinde getirir. Özellikle erotizmin toplum içinde yasak olması, belli normlara göre düzenlenmesi onu yasadışı yapar ve uygulandığında yasağı yenen bir arzu haline dönüşür. Bu yönüyle erotizm herkesin içinde yapılan, ortada olmayan bir eylemdir.

Sanatta erotizm, insancıl bir sevgiyle, yaşamla bütünleştiği oranda "pornografik" olmaktan kurtulur."[212] Erotizm insana dair olandır ve insani duyguların bedende yorumlanma şeklidir. Kadın ve erkek arasındaki beden ilişkisinin insancıl bir zeminde ele alınışı onun doğasını açıklar. İnsan, yaratılışı gereği, gereksinimleri yönüyle başka insanların varlığına muhtaçtır. Kendi bedenini yorumlamaya çalışan insan da bu açımlamaları yine başka bedenlerde yapacak; yani öteki beden, "ben" bedenin çözümleyicisi konumunda olacaktır. Böylece bireyin varoluşu, ka-

[211] Mualla Türköne, *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*, (Ankara: Ark 1995) 75.

[212] İnce s. 112.

dınla erkeğin varoluşu haline gelerek, toplumsal bir şekil alacaktır. Marx, erkekle kadın arasındaki bu insancıl ve doğal ilişkiyi "Ekonomik Politik Felsefe"de "özel mülkiyetin olumlu anlamda ortadan kaldırılışının ilk örneği"[213] olarak gösterir. Erkek veya kadın için bir mülkiyet oluşturan beden, insanın doğası gereği sahiplenmeyi ve ekonomik değişim-dönüşüm ilişkilerini de beraberinde getirir. Birleşmenin ötesinde bütünleşme ve duygu yoğunluğu, kişiler arasındaki bu özel mülkiyeti ortadan kaldırır.

İnsanlık tarihi süresince erotizm, sanatın ve felsefenin başat imgesi olmuş, yazın tarihi de coşkunun simgesi olan kadın bedenini çeşitli görünümlerle sergilemiştir. Diğer sanatlarda olduğu gibi şiir de bilinçte beliren en önemli nesne olarak gördüğü erotizmi, kendi söz sınırları içinde imgeleştirerek temalaştırmış, varoluş ve yok oluş arasında erotizmi bazen ölümle bazen de ruh kavramıyla bütünleştirerek işlemiştir.

> *"Georges Bataille, erotizmin insanın ölümle tanıştığı anda, Yontma Taş Devri'nden başlayarak doğduğunu düşünür. 'Erotizm doğuma, ölümün yıkıntılarını durmadan onaran üremeye bağlıdır. diye yazar. Binlerce yıl sonra bile o büyük coşku en güzel yapıtlara esin kaynağı olmaktadır. Günümüz Fransız şairlerinden olan André Laude: "Ölümün ve cinsel ilişkinin gerdeğine inanıyorum. Sanırım beni kadına iten şey, içimde her gün biraz daha parçalanıp dağılan ölümcül payı çılgınca yıkmak isteyişimdendir. Her orgazmda öldüğümüzü düşünüyorum. Doğumlarla, hiç görülmemiş yıldızlarla dolu bir ölüm bu " der"*[214].

[213] İnce 113.

[214] Aytekin Karaçoban, *Erotizm Üzerine*, (İstanbul: Ayrıntı 2002) 26.

Erotizmin ön plana çıkarıldığı yazınsal eserlerde, arka plan ya da zaman gizlenir. Görünmez olanın içine sığdırılan erotizm, imgenin iç unsuru haline getirilerek gece veya zifiri karanlığa aktarılır. Yani alenî olan, erotizmin sınırları dışında kalır. Savrulmuş yaşamı imlemesi, düzenin dışında olması nedeniyle görüntüsünü hep saklayan erotizm, bu yönüyle sürekli yıkıcıdır. Kendisi de bir psikolog olan gerçeküstü anlayışın önde giden temsilcilerinden André Breton'un "Achim von Arnim"in masal kitabına yazdığı giriş yazısında "Cinsel dünya, "Sade ve Freud"ün modern çağda gerçekleştirdikleri onca soruşturmanın unutulmaz sonuçlarına karşın, gecenin çetin çekirdeğine evreni sokma istencimize durmadan karşı koymuştur."[215] der. Aynı durumu G. Bataille[216] gerçeküstücü bu yaklaşımı pekiştiren bir anlatımla ele alır "Normal durumdan erotik arzu durumuna geçiş, arada bir kesilen düzen içinde kurulmuş varlığın içimizde göreceli yıkılışını içerir. Bu yıkılış terimi, erotik etkinliğe bağlı, bildiğimiz dağılmış yaşam ifadesine karşılık verir... Erotizmde işe karışan şey, her zaman kurulmuş biçimlerin yıkılışıdır." G. Bataille burada erotizmin yıkıcı ve devrimci yanını vurgulayarak, erotizmi kültürün de değişken yapısı içinde ele alır. Cinsel aşkı ve erotizmi şiirinin merkezine aldığını söyleyen Cemal Süreya da şiirin kurulu düzene karşı olduğunu ve kendi şiirinin de "erotik" bir şiir olduğunu vurgular:

> *"Erotik bir şiirdir benimki... Sanırım en belirgin özelliği budur. Dipte tarih içinde uygarlık ve var olma sorunu tartışılır. Mitler günlük hayatın küçük hayatın olaylarına*

[215] Jean, Raymond, *Büyük Güç Arzudur, Europe, Novembre-Décembre 1968, Sürréalisme* Çev. Aytekin Karaçoban (İstanbul: Ayrıntı, 2002) 26.

[216] Raymond 28.

dağılarak somutlaşır. Nişancı bir şairim ben. Ayrıca şiirlerimde Türkiye'nin en iyi portre ressamıyım. Yarattığım her imgenin hem çağdaş duyarlığı kavramasını hem de şiirimizin en eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını özlerim. Şiirin kurulu düzene karşı olduğu inancındayımdır."[217]

Gerçeklik ile cinsellik arasında da bağ kurmaya çalışan şair kültürel baskının dışladığı cinselliği, edebiyatın ayrılmaz bir parçası olarak görür. Bir söyleşisinde:

"Cinsel aşkın edebiyatımıza gelişi Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le başlar ama asıl bizim kuşakta ağırlık kazanır. Toplumumuzda cinsel güdü baskılardan ötürü, çok büyük ve karmaşıktır. Bu bakımdan aşkın cinsel yanının şiire yansımaması düşünülemez. Cinselliği bütünüyle bir yana atan bir edebiyatın gerçekçi olamayacağı kanısındayım."[218] diyerek şiirini toplumsalla erotik olanın arasında bir yere koymaya çalışır. Bir başka yazısında da aşk ve cinselliği insanlığın gelişim seyri içinde temel öğe olarak görür:

"Hayatımda da yazdıklarımda da cinsel duygu ağır basar. Bunun böyle olmasını istediğim için değil. Zaten öyle olduğu için. İnsan hayatının binlerce yıllık serüveninde iki temel öğe olmuş: Açlık ve aşk. Kenarda bir konu değil aşk ya da cinsellik..."[219]

Cemal Süreya'da kültürel açılımlar, toplumun edebiyat anlayışına ve sosyal yapısına yapılacak yolculuğun ilk adımlarıdır. Birçok durumu kendi sınıfsal ilişkileri içinde değerlendirip bir sonuca ulaşmaya çalışan Süreya, "erotizm"i de "kültürler arası" olarak görür. 13 Ocak 1973'te

[217] Süreya, Güvercin Curnatası 46.
[218] Süreya Güvercin Curnatası 49.
[219] Süreya Güvercin Curnatası 109.

Milliyet Sanat'ta Can Kolukısa'nın sorularını yanıtlayan Cemal Süreya, cinsel birleşme anlamında Batılılarla Türkleri karşı karşıya getirmiş, bu iki kültürü erotizm açısından değerlendirmiştir:

"Bir Alman için cinsel birleşme, yemek üstüne yenen büyücek bir çikolatadır; yeri, konumu bilinen belli bir edimdir; güzel bir şeydir. Bir Türk içinse cinsel birleşmede güzelliğin çok üstünde hatta dışında bir şey vardır. Bir felaket tadı, bir varlık yokluk tartışması, bir mahvoluş duygusu."

Bu yönüyle Cemal Süreya, Georges Bataille ve Andre Breton'un ortaya attıkları gerçeküstücü bakışa yakındır. Erotizmin "bir varlık yokluk, bir mahvoluş duygusu yaratması" bilinçaltından gelen duyuların nesneleri belirlediği bu düşünce sisteminde, alt bilinçte gelişir.

1924'te "Manifeste du Surrealisme"i (Gerçeküstücülük Bildirgesi) hazırlayan şair Andre Breton'a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur, bu bütünleşme içinde düşsel dünya ile gerçek yaşam "mutlak gerçek" ya da "gerçeküstü" anlamda iç içe geçer. Sigmund Freud'un kuramlarından etkilenen Breton için, bilinçdışı, düş gücünün temel kaynağı, deha ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneğidir.

Breton'un yanısıra Louis Aragon ve Benjamen Peret "otomatik yazı yöntemleri" üzerinde deneyler yaparak kendi deyimleriyle, "gerçeküstü dünyanın düşsel imgelerini geliştirmeye" çalışırlar. Bu şairlerin dizelerindeki sözcükler, mantıksal bir sıra izlemek yerine bilinçdışı psikolojik süreçlerle bir araya geldiği için insanı çoğu zaman tedirgin eder. Gerçeküstücülük, yöntemli bir araştırma ile deneyi ön planda tutarak, insanın kendi kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç olduğunu vurgular.

Bu akımın temsilcilerinin erotizme bakış açıları da bundan farksız gelişmiş, Freud'un psikanalizinden beslenmiştir. Bu konuya ilişkin Freud, modern uygarlığı insanın içgüdüsel hayatındaki iki temel tipi esas alarak analiz eder. İnsan varlığı, ona göre, bir yandan sevmek ve işbirliği yapmak, yardımlaşmak diğer yandan da saldırmak ve yıkmak itkisine sahiptir. O bunlardan birincisine "Eros" adını verirken, bunun dışavurumunun sevgi yoluyla old'ığı nu söyler. "Erotik" dürtünün amacı bir şeyi bir şeye bağlamak, daha büyük bütünlere ulaşmaktır. *"Freud'cu dilde erotizm terimi, enerjisi libido (cinsel istek) olan cinsel eylemi açıklar. Böylece bir anlamda cinsel içgüdüyle özdeşleşmiş olur, arzunun simgesi anlamına gelen hatta bedensel arzuları aramaya yönelik itkileri karşılar."*[220]

Cemal Süreya'nm özellikle vurgulamak istediği ya da şiirlerinde pratikleştirdiği erotizm kültürden bağımsız gelişmez. Sonuçta "Bir felaket tadını, bir varlık yokluk tartışmasını, bir mahvoluş duygusunu" az gelişmişliğin bir sonucu olan alt kültürle açıklamaya çalışır. Bunu yaparken de yukarıda da bahsettiğimiz gibi gerçeküstücü şair ve felsefecilerden de etkilenmiş olduğu söylenebilir. Her ne kadar gerçeküstücü şairlerin, bilincin sınırlarını zorlayan o uç yaklaşımlarını şiir pratiğine sokmasa da şiirine ve ele aldığı temaya bilinçaltı öğeleri yerleştirmesi ve bunlara ayrı ayrı görsellik katması bakımından üst-gerçekçilere yakın durduğu söylenebilir. Ancak aynı Cemal Süreya ölümünden dört yıl önce Ocak 1986'da Enver Ercan'la yaptığı söyleşide erotizmi, diğer söyledikleriyle çelişen bir ifadeyle hem dünyayı değiştirme çabası olarak

