

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**CEMAL SÜREYA’NIN ŞİİRİ
(YAPI, TEMA VE ANLATIM)**

DOKTORA TEZİ

**HAZIRLAYAN
MEHMET DOĞAN**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ŞERİF AKTAŞ**

ANKARA-2007

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

Mehmet DOĞAN'a ait "Cemal Süreya'nın Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım)" adlı çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan.....
Akademik Unvanı, Adı Soyadı

Üye.....
Akademik Unvanı, Adı Soyadı

Üye.....
Akademik Unvanı, Adı Soyadı

Üye.....
Akademik Unvanı, Adı Soyadı

Üye.....
Akademik Unvanı, Adı Soyadı

ÖNSÖZ

Tarihî seyir içerisinde kendi dinamikleriyle yeni atılımlar yaşayan ve zengin bir birikime sahip olan şiirimizde, Tanzimat'tan bu tarafa birtakım arayışlar görülür. Bu arayışın yönlendirici gücü, insanın değişmesi ve yeni bir medeniyet dairesine girme çabasıdır. Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî, Millî Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemi Edebiyatında farklı deneyimler yaşayan şiirimiz, 1940'lara gelindiğinde önceki dönemlerden belirgin biçimde ayrılan şiir görüşleriyle yeni bir yön kazanır. Özellikle Cumhuriyet Döneminde şairlerin bireysel çabalarıyla özgün söyleyişler gelişir. 1940'tan sonra şiirdeki çıkışlar, var olan zevke itirazla belirginleşir. "Garip" şiiri bu itirazların en sert olanlarından biridir. 1950'lerde şekillenen "İkinci Yeni" şiiri, Garip şiiri içinde yer alan şairlerin reddettiklerini sahiplenerek ilerler.

1950'li yıllarda Türkiye'de yaşanan sosyal, siyasal ve kültürel değişimler, hayatı biçimlendirirken sanat ve edebiyata da yeni anlatım imkânları hazırlar. Hikâye ve romanda Batı edebiyatlarından gelen etki ile varoluşçu temalar işlenir. Bu temaları, şiirimizin hikâye ve romandan önce fark ettiği söylenebilir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı, şairlerin duyusu üzerinde büyük bir etkide bulunur. Bu etki, şairin hayata bakışını belirleyip şiirin öznelere ve anlatımını değiştirirken "küçük insan" olarak tanımlanan, hayatını emeğiyle kazanan insanın şiire girmesini sağlar.

1950'lerde ortaya çıkan ve 1960'lara gelindiğinde özellikleri belirginleşerek tamamlanan İkinci Yeni şiiri, değişen sosyal ve kültürel ortamda şekillenen insanlık durumlarını, bireyi öne çıkararak sergiler. Bu şiir, "Birinci Yeni" veya "Garip" olarak bilinen şiirin insanı kavrayışını eleştirir ve Birinci Yeni şairlerinin şiiri kendine has özelliklerinden uzaklaştırarak basitleştirdiklerini ileri sürer. İkinci Yeni şairleri, bir taraftan Garip'in kendisinden önceki şiirle kopardığı bağları öne çıkarırken, diğer taraftan da Batı edebiyatlarındaki modern şiir anlayışlarını izler. Böylece şiir algısı değişir ve yapısı, anlatımı yenilenen şiir, zenginleşerek insanlık durumlarıyla beslenir. İkinci Yeni'de, şiirin öznesi "küçük insan"dan "dramatik ve trajik insan"a doğru evrilir. Birey olgusu fark edilerek, şiirin varoluşa karşılık geldiğini savunan ve insanın dünyadaki dramatik ve trajik durumunu yansıtan şiirler yazılır. İkinci Yeni şiiri, insan algısıyla hem şiirin öznesini değiştirir, hem de böyle bir birey vurgusuyla şiirde de bireysel denemelere olabildiğince yer

açar. Şiirin o zamana gelene kadar, böyle bir algıyla kavranmadığı söylenebilir.

Cemal Süreya, İkinci Yeni şiiri içinde yer almış bir şair olmakla birlikte “Cemal Süreya’nın Şiiri (Yapı Tema ve Anlatım)” adlı bu çalışma, İkinci Yeni şiirini merkeze almamaktadır. Dolayısıyla, bir dönem araştırması değil, bir şairin şiirinin yorumu üzerine kurulan bir incelemedir. Bir yapı çalışması olarak tasarlanan tezin merkezinde, Cemal Süreya’nın şiiri ve bu şiirin anlaşılır kılınmasında yardımcı olan düzyazıları yer almaktadır.

Cemal Süreya’nın şiiri üzerine, akademik düzeyde böyle bütüncül bir çalışma yapılmamıştır. Daha önce yapılan Berna Akyüz’ün “Cemal Süreya’nın Şiiri” (2002), Mehmet Selim Ergül’ün “Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması” (2003) ve Atanur Memiş’in “His Poetry and İkinci Yeni Movement According to Cemal Süreya” (2003) adlı yüksek lisans tezlerinde, onun ya şair olarak bir yönü ya da şiirinde belirginleşen bir tema üzerinde durulmuştur. Bizim yapı çözümlemesiyle ayrışan çalışmamız, şairin poetik tutumunu belirginleştiren bütüncül bir nitelik taşımaktadır.

Çalışmanın kavramsal çerçevesini, İkinci Yeni’nin şiirimize getirdiği yeni görüş, Cemal Süreya’nın bu şiir içindeki yeri ve onun poetik metinleri ile şiirleri belirlemiştir. Bu çalışmada, bir şairi diğerlerinden ayıran özelliklerin neler olduğu; poetik görüşlerin şiirle ne oranda ve nasıl örtüştüğü; şiirin yapısı, temaları ile anlatımı nasıl bir bütünlükle örüldüğü gösterilmiştir. Dolayısıyla kavramsal çerçeve, poetik tutum ile belirlenip sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın “Giriş”inde; Cemal Süreya’nın aile çevresi, doğumu, öğrenim hayatı, memuriyeti, evlilikleri, edebiyata ilgisi, edebî zevkinin olduğu ilk çevreler hakkında bilgi verilmiş; edebiyat dünyasına girdiği yıllardaki şiir ortamının belirginleştirilmesi ve şairin bu ortamdaki yerinin anlaşılır kılınması amacıyla İkinci Yeni içindeki yeri ve poetik görüşleri incelenip değerlendirilmiştir. Cemal Süreya’nın şair ve yazar kimliği yanında bir de dergici kimliği bulunduğu için, dergiciliği de “Giriş”te ele alınmıştır.

“Şairin hayatının şiire dahil olduğu” düşüncesini benimseyen Cemal Süreya’nın hayatı bütün yönleriyle değerlendirildikten sonra, şairin “Üvercinka” (1958), “Göçebe” (1965), “Beni Öp Sonra Doğur Beni” (1973), “Uçurumda Açan” (1984), “Sıcak Nal” (1988) ve “Güz Bitigi” (1988) adlı şiir

kitaplarının her biri, farklı bölümlerde incelenmiştir. İncelemede, önce kitabın yayımlanması ve kitapta yer alan şiirlerin hangi dergilerde çıktığına dikkat çekilmiş; ardından yayımlandığı günlerdeki yankıları üzerinde durulmuştur.

“İnceleme ve Değerlendirme” başlığı altında; “Yapı”, “Tema”, “Dil ve Anlam”, “Söyleyiş” ve “Anlatım” alt başlıkları açılarak, yapı incelemesine gidilmiş ve her bir bölümün sonunda, o kitapla ilgili bir “Değerlendirme” yapılmıştır.

Yapı ile temanın birlikte geliştiği düşünülerek, yapıdan temaya ulaşmaya çalışılmış; bu çalışma sonrasında belirginleştirilen temalar, daha sonra, genel olarak değerlendirilmiştir. Dil ve anlam üzerinde durulurken, üslubun ayrışmasını sağlayan dil kullanım özelliklerine yoğunlaşmış; söyleyişte, şiirlerin ses özellikleri incelenmiş; anlatımda ise, her bir kitaptaki şiirlerde öne çıkan farklı anlatım özellikleri ele alınmıştır. Bu alt başlıklar içinde görülen ara başlıklar, her bir kitabın sunduğu malzeme doğrultusunda belirlenerek, şairin şiir sürecindeki farklı tercihler gösterilmek istenmiştir. Dolayısıyla bölümlerde bazı başlıkların yer almaması, değerlendirilen kitapların sunduğu verilerden kaynaklanmaktadır.

Çalışmanın “Sonuç”unda, “Giriş”te belirginleştirilen bilgilere de gönderme yapılarak; yapı, tema ve anlatım yönleriyle incelenen kitaplardan çıkarılan sonuç sayesinde, Cemal Süreya’nın 1950’den sonra gelişen modern Türk şiiri içindeki yeri belirlenmiştir.

“Kaynakça”da, Cemal Süreya’nın şiir, yazı ve kitapları bir başlık altında; yararlanılan diğer kaynaklar ise başka bir başlık altında toplanmıştır. Cemal Süreya’nın şiir, yazı ve kitapları, kronolojik olarak; bir “müstear”la ya da “imzasız” yayımladığı yazılarıysa, yine kronolojik biçimde, ayrı bir grup olarak sıralanmıştır. Yararlanılan diğer kaynaklarda alfabetik sıralama kullanılmıştır.