[220] İnce 108.

göstermiş hem de kültürün dışında bir yere koyarak bundan önceki söylemlerine farklı bir yorum getirmiştir:

> *"Erotizm soylu anlamıyla dünyayı değiştirme çabasıdır. İsteğin güçlerini temel durumlarından adamakıllı saptırmış bir toplum içinde yaşıyoruz. Bir utanç cinselliği her şeye hâkim. Ve utanç cinselliğinin adı iffet. Bu düşüncelere sonradan vardım. Humor ve erotizm yapıtıma ben hiç farkında olmadan girmiş iki nitelik. Hayatımın ve okuduklarımın yansıları demek bunlar. Ama her zaman bu nitelikleri tek tek ya da bir arada lirik, hatta trajik bir plana götürme özlemi içinde de olmuşudur. Şunu da ekleyeyim erotizmi bir kültür olarak düşünmek yanlış."*[221]

Estetik bir malzeme olan kadın bedeni ile olan ilişki, Cemal Süreya'da biyolojik bir dürtü değil, iktidar alanları içerisinde işleyen toplumsal insanın da açık bir parçasıdır. *"Cemal Süreya, şiirini erotik bir temelin üstüne oturtmuştur ama bu temelin altında toplumsal değerlere gösterdiği ilgi göze çarpar; toplumsalla erotizm, bir gerçeğin uzantısıdır sanki. 'Doğa'nın ahlâkı kovduğu yerdedir şiiri; yasadışıdır ama sadece o eksenin çevresinde daireler çizmez, daireler çoğaltmaz, başka bir şeye, ayrıntılı ve kaynakları gür bir öze uzanır, yakalar. Yakaladığı, aynı zamanda bireysel ve toplumsal dalgalanmaların, ilişkilerden sıçrayan çelişkilerin, incelikli alayların, şaşkınlık yaratan tuzakların temsilcisidir."*[222]

Bedeni, öz kimlik ve toplumsal normlar arasında duran önemli bir bağlantı noktası olarak işleyen şair, insan gövdesini politik bir alan olarak görselleştirerek hazzın sınırlarına ulaşır. Cemal Süreya'nın her kitabında farklı duygularla hedonizme (hazcılık) vardığını dile getiren Enis

---

[221] Süreya Güvercin Curnatası 120.

[222] Buyrukçu 27

Batur, da hedonizmin erotizmle yan yana gittiğini dile getirir:

> *"Cemal Süreya'nın şiirinde Ars Erotica,- genel çizgilerinde, üzerinde herkesin anlaştığı bir yanı. Ama ne türden bir erotizm anlayışı? Kitaptan kitaba değişiyor bana kalırsa çünkü yaştan yaşa değişiyor. "Üvercinka"da daha çok hınzır, yasaklan gülümseyerek delen, haşarı bir temas; "Göçebe"de hazzın ve tensel olanın yüksek gerilimli noktalarına gidiş; "Beni Öp Sonra Doğur Beni"de bilge, "Yüreğin Yaban Argosu"yla da destekli bir duruş; "Güz Bittiği"nde, ikinci bir gençliğin ortasından bakan tortulu göz. Cemal Süreya'nın erotizmi, tuhaf bir dengede hedonizm ile yan yana gider: Bazen şiirin sıcaklığı yengiyle çıkmıştır işin içinden, bazen de gövdenin sıcaklığı. Ne olursa olsun, en üryan anında bile mahcup bir kişiliği taşır onun şiiri."*[223]

Cemal Süreya'da erotik yazın değişik biçimlerle gösterir kendini. Bu katmanlar şiirin içinde kimi zaman örtük, kimi zaman da semboliktir. Kadın bedenin sergilendiği ya da anlatıcıyla partnerin direk ilişki içinde olduğu şiirlerde de erotik öğeler açık açık vurgulanmıştır. Bu sınıflandırma şairin toplumsal yönünü bertaraf ediyormuş izlenimi verse de aslında toplumsal yanını besleyen unsur olarak görülmelidir. Ekonomi-politik anlamında kendini oldukça iyi geliştirmiş olan şairin, erotizmi de politik bir alan olarak algıladığı, kadın bedenini erkeğin bir dönüşüm ya da değişim aracından öte estetik bir malzeme olarak şiirinde nesneleştirdiği açıktır. Cemal Süreya, erotizmi yüzeysel bir biçim, salt bedenin yazınsallaşması olarak ya da işlev-

[223] Enis Batur, "Cemal Süreya'nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım" Cemal Süreya: "Üstü Kalsın" 70.

selleştirilmiş (ihtiyacı gidermeye, uyarıcı olmaya yönelik) cinsellik olarak ele almaz. Erotizm; toplumsal yaşamı biçimleyen sistemlerin, ahlaki normların, gelenek ve göreneklerin eleştirilmesinde kullanılan en önemli araçtır.

4.1. İronik Sembolik Erotizm

Erotik sanat, mesajını değişik anlatım biçimleriyle iletir. Bu anlatım biçimlerinden biri de mizahtır. Özellikle tanrıtanımaz felsefeyi ve erotizmi işlerken sanatçıların ince bir duyarlık ve sözcük oyunlarıyla kurdukları "ironi", aynı zamanda felsefi bir bakış açısı da yaratmış sadece edebiyatın ve diğer sanatların vazgeçilmez bir unsuru olmakla kalmayarak yaşamın hemen her alanında kendini göstermiştir. Ünlü filozof Sören Kierkegaard *"İroniyi anlamayan ve onun fısıltılarını duymayan kişi, özel hayatın mutlak başlangıcı diyebileceğimiz şeylerden yoksundur."*[224] diyerek ironinin kişilerin özel hayatı için ne kadar önemli olduğunu ve ironinin sadece yazın alanında değil aynı zamanda düşün alanında da önemli bir kavram olduğunu vurgulamıştır.

İroniyi şiirlerinde ince bir duyarlık alanı olarak kullanan Cemal Süreya, bu anlatım biçimini birçok temada olduğu gibi erotizmi de işlerken kullanmış, ironiyi erotizmle birleştirerek bir iç içelik meydana getirmiştir. Kadının ve birleşmenin hemen her alanında kalem oynatan şairin cinselliğin sınır noktalarında durması örneğin cinsel birleşme noktasında bu uç alanları öyküleyici bir biçimde değil de ironik bir üslupla vermesi ya da kesmesi şiirini pornografiden uzaklaştırmıştır. Bu noktada Cemal Süreya

[224] Sören Kierkegaard, *İroni Kavramı (Ankara:* Türkiye İş Bankası Yayınları, 2003) 120.

ironiyi de belli bir dengede tutarak ele aldığı erotik söylemin bayağılaşmasını engellemiş, onu yüzeysel ve kaba söylemden uzaklaştırmıştır. Özdemir İnce bu durumu Cemal Süreya şiirinin "yazılı olmayan düzlemi"[225] olarak göstermektedir.

> *"Cemal Süreya'nın şiiri deyince hemen herkesin aklına geliveren erotizm, Tomris Uyar'ın dediği gibi, asal bir nitelik değildir. Daha çok zekâ ve duyarlık odaklarındadır şiirinin ipuçları. Hatta denilebilir ki, erotizm bile bu zekâ ve duyarlık odaklarından gelen humor ve ironide biçimlenir. Humor ve ironi, başka şairlerde olduğu gibi işlevsel bir amaca değil, artistik bir oyuna, kısacası şiire yöneliktir. Yazdıklarının şiir olması ilk amaçtır."*[226]

Cemal Süreya önceliği ele aldığı biçeme verir, buradan hareketle ördüğü sözcükleri bir zekâ unsuru olarak ele alır ve duyarlıklara yüklediği anlamla nesneyi daha anlaşılır kılmak için parçaları ironiyle somutlar. Bu yönüyle şiiri, genellikle alay yoluyla toplumsal olanı yermek olan "hiciv"den ayrılır. Bu yumuşak "humor", Cemal Süreya ile Türk şiirine girer. Bireyseli ve ince alanları hedefleyen bu bakış şiirinin vazgeçilmez sesi olarak çıkar karşımıza. Öyle ki bu ses onda son derece özgündür. Keskin çizgilerle çizilmiş ve hedefe yönelen bir tarz değil tam aksine erotizmin lirik açılımı niteliğindedir. Ahmet Oktay'ın "gülümseten acı"[227] olarak nitelediği bu izlek şairin şiirinde ironi ile erotizmin sentezidir. Aynı durumu "Mehmet Selim Ergül" Cemal Süreya şiirindeki ironik anlatım biçiminin gerçeklik ya da gerçeklik kaygısının yerine geçecek bir

---

[225] Ö. İnce 20.

[226] Doğan, H. Mehmet, "Cemal Süreya" Milliyet Sanat. (Şubat 1990) 23. Ahmet, Oktay "Hoş geldin Üvercinka" Cemal Süreya: "Üstü Kalsın" 70.

unsur veya okuru şaşırtmak için kullanılan bir ifade biçimi olarak ele alır:

> *"Cemal Süreya şiirinde ironi, bazen gerçekliğin ya da gerçeklik kaygısının yerini alacak kadar öne çıkan, "olur olmaz yerde" okuru yadırgatan bir özelliğe sahiptir. "Dalga" şiirinde, çapkınlık meydanında "nam salma" ironik biçimde ve "tecahül-i ârif" (bilmezlikten gelme) sanatı kullanılarak ifade edilir. Nükte, asıl söyleneni başka bir biçimde ifade etmek için kullanılmıştır. Cemal Süreya şiirinde nükte, tecahül-i ârif ve ironi, erotik temalı olanlardan toplumsal temalı olanlara kadar hemen her şiirde bir yere yerleştirilir."*[228]

Cemal Süreya, konuşma dilinin anlatım özelliklerini ve söz varlığını şiirlerinde ironiyle birlikte vermiş, konuşma dilini şiirin vazgeçilmez bir parçası olarak görmüştür. Bir söyleşide konuşma dilini düşünce dilinin tuhaf bir argosu olarak nitelemiştir:

> *"Şiir konuşma dilinden uzaklaşmamalıdır. Konuşma dili düzyazının düşünce dilinin tuhaf bir argosudur. Şiirle düzyazı arasında bir bakışma bölgesi desek yeri. Bu bakımdan şiirin de düzyazının da özelliklerini taşır. [...] Şiirin ilk ve vazgeçilmez mayasıdır konuşma dili."*[229]

Gerçeküstü bir bakış ve bilinç-akışı tekniğiyle yazılan "Elma" şiirinde erotik söylem, ironi ve konuşma diliyle iç içedir:

"Şimdi sen çırılçıplak elma yiyorsun
Elma da elma ha Allahlık
Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı

[228] Ergül 30.
[229] Süreya, Güvercin Curnatası 46.

Kuşlar uçuyor üstünde
Gökyüzü var üstünde
Hatırlanacak olursa tam üç gün önce soyunmuştun
Bir duvarın üstünde
Bir yandan elma yiyorsun kırmızı
Bir yandan sevgililerini sebil ediyorsun sıcak
İstanbul'da bir duvar", [230]

Burada cinsel bir obje olarak kullanılan "elma" cinsel birleşmeyi işaret eder. Ayrıca hareketli bir renk olan kırmızı rengin de kışkırtıcılığından yararlanan anlatıcı ikinci kişiyi bilinçaltı öğeleriyle betimleyerek, kadının çıplaklığını farklı mekânlara taşır.