Çalışmanın bütün aşamalarında önerileri, yönlendirmeleri, özellikle yöntem konusundaki uyarılarıyla, çalışmaya akademik bir bakış ve disiplin kazandıran Hocam Prof. Dr. Şerif AKTAŞ Bey’e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM ÜVERCİNKÂ

1.1. Yayınlanması ve Yankıları.....	56
1.2. İnceleme ve Değerlendirme.....	74
1.2.1. Yapı.....	74
1.2.2. Tema.....	108
1.2.2.1. Cinsel Aşk.....	108
1.2.2.2. Hüzün ve Sevinç.....	109
1.2.2.3. Erotizm ve Cinsel Haz.....	110
1.2.2.4. Sosyal Eleştiri.....	114
1.2.3. Dil ve Anlam.....	116
1.2.3.1. Mecaz-ı Mürsel (Düz Değişmece).....	116
1.2.3.2. Benzetme.....	117
1.2.3.3. İstiare (Eğretileme/Metafor)	117
1.2.3.4. Kişileştirme (Teşhis)	118
1.2.3.5. İmaj.....	119
1.2.3.6. Sembol.....	124
1.2.3.7. Kalıp İfadeler.....	125
1.2.3.8. Sapmalar.....	128
1.2.4. Söyleyiş.....	132
1.2.4.1. Ses.....	132
1.2.4.1.1. Kafiye ve İç Ses.....	132
1.2.4.1.2. Tekrarlar.....	135
1.2.5. Anlatım.....	140
1.2.5.1. İroni.....	140
1.2.5.2. Humor.....	141
1.2.5.3. Şaşırtma.....	142
1.2.5.4. Diyalog.....	144
1.2.5.5. Metinler Arası İlişkiler.....	145
1.2.6. Değerlendirme.....	147

İKİNCİ BÖLÜM GÖÇEBE

2.1. Yayınlanması ve Yankıları.....	149
2.2. İnceleme ve Değerlendirme.....	156

2.2.1. Yapı.....	156
2.2.2. Tema.....	195
2.2.2.1. Aşk.....	195
2.2.2.2. Yalnızlık.....	198
2.2.2.3. Cesaret.....	199
2.2.2.4. Suç ve Ceza.....	199
2.2.2.5. Özgürlük.....	200
2.2.2.6. Sosyal Eleştiri.....	201
2.2.3. Dil ve Anlam.....	201
2.2.3.1. Mecaz-ı Mürsel (Düz Değişmece).....	202
2.2.3.2. Benzetme.....	202
2.2.3.3. İstiare (Eğretileme/Metafor).....	205
2.2.3.4. Kişileştirme (Teşhis).....	206
2.2.3.5. Abartma.....	208
2.2.3.6. İmaj.....	208
2.2.3.7. Kalıp İfadeler.....	217
2.2.3.8. Sapmalar.....	220
2.2.4. Söyleyiş.....	223
2.2.4.1. Ses.....	223
2.2.4.1.1 Kafiye.....	224
2.2.4.1.2 İç Kafiye.....	226
2.2.4.1.3. Aliterasyon.....	228
2.2.4.1.4. Tekrarlar.....	229
2.2.5. Anlatım.....	231
2.2.5.1. İroni.....	231
2.2.5.2. Seslenme.....	233
2.2.5.3. Monolog.....	235
2.2.5.4. Diyalog.....	237
2.2.5.5. Metinler Arası İlişkiler.....	238
2.2.6. Değerlendirme.....	245

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BENİ ÖP SONRA DOĞUR BENİ

3.1. Yayınlanması ve Yankıları.....	246
3.2. İnceleme ve Değerlendirme.....	252
3.2.1. Yapı.....	252
3.2.2. Tema.....	314
3.2.2.1. Aşk.....	314
3.2.2.2. Sevdâ Sözleri.....	315
3.2.2.3. Yalnızlık.....	316
3.2.2.4. İhanet.....	316
3.2.2.5. Sosyal Eleştiri.....	317
3.2.3. Dil ve Anlam.....	319
3.2.3.1. Benzetme.....	319
3.2.3.2. Kapalı İstiare.....	320
3.2.3.3. Kişileştirme (Teşhis)	322

3.2.3.4. Sembol.....	324
3.2.3.5. İmaj.....	325
3.2.3.6. Telmih.....	329
3.2.3.7. Kalıp İfadeler.....	335
3.2.3.8. Sapmalar.....	337
3.2.4. Söyleyiş.....	339
3.2.4.1. Ses.....	339
3.2.4.1.1. Kafiye ve İç Ses.....	340
3.2.4.1.2. Tekrarlar.....	342
3.2.5. Anlatım.....	346
3.2.5.1. Karşıtlıktan Yararlanma.....	347
3.2.5.2. Mensur Anlatım.....	349
3.2.5.3. Humor.....	350
3.2.5.4. İroni.....	351
3.2.5.5. Tanımlama.....	353
3.2.5.6. Sayarak Açıklama.....	355
3.2.5.7. Metinler Arası İlişkiler.....	357
3.2.6. Değerlendirme.....	361