Bu şiirdeki gerçeküstü tablo, erotik söylemin en önemli araçlarından biri olan "çıplaklık" olgusuyla tamamlanmıştır. Kimi zaman özgürlüğü ifade eden çıplaklık, tensel iletişim bakımından bir var olma duygusu içerir. Kadının erkek üzerinde ya da erkeğin kadın üzerinde kurduğu bu hâkimiyet, sözel olmayan bir alanda kendini gösterir. Varoluş çoğu zaman insan bedeninin yapısıyla farklı bir dil kazanır. Beden dili dediğimiz bu olgunun kişilerin cinsel yaşamında çıplaklıkla doğrudan ilgisi vardır. "Çıplaklık, varlığın kendisine dönmenin ötesinde, bir süreklilik arayışını ortaya çıkaran iletişimdir. Bedenler, bizde edepsizlik duygusunu uyandıran gizemli davranışlarla sürekliliği ve bedensel bir düzensizliği bozan bir durumu ifade eder. Çıplaklığın tam anlamı olduğu uygarlıklarda ele alındığı şekliyle bir heykel olmasa bile ölümle arasında eşanlamlılık söz konusudur. İlkçağda erotizmin kaynağı

[230] Süreya, Sevda Sözleri, Elma 25.

olan yok etme, aşk yapma ile kurban etmeyi birbirine yaklaştıran bir özelliktir."[231] Bu da insanda varoluşu temellendiren bir olgu olarak çıkar karşımıza. Dinsel anlamda çıplaklığın sınırlandırılmış olması da yaratıcı gücün varoluşu kişiye teslim etmek istemeyişi olarak yorumlanabilir.

Cemal Süreya'da çıplaklık gizli bir egemenlik duygusunu da beraberinde getirir. Bunu yaparken görselliği, şiirin içindeki fotografik unsurları kullanır. Öznesini bu yönüyle kategorilere ayırır.

> *"Çıplaklığın dizelerini, sağduyunun ahlakına karşı büyük bir erdemle kurmak, kötülüğe karşı olma duygusundan ortaya çıkar. Bu duygu ise, bastırılmışlığın, kullanılmışlığın, belirlenmişliğin karşıtlığıdır. Karşıtlık duygusunu, genel ahlakın yaşam biçimi ve tercihi olarak değil, birtakım egemenlik ilişkilerinin figüranı olarak kullanan merkeze karşı oluşturur. Ayrıca, Cemal Süreya çıplaklığı kendine saklamaz, şiirinin sanatsal estetiği buna olanak tanımaz. Şiirini yazdığı çıplaklık, ya da açığa çıkan çıplaklığın şiiri, bir daha ne kendisinde, ne de bir başkası tarafından görülebilmesi, yaşanabilmesi–yaşanması denemesi olanaksız olan maddesel -diyalektik değişimlere bellek yaratır."*[232]

Güzelleme şiirinde kadın bedenini belli aşamalarla, aşağıdan yukarıya ya da yukarıdan aşağıya doğru kategorilere ayırır. Anatominin estetize edildiği bu şiirde çıplaklık bir bütün halinde değil parça parça verilmiştir:

---

[231] M. İnce s. 138.
[232] Şimşek 86.

"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 çocuğum kolların işte çıplak işte
Bak gizlisi saklısı kalmadı günümüzün
[...]
Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların
Bunların konuşması olur öpülmesi olur" [233]

Aşk adlı şiirinde de çıplaklık yine mahrem yerlerin vurgusuyla belirgin hale gelir: *"Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu/İki kere öpeyim desem üçün boynu bükük/ Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde/ Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra."*

Yeniden "Elma" şiirine dönecek olursak şiirin son bölümüne kadar "elma yeme" eyleminin sürekli tekrarlanması cinsel birleşmedeki oral seksi akla getirir. "Elma"nın cinsel organları "fallus"u ve "vulva"yı temsil ettiği söylenebilir. Sembolik (alegorik) bir anlatımla bu durumu ifade eden anlatıcı, "gökyüzünü, kiliseyi, İstanbul'da bir duvar üstünü ve doğayı" arka plan olarak kullanarak cinsel ilişkideki cesareti; her dizede farklılaşan ve gittikçe genişleyen mekânlarla da cinsel birleşmenin sıklığını dile getirir. "Ben böyle elmaları çok gördüm ohooo" dizesinde de an-

[233] Süreya, Sevda Sözleri, Elma 25.

latıcının çapkın söylemi tecrübeyle birleşerek övünülen bir durum haline gelir:

"Ben de çıplağım ama elma yemiyorum
Benim öyle elmalara karnım tok
Ben böyle elmaları çok gördüm ohooo
Kuşlar uçuyor üstümde bunlar senin elmanın kuşları
Gökyüzü var üstümde bu senin elmandaki gökyüzü
Hatırlanacak olursa seninle beraber soyunmuştum
Bir kilisenin üstünde
Bir yandan çan çalıyorum büyük yaşamaklara
Bir yandan yoldan insanlar geçiyor çoğul olarak
Duvarda bir kilise
İstanbul'da bir duvar duvarda bir kilise
Sen çırılçıplak elma yiyorsun"[234]

Şiirin son bölümünde anlatıcı lirik söylemle erotik söylemi birleştirir, üçüncü şahıs durumundaki kadınların "ayaküstü işlerini görmek yerine sadece ağızlarını öptürdüklerini" bildiğini göstererek çapkınlığını pekiştirme yoluna gider:

"Denizin ortasına kadar elma yiyorsun
Yüreğimin ortasına kadar elma yiyorsun
Bir yanda esaslı kederler içinde gençliğimiz
Bir yanda Sirkeci'nin tren dolu kadınları
Adettir sadece ağızlarını öptürürler
Ayaküstü işlerini görmek yerine"[235]

[234] Süreya, Sevda Sözleri, Elma 25.

Cinsel organların sembolik bir biçimde ele alındığı şiirlerden biri de "İntihar" şiiridir. Çıplaklığın ön plana çıktığı bu şiirde de "tabanca" imgesi yine "fallus"u, "tabancanın şakağa dayanması" da cinsel etkinliği göstermektedir. Buradaki "leylak sesi" Cemal Süreya'nın şiirindeki lirik temayı göstermesi bakımından önemlidir. "Elma" şiirinde olduğu gibi şair şiirini; kaba, yüzeysel ve salt cinsel olandan kurtarmak için "lirik" unsurları kullanır.

"Sen tam tabancayı
Şakağına dayamışsın;
Kapı açılıveriyor
Ve üstündekileri
Bir bir fırlatıp atan
Bir leylak sesi..." [236]

Cemal Süreya'nın; İngiliz edebiyatının başyapıtlarından biri olan, roman türünün ilk örneklerinden sayılan, kimi çevrelerce de postmodern edebiyatın atası olarak da saygı gören Laurence Sterne'nin "Tristram Shandy" adlı kitabına göndermeler yapan şiiri "Tristram"da şövalyeleri konu alan "romans"ların ve ortaçağ anlayışının ironik eleştirisi vardır. Şiirde her beşlikte tekrarlanan "Tek şövalye bırakıp kendinden üstün" ve "Mızrağını geçirdi içinden bir flütün" dizeleriyle erotik bir tablo oluşturulmaya çalışılmıştır. Şiirde bizim için en önemli unsur "flüt" ve "mızrak" simgeleridir. Erkek egemen kültürünün bir simgesi olan mızrak burada "fallusu" işaret eder. Flüt ise

[235] Süreya, Sevda Sözleri, Elma 25.
[236] Süreya, Sevda Sözleri, İntihar 294.

yapısı ve şekli itibariyle insan anatomisiyle eşleştirilmiş ve şiirde "vulva"yı simgeleyerek "fallus merkezli söz" oluşturulmuştur.

San[237] şiirinde "Kırmızı bir kuştur soluğum/ Kırmızı bir at oluyor soluğum/ yoksuluz gecelerimiz çok kısa/ Dörtnala sevişmek lazım" dizelerinde cinsel etkinlik simgeseldir ve soluğun sürekli farklı nesnelerle ifade edilmesiyle gerçekleşir. Bu dizelerde şair, tıpkı "Elma" şiirinde olduğu gibi libidinal enerjiyi, kırmızı rengin kışkırtıcılığıyla anlatmış ve bu kavramı cinsel ilişki esnasında bir başka kışkırtıcı unsur olan "soluk" kavramıyla imgeleştirmiştir. Aynı biçim, şiirin ikinci bölümünde "at" ve sevişmenin hızını gösteren "dörtnala" sözcükleriyle gerçekleşmiştir "At, dünya şiirinde bir nesne ve imge olarak sık rastlanılan bir sözcüktür. Birçok şair, özellikle aşk ve cinsellik temasını işledikleri şiirlerinde, kadınla at arasında bir benzerlik kurarak duygularını ve duyumsadıklarını anlatma yoluna gitmişlerdir. Bu şiirlerde at, kimi zaman kadına duyulan güvenin, kimi zaman da ona duyulan cinsel tutkunun, ihtirasın, gücün bir ifadesi olmuştur"[238] Aynı simgesel söylemi şairin "TK" şiirinde de görmek mümkündür:

"Atlarla. Uzun bacaklı evrensel atlar
Bunlarla gelişiyor sevdamız anlatılmaz
[...]

[237] Süreya, Sevda Sözleri, San 11.

[238] Ali Akgün, *İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu*, (Ankara Bilkent Üniv: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi 2002) 48.

Sen kadınsın ya büsbütün soyunuyorsun
Sana vergi, atılacak her şeyi kolayca çıkarıp atmak
Öptüğün gibi dünyanın bütün adamlarını bu arada beni
Uzanıp öpüyorsun ya atları çırılçıplak
Ne oluyorsa işte o zaman oluyor.
[...]
Sen ağzını ilave edince atlara
Birdenbire oluyor bu, şaşırıyoruz"[239]

Bir atın nal seslerini yansımayl (onomatope) olarak şiirine başlık yapan Cemal Süreya, "at"ı var olan özelliklerinden sıyırarak ona yeni anlamlar yüklemiştir. Burada cinsel duyguların yoğunluğu, kadın ile at arasındadır. Cinsel eylemin ritmi, uzak anlamla yine "at"a bağlanarak anlatılır. "TK"da aynı zamanda yukarıda bahsettiğimiz çıplaklık, kadının yalın haliyle verilerek; "Sana vergi, atılacak her şeyi kolayca çıkarıp atmak" ve "Uzanıp öpüyorsun ya atları çırılçıplak/ Ne oluyorsa işte o zaman oluyor. " dizeleriyle kadının anlatıcı üzerindeki etkinliği olur. "Çırılçıplak atları öpmek" bizi başka anlatımlara da sürükleyebilir. Cinsel etkinliğin en önemli ayağını oluşturan öpme eylemi burada sıradan bir öpme değildir. "At" bu dizede aynı zamanda asaleti ve gücü simgeleyerek, anlatıcıyı işaret etmektedir. Bu yönüyle cinsel etkinlik esnasında da erotizmin en önemli varoluş nedeni olan bedenlerin egemenliği sürecinde anlatıcı, karşı cinse bir değer de yüklemiş olur.

Cemal Süreya; kadının bedenini bir müziğin kompozisyonu gibi görüp, üzerindeki kıyafetleri de bu kompo-

[239] Süreya, Sevda Sözleri, TK 36.

zisyonun notaları olarak kurguladığı "Striptiz" şiirinde, bedeni çıplaklılık ilgisiyle simgeleştirmiştir. Kadın bedeninin ve cinsel etkinliğin alegorilerle kurulduğu bu şiirde, anlatıcının izlediği kadının soyunma eylemi kadının giyinişi ve soyunuşu olmak üzere iki ayrı biçimde anlatılır. Dikkatli bir okuma yapılırsa şairin şiirin biçimiyle de simgesel anlatımı desteklediği görülecektir. Kadının giyinme esnasında notaları "içe dönük" bir şekille çizen şair, soyunma esnasında sözcükleri "dışa dönük" dizer. Burada görsel bir kurgu oluşturarak şiirinin biçim özelliklerini anlamsal bütünlüğe yaklaştırır. Son bölümdeki yüksek sesli "dooo" sözcüğü de cinsel etkinliğin son aşamasını belirtmesi açısından önemlidir.

Şiirdeki asıl ironi, son bölümde kendini gösterir. Cinsel etkinliğin doruk noktası ve cinsel tatminin en yüksek derecesi olan "orgazm" son nota olan "do" sesinin uzatılarak verilmesiyle sembolize edilmiştir. Bu durumu Cemal Süreya "Roman Okudum Düşündüm" şiirinde; Budizm'de, her türlü tutkudan arınmış, doğuş çarkının dışına çıkmış olan kişinin eriştiği mertebe olarak gösterilen, mutlak dinginlik, acının ve bilgisizliğin ortadan kalkışı, kişinin dünyaya yönelik ilgilerden, kendisiyle ilgili tasalardan kurtulması, arzu ve isteklerden vazgeçmesi, gerçek bir bilgeliğe, mutlak bir bağımsızlığa ulaşması durumu olan "nirvana" kavramıyla anlatır: "İnan Selimiye'nin minareleri gibisin/ Her seferinde başka yoldan çıkılır nirvana'ya"[240]

[240] Süreya, Sevda Sözleri, Roman Okudum Seni Düşündüm 314.

"Kaç nota var
Do re mi fa sol la si
Onun da üstünde o kadar giysi

Etekliği fa
Sutyeni sol
Pabuçları la
Şapkası si
Sevmektedir onlar
Kendi bedeni gibi
Usul usul giyinir sabahları evinde
İşte do, sonra sırasıyla
re
mi
fa
sol
la
sonunda şapkası si
(...)
Gel ki geceleri salonda
Müzik başlamaya görsün
Her şey luzlanır birden
Açılıp kapanmaya başlar
Burun delikleri
(...)
Atı atıverir
Üstündekileri:
Alın size si
İşte la
sol
fa
mi
dooo!"[241]

[241] Süreya, Sevda Sözleri, Striptiz 156.

"Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli" şiirinde şair, cinsel organları ve cinsel ilişkiyi değişik sembollerle şiire sokar:

"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"[242]

Anlatıcı, kadının bacaklarının dar açısındaki "vulva"yı, "fallus"u sarıp kuşatması bakımından; yumağa, kırlangıç yuvasına, mermi yatağı ve güvercin tüneğine benzetir. "Fallus" buradan "vulva"ya ulaşır. "Fallus"un güvercin; "vulva"nın da kırlangıç yuvası ya da güvercin tüneği olarak sembolize edilmesinin nedeni, erkek bedeninin kadın bedeninde kendini güvende hissetmek istemesidir. "Gaston Bachelard, evi ve onunla ilgili birçok nesneyi incelediği "Mekânın Poetikası" adlı kitabında kuş yuvasının güvende olmayı imlediğini ifade eder: "Bir yuva karşısında düşleri biraz derinleştirecek olursak, kendimizi bir süre sonra, bir tür duyarlılık çelişkisiyle karşı karşıya buluruz. Yuva geçicidir, bununla birlikte içimizde bir güvenlik düşünün uyanmasına neden olur. Paul Eluard şiirlerinde kuş ve yuvayı şen olmayı, güvenliği imleyecek biçimde kullanır: "Gülüşler evinin üstünde / Bir kuş gülüyor ara-

[242] Süreya, Sevda Sözleri, Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli 85.

sında kanatlarının / Öyle hafif ki dünya / Yerinde değil artık / Öyle de şen ki / Eksik değil hiçbir şeyi"[243]

Şiirin devamında anlatıcı cinsel etkinliği yukarıda saydığımız sembollerden farklı bir biçimde betimler. Bu bölümde "fallus" da "vulva" da farklı imgesel anlatım biçimleriyle sunulur:

"Hadi sevgilim
Bir yudum süt koy yuvaya
Ve iç içe iki hilal
Sımsıcak, çok yakın, kirli"[244]

Şiirde yuva, "vulva"yı; "bir yudum süt" de kadının cinsel birleşme öncesinde salgıladığı vajinal sıvıyı imler. Yukarıda anlatılanlarla bağlantılı olarak "vulva", şiirin bu bölümünde yine mekânsal bir özellik taşır ve kuşatıcı özelliğe sahiptir. "İç içe iki hilal" söylemi de iki bakışı beraberinde getirir. Hilalin biçimi dikkate alındığında iç içe girmiş olması, hem kenetlenen yeni bir şekli hem de bir bütünü andıran yuvarlak görünümü akla getirecektir. Şiire ad olan dizeyle birlikte ele alındığında da "sımsıcak"; cinsel bileşmenin duygusal boyutunu, "çok yakın"; cinsel etkinliğin bütünlüğünü, "kirli" de cinsel birleşmenin hayvani yanını imler.

Erotizmdeki kirlilik, güzellik, hayvanilik ve çirkinlik, erotik sanatın teorik yanını kurcalayan konuların başında gelmiştir. Erotizm, çoğu kez kirli ve çirkin bir eylem olarak düşünülmüş, birçok din ve bağnaz düşünce tarafın-

[243] Akgün43.

[244] Süreya, Sevda Sözleri, Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli 85.

dan da yasaklanmıştır. Erotizmdeki güzellik ve çirkinliğin çelişkisini Leonardo Vinci, "Defter"de farklı sözlerle dile getirir "Birleşme eylemi ve bu eylem için yararlanılan organlar, o kadar çirkindir ki yüzlerin güzelliği ve bu işe karışanların süslemeleri olmasaydı doğa insanlık neslini kaybederdi."[245]

Cemal Süreya'nın "fallus"u minare biçiminde imlediği ve bunu gizli bir övünçle anlattığı "Şu da Var" ve "Saat Beş" şiirlerinde anlatıcı kendi bedenini anlatır:

"Oysa koca da ne benim kollarım var
Soy bir portakal yedir bana dilim dilim
Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme
Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim."[246]

"İstanbul'da 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"[247]

"Doğma büyüme" ikilemiyle geniş bir zamandan söz eden ve içinde gizli bir övünç taşıyan "uzunminareli" imgesi ereksiyon halindeki "fallus"u işaret eder. Burada

[245] İnce 112.
[246] Süreya, Sevda Sözleri, Şu da Var 29.
[247] Süreya, Sevda Sözleri, Saat Beş 286.

"uzun minareli" şeklinde yazılması gereken sıfat tamlaması, sözcük düzeyinde bir deformasyonla anlamsal bütünlüğü destekleyecek şekilde bozulmuştur. Evli kadınlara da gönderme yapan şiirin bu dörtlüğünde anlatıcı, önce kendi bedenini över ardın da cinsel etkinlik için partnerine önerilerde bulunur. Burada "portakal" kadının en önemli erotejen bölgelerinden biri olan "meme"lerini, deniz de "vulva"yı simgelemektedir.

Minare söylemiyle "fallus"un olduğundan daha büyük ve abartılı gösterildiği şiirlerde şair, "Phallocentrism (fallusmerkezlilik) ve logocentrisizm (sözmerkezlilik) kavramlarını birleştiren ve "fallusmerkezlisöz" anlamı taşıyan "phallogocentricism"le, kültürde marjinal kalan, baskılanan ve gizlenen ne varsa, onu vurgulamak ve sunmak amacındadır. Burada fallus, dilin eril yapısını temsil etmektedir. Logos (söz) da aslında gerçek olana vurgu yapmaktadır. Bugüne dek dil aracılığıyla içinde yaşadığımız kültür, asal gerçeği eril olana endeksli olarak kurmaktadır ve erillik, gerçekliğin de taşıyıcısıdır. Dolayısıyla, dişil olan kendine ait olmayan bir gerçeklik düzleminde temsil edilmektedir. Ecriture féminine (dişil yazın), bunu dönüştürecek güce yönelik dişil birikime yaslanan bir yaklaşımı içermektedir ve phallogocentricism de bu yaklaşımın dayanağını oluşturmaktadır. 1974'de La Quinzaine Littérarire dergisi tarafından, "yazının bir cinsiyeti var mıdır?" sorusunu, Fransız kadın yazarlarından Marguerite Yourcenar, 'diyelim ki aynı zamanda anne olan bir kadın yazarın annelik üzerine bir şey yazması gerektiğinde kendi deneyimlerinden yararlanacağı örneğinde olduğu gibi, eğer eserin içeriği gerektiriyorsa o zaman yazarın cinsiyeti söz konusu olur. Aksi halde bu bir değişken oluşturmaz. biçiminde bir manevra ile yanıtlar.

Ama yanıt ne kadar yuvarlak da olsa, La Quinzaine Littéraire dergisinin 192. sayısı, yazının bir cinsiyeti olduğu yolunda vurgu yapan metinlere ağırlık verir. Giderek, Bakhtin, Barthes ve Derrida çizgisiyle, Freud-Lacan hattında ilerleyen Fransız postyapısalcı ekolünden dünyaya yayılan Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Helene Cixous gibi teorisyenlerle, dişil dil gündeme katılır."[248] Freud ekolünün önemli isimlerinden olan dilbilimci teorisyen Lacan, "Fallusun Anlamı"[249] adlı eserinde Freud'dan aldığı psikanalatik süreci dille ilişkilendirmiş, göstergelerin bilinçaltından gelen simgeler olduğunu dolayısıyla cinsiyet tercihli yazının da yazarın geçmişiyle bağlantılı geliştiğini vurgular. "Bilinçdışı, dil gibi yapılaşmıştır." diyerek bilinçdışındaki simgelerin, dil düzeyini özetleyen ilişkiler içinde olduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşımdan hareketle Cemal Süreya'nın dilinin "eril dil" (masculin langue) bakışının da eril bakış (eril gaze) olduğu ve cinsiyet tercihli bir yazın yarattığı söylenebilir.

Şairin, cinsel organları cinsel etkinliğe dahil ettiği şiirlerinde eril bakış (eril gaze) kendini gösterir. Ayrıca egemen kültürün değerlerine de cinsellik penceresinden bakan ve toplumcu tavrını bu şiirlerle de hissettiren şairin üst dil kullanmak yerine zaman zaman argoya kaçan bir alt kültür dilini kullanması da ironiyle ördüğü simgesel yapıyı tamamlar niteliktedir. "İp" şiirinde "yağmurkuşugillerden" sözcüğü "fallus"u nitelemesi açısından önemlidir:

---

[248] Güzin Yamaner, "Susan Glaspell'ın Önemsiz Şeyler'inin Önemi" Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Bahar 2005:54

[249] Lacan Jacques, Önsöz, Saffet Murat Tura Afa Felsefe Yazıları Ansiklopedisi, (İstanbul:Afa 1994) 7-37

"Dünyada
Bakışımlıydı, çocuktu bedenlerimiz
Ezilir ezilirdi aralarında
Yağmurkuşugillerden biri" [250]

"Sayım" şiirinde cinsel etkinlik sevgilinin parçalarının sembolik anlatımıyla gerçekleşir. "Bileğinden", "dudağından" ve "soluğundan" öpülen sevgili en son parçada, "iliğinden" ve "kaynağından" öpülür. Burada sembolik olarak verilen cinsel etkinlik sevgilinin "iliğinden" ve "kaynağından" öpülmesidir. Kadının kaynağı olarak "vulva" işaret edilirken kapalı anlatımla verilen "ilik" simgesi daha genelleyici bir cinsel unsur olarak göze çarpar:

"Sonra ayakta öptüm
Dudağından öptüm seni

[...]