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM UÇURUMDA AÇAN

4.1. Yayınlanması ve Yankıları.....	363
4.2. İnceleme ve Değerlendirme.....	366
4.2.1. Yapı.....	366
4.2.2. Tema.....	408
4.2.2.1. Aşk.....	408
4.2.2.2. Erotizm.....	410
4.2.2.3. Yalnızlık.....	412
4.2.2.4. Yaşama Sevinci.....	413
4.2.2.5. Sosyal Eleştiri.....	413
4.2.2.6. Umut ve İnanç.....	415
4.2.2.7. Ölüm Acısı.....	415
4.2.3. Dil ve Anlam.....	417
4.2.3.1. Mecaz.....	417
4.2.3.2. Mecaz-ı Mürsel (Düz Değişmece).....	419
4.2.3.3. Benzetme.....	419
4.2.3.4. Kapalı İstiare.....	421
4.2.3.5. İmaj.....	422
4.2.3.6. Kişileştirme (Teşhis).....	426
4.2.3.7. Kalıplar ve Deyimler.....	428
4.2.3.8. Sapmalar.....	430
4.2.4. Söyleyiş.....	433
4.2.4.1. Ses.....	433
4.2.4.1.1. Kafiye.....	433
4.2.4.1.2. İç Ses.....	436
4.2.4.1.3. Yinelemeler.....	437

4.2.5. Anlatım.....	439
4.2.5.1. Tanımlama.....	439
4.2.5.2. Özdeyiş.....	440
4.2.5.3. Karşıtlıktan Yararlanma.....	440
4.2.5.4. İroni.....	442
4.2.5.5. Humor.....	444
4.2.5.6. Diyalog.....	445
4.2.5.7. Metinler Arası İlişkiler.....	447
4.2.6. Değerlendirme.....	452

BEŞİNCİ BÖLÜM SICAK NAL

5.1. Yayınlanması ve Yankıları.....	455
5.2. İnceleme ve Değerlendirme.....	458
5.2.1. Yapı.....	458
5.2.2. Tema.....	482
5.2.2.1. Aşk.....	482
5.2.2.2. Hüzün.....	482
5.2.2.3. Çaresizlik.....	483
5.2.2.4. Ölüm.....	483
5.2.2.5. Toplumsal Sorunlar.....	484
5.2.3. Dil ve Anlam.....	485
5.2.3.1. Mecaz-ı Mürsel (Düz Değişmece).....	485
5.2.3.2. Benzetme.....	486
5.2.3.3. Kapalı İstiare.....	487
5.2.3.4. İmaj.....	487
5.2.3.5. Kişileştirme (Teşhis).....	490
5.2.3.6. Kalb (Anagram).....	491
5.2.3.7. Sapmalar.....	492
5.2.4. Söyleyiş.....	494
5.2.4.1. Ses.....	494
5.2.4.1.1. Kafiye ve İç Ses.....	494
5.2.4.1.2. Yinelemeler.....	497
5.2.5. Anlatım.....	498
5.2.5.1. Karşıtlıktan Yararlanma.....	498
5.2.5.2. Özdeyiş.....	499
5.2.5.3. Humor ve İroni.....	500
5.2.5.4. Metinler Arası İlişkiler.....	501
5.2.6. Değerlendirme.....	503

ALTINCI BÖLÜM GÜZ BİTİĞİ

6.1. Yayınlanması ve Yankıları.....	505
6.2. İnceleme ve Değerlendirme.....	508
6.2.1. Yapı.....	508

6.2.2. Tema.....	527
6.2.2.1. Hüzün.....	527
6.2.2.2. Aşk.....	528
6.2.2.3. Ölüm.....	529
6.2.2.4. Sosyal Eleştiri.....	529
6.2.3. Dil ve Anlam.....	530
6.2.3.1. Mecaz-ı Mürsel (Düz Değişmece).....	530
6.2.3.2. Benzetme.....	531
6.2.3.3. Kapalı İstiare.....	532
6.2.3.4. İmaj.....	534
6.2.3.5. Kişileştirme (Teşhis).....	536
6.2.3.6. Sapmalar.....	537
6.2.4. Söyleyiş.....	538
6.2.4.1. Ses.....	538
6.2.4.1.1. Kafiye ve İç Ses.....	539
6.2.4.1.2. Yinelemeler.....	540
6.2.5. Anlatım.....	542
6.2.5.1. Karşıtlıktan Yararlanma.....	542
6.2.5.2. Tanımlama.....	544
6.2.5.3. Eliptik (Eksiltili) Anlatım.....	545
6.2.5.4. İroni.....	545
6.2.5.5. Metinler Arası İlişkiler.....	546
6.2.6. Değerlendirme.....	549
SONUÇ.....	551
KAYNAKÇA.....	556
ÖZET.....	574
ABSTRACT.....	576