Başka evlerde karşılaştık
İliğinden öptüm seni

En sonunda caddelere çıkardım
Kaynağından öptüm seni" [251]

"Üçgenler" şiirinde anlatıcı "üçgen" şeklinde semboli-

[250] Süreya, Sevda Sözleri, İp 153.
[251] Süreya, Sevda Sözleri, Sayım 119.

ze ettiği cinsel organları karşılaştırma yoluna gider. Tek bir sembolle her iki cinsin organlarının anlatıldığı "Üçgenler" şiiri bu yönüyle şairin diğer şiirlerinden ayrılır. Burada hem "fallus"u hem de "vulva"yı betimlemeyen anlatıcı, Ali'nin üçgeni diye tarif ettiği "fallus"u değersiz bulur. Öklid'in üçgeniyle karşılaştırılan "fallus" anlatıcıya göre biçimini ve işlevini yitirmiştir. :

"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"[252]

Şairin birçok şiirinde rastladığımız Süheyla, bu şiirde betimlenen vulvanın sahibi olarak çıkar karşımıza:

"Bu da Süheyla'nınki işte aynı
Her yerde görülen herhangi bir üçgen
Bir kenarını yamuk çizmişler Üsküdar'a gidiyor
Bir kenarına istesek her akşam rastlayabiliriz

[252] Süreya, Sevda Sözleri, Üçgenler 22.

Bir kenarı da bir terzinin makasına komşu Allah versin
Kendi lafına bakarsanız bunu üşümemek için yapıyor
Sadece üşümemek için ne sandınız
Ne şundan
Ne bundan
Sadece üşümemek için bu kışta kıyamette
Kendi kendine yetmeyen zavallı bir üçgen"[253]

Herkesinkine benzeyen, her yerde karşımıza çıkabilecek kadar sıradan bir üçgene sahip olan ve "Kendi kendine yetmeyecek" kadar da işlevsiz kalan Süheyla'nın bedeni, aynı zamanda deforme edilmiş bir bedendir. Anlatıcı burada bedenin deformasyonunu "Bir kenarını yamuk çizmişler Üsküdar'a gidiyor." ve "Bir kenarı da bir terzinin makasına komşu Allah versin" dizesiyle verir.

Şiirin son bölümünde anlatıcı kime ait olduğunu bilmediği bir "fallus"u betimler. Sertleşmiş ve dik açıya ulaşmış "fallus", "En ufak tepeleri yaratmış" kadar da kibirli bir görüntü içindedir:

"İşte bu da kim bilir kiminki
Bir de dik açısı var ama ne dik açı
En ufak tepeleri o yaratmış sanırsınız
Çalgıcının biridir belki de macun satan
O şarkı senin bu şarkı benim İstanbul'da
Elinde bir keman var sadece bir keman
Ve alaturka
Eski"[254]

[253] Süreya, Sevda Sözleri, Üçgenler 22.

Cemal Süreya bu şiirinde, diğer şiirlerinde olduğu gibi ikili karşıtlıklarla çizdiği fallusu, gücün simgesi olarak bilinen "fallus merkezci" bir biçemle ele almaz. "Fallus" veya "vulva" burada gücün simgesi değil tam tersine güçsüzlüğün sembolüdür. Şiir kişileri toplumun alt sınıfını temsil eden, orta direk ya da "küçük insan" diyebileceğimiz, dar ve sabit gelirle geçinen tiplerdir. Öyle ki anlatıcı dışardan bir gözle bakar şiir kişilerine. Anlatıcı sahip olduğu tanrısal bakışla şiir kişisinin bedeninden toplumsal ilişkilerine kadar hemen her şeyini bilir. Erotik unsurlarla toplumsal çözümlemelere gider. Erotizm burada şiirin amacı değil aracı durumundadır. Son bölümde anlatıcının kişilerin bedenleri üzerinden ortak noktalara, yargılara varması da bunun bir göstergesi sayılabilir.

"Üçgenler var üçgenlerde ortak noktalar
Üçgeninizi çiziyorum var mı kendine güvenen
Bayanlar baylar"[255]

Bütün bu saydıklarımıza paralel olarak şiir kişilerinin bedenleri deformasyona uğramıştır. Bu deformasyon, bedenin bozulması, nesnenin olduğundan farklı biçimde sunulması şeklinde kendini gösterir. Deforme edilen bedenler, toplumsal bakış açısının bir yedeğidir.

"Cemal Süreya şiirinde bedenin üç nedenle deforme edildiği gözlemlenir. Birinci neden, bir "estetik mesafe" koymanın gereğidir ve bununla bedenin belli parçaları vurgulanarak şiirsel etki güçlendirilir. İkinci neden, erotik

[254] Süreya, Sevda Sözleri, Üçgenler 22.
[255] Süreya, Sevda Sözleri, Üçgenler 22.

etkinliğin doğasında yatar. Erotik etkinlik sırasında dokunma duyusuyla üç boyutlu bir görüntü elde edilemez. Görsel yakınlaşmada ise, bedenin boyutları değişir. Bu durum, bedenin belli parçalarının gerçek boyutlarından daha küçük ya da daha büyük bir biçimde betimlenmesine neden olur. Üçüncü neden ise, zaten kusurlu olan bedenlerin bu gerçeklikleri ile betimlenmelerinde yatar."[256] "Üçgenler" şiirindeki deforme edilmiş bedenler "estetik mesafe"yle şiirsel etkiyi artırmaya yöneliktir. Böylelikle erotik vurgu ön plana çıkarak "ironi"yle bedenin parçaları farklı bir görüntüye ulaşır.

4.2. Sezgisel Erotizm

Cemal Süreya'da erotik unsurlarla cinsel etkinliğin konu edildiği şiirler, estetik imkânlar dâhilinde sezdirilerek yazınsallaşır. Cinsel etkinliğin örtük verildiği bu şiirlerde simgeler çok yönlü anlamlar taşıyarak çoğu zaman nesnenin şeklini alır ve erotik unsurlar çağrışım yöntemiyle okura hissettirilir. Cemal Süreya'nın bu tarz şiirlerinde ironiyle kurulmuş, keskin zekâlı, hazzı ve tensel olanı sürekli çağıran, açık açık belirtmese de tebessümle bunları hissettiren bir eda vardır. Pornografinin sınırlarına kadar gelip orada gezinen fakat şiirin ve imgenin yapısını bozacak bir anlatıma düşmeyen bu yaklaşım, cinselliğin yazınsallaşmadır.

"Yazmam Daha Aşk Şiiri"nde cinsel etkinlik kadın bedeninin, anlatıcı üzerindeki etkisiyle başlar ve buradan simgesel çağrışımlarla cinsel birleşmenin sezdirilmesine kadar uzanır:

[256] Ergül 51.

"En çok neresi mi ağzıydı elbet
Bütün duyarlıklara ayarlı
Öpüşlerin türlüsünden elhamra
Sınırsız denizinde çarşafların
Bir gider bir gelirdi işlek ağzı

Ah şimdi benim gözlerim
Bir ağlamaktır tutturmuş gidiyor
Bir kadın gömleği üstümde
Günün maviliği ondan
Gecenin horozu ondan"[257]

"Uzatmış ay aydın karanlığıma/ Nerden uzatılmışsa tenha boynunu"[258] dizesinde "ay aydın karanlık" imgelemi anlatıcının bedenini işaret etmekte, "tenha boyun" ise lirik unsurlarla dokunma duyusunu güçlendiren göstergeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Cemal Süreya cinselliği vurguladığı şiirlerinde "lirik" parçaları kullanarak şiirsel metni salt erotik olandan kurtarır. Burada da "Ah şimdi benim gözlerim/Bir ağlamaktır tutturmuş gidiyor" dizeleriyle, yaşamla iç içe olma, bireyin duygu dünyasıyla bağdaşan gerçekçi kimlik ön plana çıkmış bu da Cemal Süreya'yı hep üzerinde durduğu "soylu erotizm"e yaklaştırmıştır.

Şiirde hareket, kadın bedeni üzerinde yoğunlaşır. "Otursa ama hiç oturmazdı ki/ kan kadını rüzgârdı atların" dizelerinde cinsel hareketin yönü gösterilmiş, son bö-

[257] Süreya, Sevda Sözleri, Yazmam Daha Aşk Şiiri 43.
[258] Süreya, Sevda Sözleri, Yazmam Daha Aşk Şiiri 43.

lümde cinsel etkinlik dokunma duyusuyla başlayıp oral cinselliğe kadar gitmiştir: "Bir gider bir gelirdi işlek ağzı" Buradaki işlek ağız hareketli erotejen unsur olarak dikkat çekmekte, cinsel birleşmenin beli bir sahnesini yansıtmaktadır. "Gecenin horozu" imgelemiyle gösterilen; "Bir kadın gömleği üzerimde" dizesiyle de çağrıştırılan cinsel temalar, kurgulanan cinsel kompozisyonu tamamlar niteliktedir.

"Gidip gelen işlek ağız" imgelemiyle yaşanan oral cinsellik kadının duyarlık merkeziyle özdeşleşir. Buradaki hareket kadın bedeninden parçalara doğru akar. Bedenin erotik bir parçası olan "ağız", şairin diğer şiirlerinde de çağrışım yoluyla cinsel etkinliği tamamlayan ya da haz merkezlerini harekete geçiren bir unsur olarak karşımıza çıkar. "Yağmurun Yağması İyidir" şiirinde ağzın cinsel işlevi gece açan çiçeklerle sezdirilmiş, ruhla beden birlikteliği sağlanmıştır.

"Sonra o gider sesini yıkardı
Telefonda saatlerce sevişti̇ğinden
O diye biri vardı galiba
Ağzı da iyice vardı galiba
Gece çiçeklerinden bir orman"[259]

"Cemal Süreya şiirinde erotik etkinlik, hemen her zaman karanlıkla, geceyle ilişkilendirilmiştir. Karanlığın herkesi bir anlamda bedensizleştirmesinin, aynılaştırmasının da salt niceliği vurgulayan değişim değerini işaret

[259] Süreya, Sevda Sözleri, Yağmurun Yağması İyidir 59.

ettiği ileri sürülebilir."[260] Karanlık ve gece duyguları hareket geçirerek cinsel yoğunluğu artıran en önemli etmendir. Bedenin seçilmediği, sadece anlatıcının fark edebildiği görüntülerle gece ve karanlık cinsel etkinliğin zamanını göstermesi açısından önemlidir. Şairin birçok şiirinde yer alan bu imgeler göstergeleri bakımından bedeni aktarmaya en elverişli unsurlardır.