KISALTMALAR

a. g. e.	: Adı geçen eser
a. g. m.	: Adı geçen makale
Ank.	: Ankara
C.	: Cilt
ev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
İst.	: İstanbul
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
Y.	: Yıl
Yay.	: Yayınları
YKY	: Yapı Kredi Yayınları
y. t. y.	: yayım tarihi yok

GİRİŞ

Cemal Süreya'nın Aile Çevresi: Asıl adı Cemalettin Seber olan Cemal Süreya'nın ailesi, Pülümürlü'dür. Pülümür, 1938'e kadar Erzincan'a bağlı bir ilçedir. Aile, Pülümürlü olmasına rağmen Erzincan'da ikâmet etmektedir.

Cemal Süreya'nın büyükbabası Kamer Bey, büyükannesi Hatice Hanım'dır. Kamer Bey'le Hatice Hanım'ın 1900'lerin ilk on yılında; Fatma, Memo, Hüseyin ve Hasan adlarını verecekleri dört çocuğu olur. Ataerkil bir yapıya sahip olan Seberler, Erzincan'ın varlıklı ve hatırı sayılır ailelerindendir.

Kamer Bey ölünce onun yerini, ailenin İdadi mezunu ve okumuş tek çocuğu olan büyük oğul Memo alır. Eşinin ölümünden sonra Hatice Hanım, mallarını satarak oğullarına bir iş kurmaya çalışır. Böylece, Memo ve Hüseyin nakliyecilik işine atılmış olur.

Cemal Süreya'nın nüfus kaydındaki adı Güllü olan annesi Gülbeyaz Hanım, Erzincan'ın Karatuş köyündendir. Anne ve babasını küçük yaşta kaybeden Gülbeyaz Hanım'ı ve kardeşlerini, amcası büyüt müştür.

Erzincan ve çevresinde nakliyecilik yapan Hüseyin Bey, Karatuş'tan geçişlerinin birinde Gülbeyaz Hanım'ı görür ve âşık olur. "Onun da gönlü Hüseyin'de[dir]. Bir sabah, ağabeyi Memo'yla birlikte kaçırlar kızı. Böylece Gülbeyaz, Karatuş köyünden Erzincan'daki büyük eve gelin gelir."¹

Gülbeyaz Hanım'la Hüseyin Bey'in dört çocuğu olur. Cemalettin ilk çocuktur; sonra Kemal, Perihan ve Ayten doğar. Kemal, bir yaşında ölür. Böylece Cemalettin ataerkil ailenin tek erkek çocuğu olarak el üstünde büyütülür ve ona, yaşının üstünde imtiyazlar verilir.

¹ Feyza Perinçek-Nursel Duruel, **Cemal Süreya-"Şairin hayatı şiire dahil"**, Kaynak Yay., İstanbul, 1995, s. 13.

Ana ve baba tarafından Kürt olan Cemal Süreya, ailesini şöyle tanıtır:

*"Ailem güzel bir aileydi. Amcam okurdu. Babam pek bir şey okumazdı. Ama konuşmayı severdi. Konuşmayı çok seven bir ailenin çocuğuyum."*²

Büyükanne, halalar ve amcalarla birlikte oturan geniş ailenin ekonomik durumu iyidir. 1930'dan başlayarak 1938'e kadar devam eden Dersim olayları sırasında Cemal Süreya'nın büyük amcası Memo için sürgün kararı çıkar. Aşiret yapısının uzantısı şeklindeki geniş aileye bağlılık duyan Cemal Süreya'nın babası Hüseyin Seber, ağabeyini yalnız bırakmak istemez. Böylece geniş aile, Erzincan'dan çıkarılarak Bilecik'e sürgün edilir. Memo ve Hüseyin Seber'in "öbür kardeşleri Fatma'yla Hasan ise sürgünden kurtulup İstanbul'a giderler."³ Çıkarılan aflarla kılalacak olan Bilecik'teki zorunlu ikâmet süresi yirmi yıldır.

Cemal Süreya, ikinci eşi Zühal Tekkanat'a yazdığı bir mektupta, Erzincan'dan ayrılışı şöyle anlatır:

*"Bizi bir kamyona doldurdular. Tüfekli bir erin nezaretinde. Sonra iki erle yük vagonuna doldurdular. Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar. Tarih öncesi köpekler havlıyordu. Aklımdan hiç çıkmaz o yolculuk, o havlamalar, polisler. Duyarlığım biraz da o çocukluk izlenimleriyle besleniyor belki."*⁴

Bilecik halkı, zorunlu iskâna tâbi olarak şehirlerine gelen Seber ailesini bağrına basar ve onlara yardımcı olur. Önce ayrı evlerde kalan Memo ve Hüseyin Seber ailesi birkaç ay sonra, Şeyh Edebali Türbesi yolu üstünde, odalarının pencereleri Yediler Tepesi'ne, istasyon yoluna açılan, büyük bir sofa ve iki büyük oda ile kullanılmayan bir alt katı bulunan, önden tek katlı arkadan birkaç katlı görünüme sahip bir eve yerleşir.⁵ Aile yoksullaşmış ve Cemal Süreya'nın babası şoför olarak çalışmaya başlamıştır. Yoksulluğun sebebini Cemal Süreya şöyle açıklar:

² Necati Güngör, "Cemal Süreya'nın Öğrencilik Yılları", **Hürriyet Gösteri**, S. 133, Aralık 1991, s. 18.