"Aslan Heykelleri" şiirinde anlatıcı, bedeni ve bedenin haz merkezlerini karanlık da olsa seçebilecek kadar iyi bir gözlemcidir. Üst gerçeklikle çizilen tablo karanlıkta birdenbire kaybolur :

"Az şey değil seninle olmak düşünüyorum da
İçimde bir sevinç dallanıyor kaç kişi
Bir geyik kendini çiziyor karanlığa sonra kayboluyor
Karanlık maranlık ama iyi seçiliyor
Yorgan toplanmış bacakların seçiliyor
Bir uçtan bir uca bacaklarının aslan heykelleri
Ayık gecemizi dolduruyorlar bir uçtan bir uca"[261]

"Gül" şiirinde karanlık bir umuttur. Anlatıcı karanlıkta gördüğü kadının gözleriyle direncini ayakta tutar:

"Azaldığını duyup duyup karanlıkta
Beni ayakta tutan gözlerinin"[262]

"İngiliz" şiirinde kısık sesle söylenen sözler, zifiri ka-

[260] Ergül 36.
[261] Süreya, Sevda Sözleri, Aslan Heykelleri 31.
[262] Süreya, Sevda Sözleri, Gül 12.

ranlığı karşılayan "külliyetli miktarda" karanlık söylemi ve Meryem'in ayakta duruşu anlatıcının özellikle vurguladığı noktalardır. Burada da karanlık cinsel etkinliğin zamanını gösterir:

"Ben soluğu Meryem'in sokağında alıyorum
Meryem'in diyorsam,
Kolay Meryem'in, usulcacık Meryem'in
Karanlık bastırmış üstümüzü külliyetli miktarda
Alçak sesle konuşuyoruz korkudan değil
Ayakta duran kadınlar olur ya
Meryem bunlardan
Üç türlü ayakta duruşu var
Birini yalnız bana kullanıyor"[263]

"Ülke"de hemen her kimliğe bürünen kadın, karanlık sokaklarda ve gizli köşelerde gösterilir. Buradaki kadın, aşkın ve cinselliğin en önemli öznesi konumundadır:

"Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
Karanlık her sokaktaydın gizli her köşedeydin
[...]
Sen tutar kendini incecik sevdirirdin
Bir umuttun bir misillemeydin yalnızlığa"[264]

"Şiir"de sevişmenin detayları anlatılır. Mekân yine görünmeyendir, karanlıktır. Sevişmenin temposu "gidip

[263] Süreya, Sevda Sözleri, İngiliz 20.
[264] Süreya, Sevda Sözleri, Ülke 48.

gelme" sözcükleriyle sezdirilir ve cinsel birleşme esnasında bedenin parçaları uzak imgesiyle vurgulanarak, parçalar teker teker kişileştirilir:

"Kadın kendini gösterdi usulcana
Çekingenlikle koşulu beyaz usulcana
Gittiler gözleri aşka yaşamaya yangın
Gidip gelenler oldu gitti geldiler
Kadın saçlarını getirmedi uzakta tuttu
Umutsuzlukla dolu soyunuk uzakta
Düştüler karanlıkta aralık aralık
Düşüp ölenler oldu düştü öldüler"[265]

"Uçurumda Açan" şiirinde karanlık ve ışık birbirinden ayrı simgelerle verilmiş karanlıkta yaşanan ilişki sezdirilmiştir. "Ahırda gezdirilmiş gül kokusu" dizesinde, "karanlık (ahır) ve ışık (gül) arasında; ahır ve gül ile simgelenen farklı iki koku arasında; durağan mekân (ahır) ile bu mekân içinde devinen ışık (gezdirilen gül) arasında; gülün kokulu ortama koku yaymasında, her iki kokunun da erotik duyumsatmaları karşısında koku salması arasında, herkesin farklı algılayacağı zengin bir değişkenlik vardır."[266]

"Bir ahırın içinde gezdirilmiş gül kokusu
Ağır uykusu aldatılmış olanın
Ve aldatanın delik deşik uykusu
Taşıttan indin, sonra da karşıya geçtin"[267]

[265] Süreya, Sevda Sözleri, Şiir 23.
[266] Erdost 60.
[267] Süreya, Sevda Sözleri, Uçurumda Açan 149.

"Hamza Süiti"nde iki ayrı yerde geçen "gece" ve "karanlık" sözcükleri, şiir kişileri Hamza ve Hamza'nın karısının cinsel etkinliklerine dekor olması açısından önemlidir. Burada sezdirilen eylem cinsel ilişkidir ve anlatıcı bu durumu "Başladı Afrikası uzun bir gece" şeklinde söylemiştir:

"Akşam akşam yarım somun sahibi
Hamza'nın karısı bir, Hamza iki
[...]
Başladı Afrikası uzun bir gece
- Afrika dediğin garip bir kıta-
Geceler yukarda telcek-bulutcak
Böyle gecelerde yatan yatana"[268]

"Her yazı dilinin temelinde bir konuşma dili vardır. Konuşma dili, varlıklardan ve bunların oluş ve kılışlarından soyutlama yoluyla edindiğimiz kavramları ve kavram ilişkilerini karşılamak üzere sesli işaretlere sahiptir. Kolayca anlaşılacağı gibi, kendileri de birer varlık oluşturan bu işaretlerin sayısı, ulaşabildiğimiz kavram ve kavram ilişkisi sayısıyla sınırlıdır."[269] Konuşma dili belli bir dar çevrenin bazen alt kültürlerin şekillendirdiği bir dil haline gelir. Kullanılan ortak dilden ayrı olarak aynı meslek veya topluluktaki insanların kullandığı özel dil veya söz dağarcığı olarak da bilinen argo, sözel sanatların ve özellikle şiirin kullandığı malzemelerdendir.

---

[268] Süreya, Sevda Sözleri, Hamza Suiti 28.

[269] GEMALMAZ, Efrasiyap, "Dil Bilimi Ve Dil Bilgisi" Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Başkanlığı Türk Dili Dil Ve Edebiyat Dergisi, Ankara 1995, s517, s. 17

Cemal Süreya, konuşma dilinin içinde var olan "argo" sözcüklerle de cinsel imkânları belirlemiş, özellikle cinsel birleşmeyi vurguladığı sözcüklerde konuşma dilinin ve argonun etkisinden yararlanmıştır. Şair, "Gazel" şiirinde cinsel etkinliği "argo"daki karşılığıyla kullanmış, cinsel ilişkiyi "o işi becermek" olarak göstererek çapkınlığıyla övünür bir tonlama yakalamıştır.

"Ama ben nice gözle nice denizle nice gazel
Lerimle gördüm lerimle bildim lerimle becerdim o işi"[270]

Anlatıcı, aynı şiirde sevgilisine yakıştırdığı mükemmeliyetçiliği "Bulunmaz hint kumaşı" ifadesiyle vererek cinsel partnerine "biriciklik" özelliği katmıştır. Aynı dizenin devamında kadın bedenini "yüzyıllık bir kümes" olarak gören anlatıcı, elde ettiği ve sahiplendiği bu bedenle farklı bir yaklaşımla övünmüş ve kendini bir "tilki" olarak göstermiştir. Buradaki "tilki" nitelemesi kurnaz ve elde etme yöntemlerini bilmesiyle anlatıcıyı diğerlerinden ayıran bir özelliktir:

"Sonra bulunmaz hint kumaşı lafbilirliğindi
Beni yüzyıllık kümesine dadandıran tilki"[271]

Erotik olanın farklı biçimlerle sezdirildiği şiirlerden biri de "Var"[272] şiiridir:

270 Süreya, Sevda Sözleri, Gazel 42.
271 Süreya, Sevda Sözleri, Gazel 42.
272 Süreya, Sevda Sözleri, Var 158.

"Şu senin bulutsu sesin var ya
Uçtan uca tersyüz ediyor geceyi

Yataklar var konuşmak için
Öpüşmek için telefon kulübeleri
[...]
Şu senin tutkulu sesin var ya:
Ortak güzellik artı yara izi.

Şu senin dolayık sesin var ya
Dondurma yiyen gürbüz bir kız gibi müstehcen,
[...]
Balkon demirine dayalı bir arka kadar şakacı,
İlk doyumdaki gibi yeşil elma tadında.

Şu senin alçaktan sesin var ya
Pencereler var burnumun kemiğinde sızı[273]

Anlatıcı bu şiirde erotik olan tüm öğeleri kadının sesine yüklemiş, cinsel ve duygusal tüm enerjiyi kadının sesiyle imgeleştirmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi erotejen unsurlar her bedende aynı biçimde algılanmayabilir. Bu hareketlenme, bir erkeğin veya bir kadının libido seviyesini yükselten bedenin parçaları olduğu gibi kişiye göre değişkenlik arz eden tümel unsurlar da olabilir. Anlatıcı burada cinsel enerjiyi kadının sesine yüklemekle aynı zamanda kadının haz merkezlerini diğer şiirlerde olduğu gibi parçalara ayırarak ifade etmiş, tümel olanı dışarıda bırakmıştır.

[273] Süreya, 158.

Ses, bu şiirde kimi zaman herkesin ortak etkilenmişliğine benzer bir unsur, bir aşk yarası kimi zaman da "müstehcen" ve "kışkırtıcı" olma özelliğiyle cinsel duyguları harekete geçirici etmendir. Burada "Dondurma yiyen gürbüz bir kız gibi müstehcen" dizesi cinselliği işaret eden önemli bir unsurdur. "Dondurma yeme" eylemi sezgisel bir biçimde bizi "cinsel etkinliğe" götürür. Tıpkı "elma" şiirinde ya da "Yağmurun Yağması İyidir" şiirinde olduğu gibi "oral cinsellik" sezdirilir. "Balkon demirine dayalı bir arka kadar şakacı, /İlk doyumdaki gibi yeşil elma tadında." dizeleriyle de yine ilk cinsel etkinliğin tadı çağrıştırılmaktadır.

"Burkulmuş Altın Hali Güneşin" adlı şiirde şairin bedenleri bağlayıcı unsur olarak kullandığı "berzah" sözcüğü bedenlerin birleşmesini anlatır:

"Evet, sevgilim, vücutlarımızın arasında bin bir titizlikle kurduğumuz berzah, coğrafya anlamından taşmakta ve mimari bir olanak halinde uzanmakta şimdi"[274]

Burada "berzah" sözcüğü iki bedeni birbirine bağlayan coğrafi bir kavram olmanın ötesinde somutlamayla cinsel birlikteliği sezdirmektedir. "Coğrafya-Mekan-Kadın" bölümünde de bahsettiğimiz gibi düşünsel ve yazınsal kaynaklarının bir kısmını coğrafi unsurlardan alan Cemal Süreya, bu şiirde de bedenler arasındaki bağlantıyı da yine coğrafi bir terim olan "berzah"ın anlamıyla vermiştir. Vurgulanan asıl unsur iki nesneyi birbirine bağlayan "berzah" değil, "mimari bir olanak halinde uzanmakta" olan kadın ve erkek bedenleridir. Cinsel ilişkinin estetik yanını göstermeye çalışan anlatıcı, iki bedenenin mükemmel görüntüsünü plastik sanatların olanaklarıyla aktarmıştır. Hareketli olandan durağana sıçrayışın güzel ör-

[274] Süreya, Sevda Sözleri, Burkulmuş Altın Hali Güneşin 90.

neklerinden biri olan bu dizeler, aynı zamanda bedenlerin ve cinsel ilişkinin sonsuzluğunu dile getirmesi anlamında da dikkate değerdir.

Cemal Süreya'nın ilk kitabına ad olan "Üvercinka"[275] şiirinde de kadın bedeninin Afrika kıtasıyla bağlantılı anlatılması da yine coğrafyanın geniş anlamsal özelliklerinden yararlanmak olarak düşünülebilir:

"Laleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız
Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun
Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez
Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor
Bütün kara parçalarında
Afrika dahil"[276]

Somut bir mekândan soyut bir mekana geçilen "Laleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız" dizesiyle cinsel hareketlenme anlatılır. Anlatıcı sevgilisiyle cinsel yakınlaşmayı meşrulaştırmak için de "Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor." dizesindeki "yürürlüğe girmek" ifadesini kullanarak, anlatıcı cinsel çekingenlikten uzaklaşıyor. "Bütün kara parçalarında/Afrika dahil" dizelerindeki Afrika ise, büyüklüğü ve önemi itibariyle kadın bedenini karşılamakta, bedenin fiziksel özellikleriyle cinsel yeterliği sevgilinin düşünsel yeterliğiyle eşleştiriliyor:

"Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler"[277]

[275] Süreya, Sevda Sözleri, Üvercinka 38.
[276] Süreya, Sevda Sözleri, Üvercinka 38.