³ Feyza Perinçek-Nursel Duruel, a.g.e., s. 17.

⁴ Cemal Süreya, **Onüç Günün Mektupları**, YKY, İstanbul, 1998, s. 85.

⁵ Cemal Süreya, **Günler**, YKY, İstanbul, 1996, s. 300-301.

“Amcamla babam sürgüne giderken bütün mal varlığımız birkaç gün içinde paraya çevirmek zorunda kalmışlar. Daha sonra amcam bu parayı İstanbul’a gidip gayrimenkule yatırmış. Tapu kayıtları onun üzerine yapılmış. Aradan on yıl geçti, sürgün bitti. Amcam İstanbul’a gitti. Birlikte kazandıklarını kardeşiyle bölüşmeye yanaşmadı. Babam sürgün yerinde öldü. Böylece onlar varlıklı oldu, biz yoksul kaldık.”⁶

Bilecik’e geldikten altı ay sonra, henüz yirmi üç yaşında olan annesini kaybeden Cemal Süreya, yıllar sonra, "O zaman yedi yaşında idim. Bu ölüm ve sürgün olayı benim sanat duyarlılığımda etkili olmuştur" diyecektir.⁷ Annesinin ölümünden sonra Cemal Süreya’ya ve kardeşlerine babaannesi bakar. Anne sevgisinin eksikliğini duyan şair, babasının evlenmesini ister; “Evde bir kadın dolansın, anne diyelim.”⁸ diye düşünür; ama bunu, babasına söyleyemez. Bu sıralarda Hüseyin Seber, Karayolları’nda çalışmaktadır.

Babaannesinin kendilerine bakamaz hâle gelmesi üzerine amcalarının aracılığıyla babası, annesinin ölümünden altı yıl sonra Esmâ adında bir kadınla evlenir. Üvey anne, Cemal Süreya’ya, eksikliğini duyduğu sevgi yerine ömrü boyunca unutamayacağı acılar getirir: “Esmâ çok kötü çıktı. Kardeşlerime işkenceli bir çocukluk yaşattı. Örneğin saçlarından tutup kuyuya sarkıttı. Bu yüzden kardeşlerimin saçları gür değildir.”⁹

Üvey annesini “deli” diye tanımlayan Cemal Süreya, Esmâ Hanım’ın “Bir fırıncıyla kavga edip adama vurunca [ve] adam yerinden kalkamayınca öldü sanıp Bilecik’ten kaç”tığını belirtir ve ekler: “Esmâ kaçınca, babam Refika’nımı aldı. O iyi çıktı. Kardeşlerim onu anne bildi.”¹⁰

Cemal Süreya’nın aileden hayran olduğu iki kişi vardır: Biri babası, diğeri amcası Memo. Babası, Nafîa şoförü Hüseyin Bey, Haziran 1957’de bir trafik kazasında ölür. Babasının ölümünü, "trajik bir ölüm" diye değerlendirir. Mektuplarının birinde, Zühal Tekkanat’a şunları yazar:

⁶ Cemal Süreya, a.g.e., s. 114-115.

⁷ İpek Tekil, "Cemal Süreya-Kuşular", **Yaşasın Edebiyat**, S. 15, Ocak 1999, s. 56.

⁸ Zeynep Oral, “ ‘Aşk meşru bir şey olamaz. O da şiir gibi meşrulaşınca ölür’ ”, **“Güvercin Curnatası”-Cemal Süreya ile Konuşmalar**, YKY, İstanbul, 1997, s. 79.

⁹ Zeynep Oral, a.g.e., s. 79.

¹⁰ Zeynep Oral, a.g.e., s. 80.