SONUÇ

Türk edebiyatının özgün şairlerinden Cemal Süreya, öncelikle "bütün insanın" şiirini oluşturmaya çalışır. Parçalardan hareketle kendine açtığı yolda sözcük ekonomisini kullanarak dilsel estetiği merkezine alan, yerine göre biçimci, yerine göre anlamsal kaygılar güden bir şairdir. Şiirinin en önemli belirleyici izleği "kadın"dır. Kentli kadının tüm varyasyonlarını şiirine malzeme eden şairde görüntü ve görüntülerin uyumu dilsel planda oluşturulmuş metaforlar ve göstergeler kadar önemlidir. Kadını toplumda var olan şekilleriyle şiirinde işleyen şair, bu nesneyi bazen anne, kız kardeş, dost, eş; bazen de hayat kadını, işçi, erkekleri baştan çıkaran şehirli bir çapkın biçiminde işlemiştir. Bütün bu tiplerin karşısına elindeki "erk" silahıyla çıkan anlatıcı, kurduğu sağlam ve yapmacıksız üslubuyla üst-gerçekçi ressamlar gibi ele aldığı özneyi, şiirin imkânları doğrultusunda çizer. Nesneleşen unsur, bu bağlamda toplumla birlikte var olan fakat şairin anlağında yaratılmış farklı ve kendine özgü nesneler olarak çıkar karşımıza. Kadının toplum içinde edindiği bütün rolleri biçimleyerek işleyen şair, yaşamdan çekip çıkardığı sevgiliyi gözler önüne serer. Bu bağlamda aşk da hem kadını estetize etmenin bir aracı hem de üzerinde değişik yargılara varılabilecek sosyal bir alandır.

Cemal Süreya şiirine "kadın", karakter olma özelliği gösterir. Toplum içinde farkındalık yaratan, gerek fiziksel

[277] Süreya, Sevda Sözleri, Üvercinka 38.

görünümü ve gerekse düşünsel birikim anlamında toplumun içinden çıkmış, şairin özel duygularından beslenen bireylerdir. Öncelikle şehirlidir. Hangi role bürünürse bürünsün kentli olma bilincine erişmiş güzelliğiyle kendinden söz ettiren seçilmiş kişilerdir. Bu anlamda Cemal Süreya'da kadın üç boyutlu olma özelliği taşır. Garip şiirinde olduğu gibi kadın bir alana sıkışmamıştır. Kendi alanlarını zorlayarak girer şiire. Hareketli, yaşamın bütün doğallığını üzerinde taşıyan, her zaman, her yerde görebileceğimiz kadar canlı bir şiir karakteri olma özelliği taşır. Bedeniyle duruşuyla bir prototiptir. Hemen her alanda sesini duyurabilir.

Cemal Süreya şiirinde beden, tümele ulaşana kadar değişik aşamalardan geçer. Özelden genele, parçadan bütüne ulaşan bu biçimi şair, öznenin nesneleşme sürecinde fiziksel ya da ruhsal yanlarıyla sıralar. Çözümleme ve birleştirme tekniğiyle beden kendi gerçekliğinden sıyrılarak yeni bir form elde eder. Beden yeniden biçimlenerek idealize ya da deforme edilir.

Cemal Süreya şiirinde erotik yaklaşımlar, cinsel etkinliğin yazınsallaşması, bedenin cinsel bir form olarak kullanılması ve cinsel haz merkezlerinin imgeleştirilmesi şeklinde kendini gösterir. İroniyle biçimlenmiş, sembolik (alegorik) söylem Cemal Süreya şiirinde erotik olanın duyarlık alanlarını işaret eder. Haz merkezlerinin ve cinsel etkinliğin eril dille sezdirilerek anlatılan şiirlerde de cinsiyet merkezli bir yazın tercih edilmiştir.

İNDEKS

A

Ahmet Haşim, 5, 47, 48, 127, 160
Anarşist, 117
Ankara, 4
Anne, 6, 113, 127, 128, 131, 132, 133, 204
Aşk, 6, 18, 43, 44, 46, 49, 55, 56, 60, 61, 68, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 90, 91, 112, 141, 142, 145, 146, 151, 153, 170, 186, 187, 201, 202, 203, 205
Attila İlhan, 11, 108, 150

B

Birinci Yeni, 17
Birsen Hanım, 30

C

Cinsel içgüdü, 95

Ç

Çapkınlık, 94, 96
Çokeşlilik, 6, 94, 95, 112, 117, 205

D

Divan Edebiyatı, 42

E

Ece Ayhan, 16
erotik, 9, 10, 17, 20, 73, 108, 111, 113, 124, 133, 139, 149, 153, 154, 155, 159, 160, 163, 164, 166, 167, 168, 171, 172, 178, 185, 186, 187, 188, 191, 194, 198
Erotizm, 4, 6, 19, 43, 56, 107, 110, 153, 154, 156, 157, 158, 163, 165, 178, 185, 186, 201, 202
Erzincan, 22, 23, 29, 86, 134
Evlilik, 60, 115

F

feminizm, 115, 116

G

Garip, 15, 18, 149, 198
Göçebe, 33, 34, 125, 126, 144, 164, 202, 203
Gülbeyaz Hanım, 23
Güngör Demiray, 22, 28, 29

İ

İkinci Yeni, 10, 15, 16, 18, 19, 33, 125, 201
İlhan Berk, 16, 53, 173, 200
İzmir, 4

K

kadın hakları, 115

M

Marilyn Monroe, 125, 126

Memo Emrah. 28

N

Nazım Hikmet. 11. 18. 50. 52. 56. 128

O

Orhan Veli. 11. 52. 76

P

Papirüs. 33. 36. 64

S

Servet-i Fünûn. 5. 18. 45. 46
Sevda Sözleri. 10. 24. 25. 27. 29. 32. 58. 60. 62. 63. 64. 65. 66. 68. 69. 70. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 84. 85. 86. 87. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 97. 99. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 111. 114. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 124. 125. 126. 127. 129. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 148. 150. 151. 152. 168. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 182. 183. 184. 185. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 195. 196. 197. 202. 203. 204. 205

T

Tomris Uyar. 28. 166
Turgut Uyar. 16

U

utanma. 98

Ü

Ülkü Tamer. 16. 34
Üvercinka. 17. 25. 27. 33. 34. 63. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 88. 104. 117. 121. 125. 141. 142. 143. 145. 146. 149. 164. 166. 196. 197. 201. 202. 205

Z

Zuhal Tekkanat. 28. 29. 30

KAYNAKÇA

Akgün, Ali. *İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu*, (Ankara Bilkent Üniv: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi 2002)

Aksan, Doğan. *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*, (İstanbul: Bilgi 2003)

Bayıldıran, Sabit Kemal."Çağdaş Aşklar" Güzel Yazılar, Ocak-Şubat 2000

Buyrukçu, Muzaffer. "Cemal Süreya ile Bir Gün" Varlık Ocak 1991:28.

Cemal Süreya, *Sevgilinin Halleri, Toplu yazılar I*, (İstanbul: YKY 2000)30.

Çolak, Veysel. "Her Aşk Politiktir", *Eski*, Şubat 2005:34. .

Dirlikyapan, Murat Devrim. *İkinci Yeni Dışında Bir Şair Edip Cansever*, (Ankara: Bilkent Üniv. Basılmamış Yükseklisans tezi, 2003) 1.

Doğan, H. Mehmet. "Cemal Süreya" Milliyet Sanat. (Şubat 1990) 23.

Doğan, Mehmet H. "Cemal Süreya İle", *Yusufçuk*, Mart 1980:24.

Duru, Orhan. "Üvercinka", Pazar Postası, Mart 1958: 23.

Duruer Nursel-Perinçek Feyza. *Cemal Süreya "Şairin Hayatı Şiire Dahil"* (İstanbul: Kaynak 1995) 14.

Eker, Gülin Öğüt. "Kültürel Gösterge Olarak Türk Halk Şiirinde Aşk Bağlamında Erotizim" Varlık Şubat 2006:4.

Erdost, Muzaffer İlhan. *Üç Şair* (İstanbul: Onur 2000) 60.

Erdur, Oğuz. "Leyla'dan Geçme Faslı" Defter 29 (Kış 1997) 22.

Ergül, Mehmet Selim. *Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması*, (Ankara Bilkent Üniv: Basılmamış yüksek lisans Tezi, 2003) 34.

Ergüven, Abdullah Rıza. , Sanat ve Erotizm, (İstanbul: YABA 1988) 175

Gemalmaz, Efrasiyap. "Dil Bilimi Ve Dil Bilgisi" Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk .Dil Kurumu Başkanlığı Türk Dili Dil Ve Edebiyat Dergisi, Ankara 1995, s517, s. 17.

Gençtan, Engin. *Psikanaliz ve Sonrası* (İstanbul: Metis Yayınları 2004) 187.

İnce, Metin. Çağdaş sanatta cinsellik ve erotizm olgusu (Eskişehir:Basılmamış sanatta yeterlik tezi, 1996) 152.

İnce, Metin. *Çağdaş Sanatta Cinsellik ve Erotizm Olgusu*, (Eskişehir:Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniv 1996) 108.

İnce, Özdemir. "Ve Şiirin Gişesinde Oturan Şair". Hürriyet Gösteri 111, "Cemal

Jung, Carl Gustav. *Analitik Psikoloji*, (İstanbul: Payel 1997) 341.

Kaplan, Mehmet. *Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler 3 Tip Tahlilleri*, (İstanbul: Dergah 1996)14.

Kaplan, Mehmet. *Üvercinka*, (İsanbul:Dergah 1984) 272.

Karaçoban, Aytekin. *Erotizm Üzerine*, (İstanbul: Ayrıntı 2002) 26.

Kaya, Nusret. Psikoestetik, (İstanbul: Sistem 2003).

Kierkegaard, Sören. *İroni Kavramı (Ankara:* Türkiye İş Bankası Yayınları, 2003) 120.

Özdem, Yavuz. *Şiir ve Dil*, (İstanbul: Digraf Yayınları, 2005) 27.

Pala, İskender. *Ah Mine'l Aşk*, (İstanbul: YKY Cogito, Bahar 1995) 85.

Perinçek, Doğu. Sürgün-Efsane-Düş- Materyalizm, Hürriyet Gösteri 111, "Cemal

Raymond, Jean. *Büyük Güç Arzudur, Europe, Novembre-Décembre 1968, Surréalisme* Çev. Aytekin Karaçoban (İstanbul: Ayrıntı, 2002) 26.

Sezer, Özlem. *Cemal Süreya Şiirinde Aşk ve Kadın Bedeni, Üstü Kalsın* 99.

Sosyalist Kültür Ansiklopedisi. *Aşk*, (İstanbul:May 1977) 172.

Stendhal, *Aşk Üzerine*, (İstanbul:Adam 2003)73.

Süreya, Cemal. *Paçal/Aydınlık yazıları*, (İstanbul:Kaynak 1992) 64.

Süreya, Cemal. *999. Gün Üstü Kalsın* (İstanbul:Broy 1991)31.

Süreya, Cemal. *Sevda Sözleri,* (İstanbul: YKY 1999) 267.