*"Annemle babam Bilecik'te Şosanın yanında yan yana iki mezarda uyuyorlar. Annem 1938'de, babam 1957'de öldü. İki ölüm arasında 20 yıllık bir ara var. Ama işte ikisi de yan yana yatıyor."*¹¹

Doğumu: Nüfus kütüğündeki adı, Cemalettin Seber olan Cemal Süreya 1931'de Erzincan'da doğdu. Dört yaşındayken, bir yaşındaki kardeşi Kemal'in ölümü sonrasında ailenin tek erkek çocuğu olduğu için el üstünde tutularak büyütüldü. Öyle ki "ailede bütün küçüklerin adlarını hep" kendisinin koyma imtiyazına sahipti. Hayatının ilk altı yılını doğduğu şehirde geçirdi. 1938'de Dersim İsyanı sonrasında ailesi, Bilecik'te zorunlu iskâna mecbur edilince Erzincan'dan ayrıldı. Erzincan'dan zihninde kalanları, "büyük bir bahçenin içinde büyük bir ev kaldı. Hepsi o kadar" diye hatırlayacaktır.¹²

Öğrenim Hayatı: Cemal Süreya, hasta olduğu için ilkokula bir yıl geç başlar; sekiz yaşındadır.¹³ Zorunlu ikâmete tâbi olan ailenin Bilecik'ten ayrılması yasak olmasına rağmen, ilkokul için İstanbul'a Fatma Halası ile küçük amcası Hasan'ın yanına gönderilir. Cemal Süreya İstanbul'a gönderilişini ve kaydolduğu okulu, "Annemin ani ölümünden sonra babam beni İstanbul'daki halamın ve küçük amcamın yanına yolladı. Öğrenimimi büyük kentte yapayım istiyordu. Beyoğlu 37. İlkokul'a yazılmıştım."¹⁴ cümleleriyle aktarır. Her ne kadar okula bir yıl geç başlasa da okuma yazmayı ve "beş sıfırlı rakamlarla matematik yapmayı" bilmektedir. Bunları, daha okula başlamadan, hep hayranlıkla andığı büyük amcası Memo öğretmiştir.

Oğlunu İstanbul'a gönderdikten sonra şehirden izinsiz ayrılmanın dikkat çekmediğini düşünen Hüseyin Seber, Cemal Süreya'nın üçüncü sınıfa başladığı yıl İstanbul'a gider. Ailenin Bilecik'ten izinsiz ayrılışı, altı ay içinde fark edilir ve aile, 1942'de önce karakola ardından da Bilecik'e yollanır. Cemal Süreya, o günleri şöyle anlatacaktır:

¹¹ Cemal Süreya, **Onüç Günün Mektupları**, s. 85.

¹² Zeynep Oral, a.g.e., s. 78.

¹³ Necati Güngör, a.g.m., s. 7.

¹⁴ Cemal Süreya, **Günler**, s. 301.

“Bizim peder, ben ikinci sınıftayken büyükannemi ve iki kız kardeşimi de İstanbul'a attı. Ama, üçüncü yıl kendisi de temelli İstanbul'a gelmesin mi? Arnavutköy'de bir iş bularak çalışmaya başladı.

Bir akşam eve polis geldi. Hepimizi alıp Emniyet Müdürlüğü'ne (Sansaryan Han) götürdüler. Bir gece orda kaldık. O sıra, küçük kız kardeşim daha beş yaşında. Büyükannem ise en az altmışbeş. (...) Ertesi gün jandarma refakatinde sürgün yurdumuz olan Bilecik'e posta edildik.

Ben kaç yaşındayım? Onbirin içinde.”¹⁵

Cemal Süreya ilkokul üçüncü sınıfın yarısını ve sonraki sınıfları, Bilecik Birinci İlkokulu'nda okur. Beşinci sınıftayken, babası Esma Hanım'la evlenir. Üvey annenin kötü muamelelerine dayanamayan Cemal Süreya, ortaokula başladığı günlerde evden kaçarak amcasının evine sığınır. Daha sonra da evden tamamen uzaklaşmak için babasından gizleyerek parasız yatılı sınavına girer ve sınavı kazanır. Orta ve yüksek öğrenim hayatı boyunca sürececek olan parasız yatılı öğrenciliği, 1944 yılında Bilecik Ortaokulu'nda başlar.

Ortaokulu 1947'de bitiren Cemal Süreya 1947-1948 öğretim yılında, yatılı olarak Haydarpaşa Lisesi'ne girer. Lise öğrenciliğini, “Haydarpaşa Lisesi'nde sporcuydum, iyi öğrenciydim, o kadar.”¹⁶ diye hatırlayacaktır. Liseden 1950'de, "pekiyi" derecesi ile mezun olur; olgunluk sınavı derecesi de "pekiyi"dir.

1950'de, adı Siyasal Bilgiler Fakültesi olarak değiştirilen Mülkiye'nin İktisat ve Maliye Bölümü'ne kaydını yaptırır ve buradan 1954 yılında mezun olur. Ankara'da geçirdiği yüksek öğrenim yıllarının kişiliğinin gelişmesinde, sanat ve edebiyatla bağlar kurmasında önemli bir yeri vardır. Öyle ki Cemal Süreya'nın kültür ve edebiyat dünyasına burada doğduğu söylenebilir.