Birhan Keskin editörlüğünde *"Sevda Sözleri"* adıyla toplanan bu kitapta Cemal Süreya'nın bütün kitapları (*Üvercinka, Göçebe, Beni Öp Sonra Doğur Beni, Uçurumda Açan, Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği)* ve "Kalanlar" adını taşıyan ve şairin kitabına almadığı şiirleri ile bitmemiş şiirleri bulunmaktadır.

——. "Adam" *Sevda Sözleri.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002. 15.

——. "11 Beyit". *Sevda Sözleri* 267-68.

——. "1994 Eliyle, Samanyolu'na". *Sevda Sözleri* 408.

——. "8. 10 Vapuru". *Sevda Sözleri* 202.

——. "Aslan Heykelleri" *Sevda Sözleri* 31.

——. "Aşk Meşru Bir Şey Olamaz, O da Şiir Gibi Meşrulaşınca Ölür. *"Giivercin*

——. "Aşk" *Sevda Sözleri* 17.

——. "Balzamin" *Sevda Sözleri* 40.

——. "Banko" *Sevda Sözleri* 148.

——. "Bu Bizimki" *Sevda Sözleri* 189

——. "Bun" *Sevda Sözleri* 37.

——. "Burkulmuş Altın Hali Güneşin". *Sevda Sözleri* 90-92.

——. "Camdan" Sevda Sözleri 188.

——. "Cıgarayı Attım Denize" *Sevda Sözleri* 21.

——. "Çay Bahçesi" Sevda Sözleri 117

——. "Dalga" *Sevda Sözleri* 18.

——. "Di Gel" Sevda Sözleri 280.

——. "Dikkat, Okul Var!" *Sevda Sözleri* 139.

——. "Elma" *Sevda Sözleri* 25.

——. "Gazel" *Sevda Sözleri* 42

——. "Gitsin Efendim" *Sevda Sözleri* 318-19

——. "Göçebe" *Sevda Sözleri* 61-64.

——. "Gül" *Sevda Sözleri* 12.

——. "Güzelleme" *Sevda Sözleri* 16.

——. "Hafta Sekiz" *Sevda Sözleri* 279
——. "Hamza Süiti" *Sevda Sözleri* 28.
——. "Hür Hamamlar Denizi" *Sevda Sözleri* 32.
——. "İngiliz" *Sevda Sözleri* 20.
——. "İntihar" *Sevda Sözleri* 298
——. "İp" Sevda Sözleri 153
——. "Kaçak" *Sevda Sözleri* 55.
——. "Kan Var Bütün Kelimelerin Altında". *Sevda Sözleri* 98-99.
——. "Kanto" Sevda Sözleri 19.
——. "Kame" *Sevda Sözleri* 159.
——. "Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim". *Sevda Sözleri* 81-83.
——. "Küçük Anne" Sevda Sözleri 253.
——. "Mutsuzluk Gülümseyerek" Sevda Sözleri, 256
——. "Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm". *Sevda Sözleri* 33
——. "Onlar İçin Minibüs Şarkısı" Sevda Sözleri 134
——. "Önceleyin" *Sevda Sözleri* 13
——. "Park" *Sevda Sözleri* 301
——. "Piyale" *Sevda Sözleri* 285.
——. "Roman Okudum Seni Düşündüm" *Sevda Sözleri* 314.
——. "Saat Beş" *Sevda Sözleri* 290.
——. "San" *Sevda Sözleri* 11.
——. "Sayım" *Sevda Sözleri* 119.
——. "Seviş Yolcu" Sevda Sözleri 136.
——. "Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli" *Sevda Sözleri* 85-87.
——. "Sizin Hiç Babanız Öldü mü" Sevda Sözleri 26
——. "Striptiz" *Sevda Sözleri* 156-57
——. "Süveyş" *Sevda Sözleri* 30.
——. "Şarap" *Sevda Sözleri* 302.
——. "Şarkısı Beyaz." *Sevda Sözleri* 11.
——. "Şiir" *Sevda Sözleri* 14.
——. "Şiir" *Sevda Sözleri* 23.

——. "Şiir" *Sevda Sözleri* 283.

——. "Şu Bizimki" Sevda Sözleri 189

——. "Şu da Var" *Sevda Sözleri* 29.

——. "Tabanca" *Sevda Sözleri* 53

——. "Terazi Türküsü" *Sevda Sözleri* 52.

——. "TK" *Sevda Sözleri* 36.

——. "Tristram" *Sevda Sözleri* 58.

——. "Türkü" *Sevda Sözleri* 24.

——. "Uçurumda Açan" *Sevda Sözleri* 149-50.

——. "Üçgenler". *Sevda Sözleri* 22.

——. "Ülke". *Sevda Sözleri* 48-49.

——. "Üvercinka" *Sevda Sözleri* 38-39.

——. "Üzerinden Sevişmek". *Sevda Sözleri* 151.

——. "Var" Sevda Sözleri 158

——. "Yazmam Daha Aşk Şiiri" *Sevda Sözleri* 43.

——. "Yeraltı" *Sevda Sözleri* 125-27.

——. "Yırtılan İpek Sesiyle" *Sevda Sözleri* 88-89.

——. "Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin" Sevda Sözleri 95

——. "Yüreğinin Yaban Argosu" Sevda Sözleri 93

Süreya, Cemal. Güvercin Cumatası, Haz. Nursel Duruel, (İstanbul:YKY, 2002)

Şimşek, Aydın. *Cemal Süreya, Üstü Kalsın, Cemal Süreya;Hayatın Alev Hali, Bedeni*, (İstanbul:Edebiyatçılar Derneği, 2001).

Türköne, Mualla. *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*, (Ankara: Ark 1995)

VELİYEVA, Fatmahanım. Kitab-I Dede Korkut'ta Kadın Dünyası (Bakü: Yazıcı 1998)

Vilar, Esther. Çokeşlilik-, Çev. :Sevgi Tamgüç, (İstanbul:Özne 1999)

Yamaner, Güzin. "Susan Glaspell'ın Önemsiz Şeyler'inin Önemi" Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Bahar 2005

Yıldız, Saadettin. *Tanzimat Dönemi Edebiyatı* (İstanbul, Günce 2005)

Zeynalov, F. ve Alizadenindir, C. *Kitab-ı Dede Korkut, Tertip transkripsiya. Sadeleştirilmiş varyant ve mukaddime* (Bakü: Yazıcı 1998)

OZAN YAYINCILIK LTD.
BAZI KİTAPLARIMIZ

YAKINTARIH

İBO/İbrahim Kaypakkaya /Turhan FEYIZOĞLU
SİNAN / Nurhak Dağlarından Sonsuzluğa /Turhan FEYİZOĞLU
DENİZ / Bir isyancının izleri / Turhan FEYİZOĞLU
MAHİR / On'ların Öyküsü / Turhan FEYİZOĞLU
YILMAZ GÜNEY/ Bir Çirkin Kral / Turhan FEYİZOĞLU
FIRTINALI YILLARDA ÜLKÜCÜ HAREKET /Turhan FEYİZOĞLU
FKF/FİKİR KULÜPLERİ FEDERASYONU /Turhan FEYİZOĞLU
DEVRİM HAVARİLERİ /Fikret Babuş
12 MARTTAN 12 EYLUL'E /Halim Demir
BEN NAZIM HİKMET /Halim Demir
12 EYLÜL'ÜN ARKA BAHÇESİNDE /Emin Karaca
DEVRİM BİZE YAKIŞIRDI /Zeki Kırdemir/Gerilla Zeki
AŞKILE ÇIKMIŞTIK YOLA /FİKRET BABUŞ
FİLİSTİN FEDAİLERİ /A.Kadir YAŞARGÜN
UMUTLARIMIZ YARIDA KALDI /A.Kadir YAŞARGÜN
Türkiye Devrimcilerinin İki 1 Mayıs Belgeseli / 1 MAYIS 1977 /Nail GÜRELİ
İKİ ADALI / Hüseyin Cevahir-Ulaş Bardakçı / Turhan FEYIZOGLU

DİNBİLİM

HRİSTİYANLIĞIMIZDAKİ PUTPERESTLİK / Arthur WEIGALL
TANRI'DAN İNSANLARA-AKLINIZI KULLANIN /İlhami SADIK
İNCİL'İ KİM YAZDI /Mehmet U. SAKİOGLU
TEVRAT'I KİM YAZDI /Mehmet U. SAKİOGLU
İSA HAÇTA ÖLDÜ MÜ? /Mehmet U. SAKİOĞLU
DA VİNCİ FENOMENİ /Mehmet U. SAKİOĞLU
BEN BİR MİSYONERDİM / İlker ÇINAR
MESAJ (Kuran Çevirisi) /(Gözden Geçirilmiş 3.Baskı)/Edip YÜKSEL
ÜZERİNDE 1 9 VAR /Edip YÜKSEL
MÜSLÜMAN DİN ADAMLARINA 19 SORU /(3.Baskı)/Edip YÜKSEL
HIRİSTİYAN DİN ADAMLARINA 19 SORU /(3.Baskı)/Edip YÜKSEL
DEVLET/DEMOKRASİ/OLİGARŞİ/TEOKRASİ / Edip YÜKSEL
İLGİNÇ SORULAR /(10.Baskı)/Edip YÜKSEL
KURAN'IN ŞİFRESİ VE MUKATTAA HARFLERİNİN ÇOZ./Aydın GÜNDOĞDU
KURAN'IN SIRADAN BİR İNSANA DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ /İlhami SADIK
AYETLERİN İNİŞ SIRASINA GÖRE KURAN ÇEVİRİSİ / A.ABDULLAHOĞLU
KİTAB-I MUKADDES ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA / Yusuf ULUCAN

Özgür Özmeral

Cemal Süreya Şiirinde KADIN VE EROTİZM

Yaşamın gerçekçi yanıyla beslenen ve bireysel bir tavır sergileyen Cemal Süreya şiiri, dili merkezine alan, çoğu zaman da hareketli öğelerin imgeleştiği estetik yaklaşımlardır. Başta son derece bireysel ve hatta üst-gerçekçi şiir anlayışını benimseyen Süreya, sonraları toplumcu gerçekçi anlayışla bütünleştirdiği yazınsal kimliğini işlediği her temaya yaymaya çalışmış, dil estetiğini de bu paradigmalar çerçevesinde oluşturmuştur. Bütün bunların yanı sıra Cemal Süreya'da var olan güzeli çizme ve işleme çabası onu mikro estetik şiire yaklaştırmış, politik söylem de bu dilsel bütünlükle özdeşleştirilmiştir.

Cemal Süreya'nın kadını erotik bir nesne olarak görmediği şiirlerinde de otobiyografik unsurlar ön plana çıkar. Özellikle yaşadığı sürgün ve küçük yaşlarda anne kaybı sendromu, şairin şiirlerindeki kadın tipini baştan aşağı etkilemiş, kurgusal düzlemde ve yaşam deneyiyle nesneleştirdiği kadın tipini şekillendirmiştir. Sevgilisinde annesini arayan imgeler ve şiirlerindeki coğrafi ve mekansal semboller bütün bunların göstergesidir.

Bu araştırma, İkinci Yeni hareketi içinde ele alınan ve Türk şiirinin önemli düşün ve yazın adamlarından biri sayılan Cemal Süreya'nın şiirindeki ana temayı belirlemeye çalışmıştır. Sairin yazınsal kaynakları, denemeleri, kendiyle yapılmış röportajları ve "Sevda Sözleri" adlı yapıtta toplanmış tüm şiirleri ayrıntılı bir biçimde incelenerek bütün veriler bir veri tabanında toplanmış, bu veriler ışığında karsılaştırmalı bir çözümlemeye gidilmiştir.

ISBN 9944-143-02-8