Cemal Süreya'nın öğrenim hayatına eklenecek son bilgi, 1959-1960 yıllarında tamamladığı askerlik hizmeti sırasında, fark derslerini vererek hukuk diploması da almış olmasıdır.

¹⁵ Cemal Süreya, **Günler**, s. 300-301.

¹⁶ Cemal Süreya, **Günler**, s. 142.

Memuriyet Hayatı: Cemal Süreya, Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden Haziran 1954'te mezun olduktan sonra aynı yılın 25 Kasım'ında Eskişehir Vergi Dairesi'nde stajyer olarak göreve başlar. 1955'te Maliye Müfettişliği sınavını geçer ve Eylül ayında Maliye Müfettiş Muavini olarak İstanbul'a ataması yapılır. 1958'de yeterli sınavını vererek "5. Sınıf Maliye Müfettişi" olur. 1959 yılı Temmuz ayında, 50. dönem yedek subay adayı olarak askere gider. Askerliğini Ankara'da, Millî Savunma Bakanlığı'nda yapar ve 1960'ta teğmen rütbesiyle terhis olur. 1961 Kasım'ında, "Maliye Denetim Usulleri ve İktisadî Devlet Teşekkülleri"ni incelemek üzere Fransa'ya gönderilir. 1963'te yurda döner; iki yıl daha Maliye Müfettişliği yaptıktan sonra 31 Temmuz 1965'te memuriyetten istifa eder ve daha sonra *Papirüs* dergisini kurar.

Memuriyetten istifasında belirleyici olan *Papirüs*'ü çıkarmak değildir; Süreya, bunalmış ve sıkılmıştır. Böyle bir psikoloji içinde, verdiği karar üzerine çok da düşünmediğini ve bunun kendisine "çok ağır bir yenilgi" getirdiğini yıllar sonra söyleyecektir:

"Papirüs yıllarında kendime nasıl güveniyordum! Emekliliğe bile inanmıyordum. Küçük adamların işiydi emeklilik. Beş param olmadığı halde, istesem çok kazanırım sanıyordum. Beş yüz liraya gereksinimim varsa, beş yüz liralık çalışıyordum. O arada Emekli Sandığı'ndaki on yıllık keseneklerimi de çekip yedim: 3656 lira.

*1971, benim için mali yönden de tam bir yıkım oldu. Yeniden memurluğa dönmek zorunda kaldım. Bu benim için çok ağır bir yenilgiydi."*¹⁷

Cemal Süreya, 1971 Eylül'ünde Türk Dil Kurumu'nun edebiyat ödülleri jürisinde bulunduğu için Ankara'dadır. Ankara'dan İstanbul'a, işe başlama emri ile döner. İstanbul Hocapaşa Vergi Dairesi'nde kontrolör olarak göreve başlar. Ertesi yıl, Maliye Tetkik Kurulu Üyesi olarak Ankara'ya nakledilir; dört yıl, Tetkik Kurulu Üyesi olarak çalışır. 7 Şubat 1975'te, İstanbul Darphane ve Damga Matbaası Genel Müdürlüğü'ne atanır. Aynı yılın Eylül ayında Darphane'deki görevinden ayrılarak Maliye Tetkik Kurulu Üyeliği için

¹⁷ Enver Ercan, " 'Şair bir tavırdı ve şiirinin de üstünde bir yeredir...' ", "**Güvercin Curnatası**"-**Cemal Süreya ile Konuşmalar**, s. 94-95.

Ankara'ya döner. Kültür Bakanlığı'nın dokuz kişilik Kültür Kuruluna seçilir. 20 Eylül 1976-18 Mayıs 1978 tarihleri arasında bu kurulda yer alır. 1978'de tekrar Maliye Müfettişliğine döner ve aynı yılın yaz sonunda İstanbul'a tayini çıkar. Dört buçuk yıl Maliye Müfettişi olarak çalıştıktan sonra, 1982'de emekliliğini ister ve 2 Şubat 1982'de emekli olur.

Memuriyetten istifa ettiği yıllarda hayatını yayıncılık ve çeviri işleriyle kazanan Cemal Süreya, emekli olduktan sonra da bir süre *Meydan-Larousse* (yaklaşık bir yıl) ve *ANSA Omnis* ansiklopedilerinde, *Çocukça* dergisinde çalışır; Ortadoğu İktisat Bankası'nda altı buçuk ay yönetim kurulu üyeliği yapar. 22 Ağustos 1985'te *Ansa*'daki işine son verilir; *Çocukça*'dan da bu şekilde ayrılmak durumunda kalır.¹⁸

Evlilikleri: Cemal Süreya aşklarıyla olduğu kadar evlilikleriyle de dikkat çekmiş bir şairdir. "Benim evliliklerim hep aşk evliliği oldu" diyen şair, beş kez evlendiğini söyler. İlk evliliğini, ortaokul ikinci sınıfta âşık olduğu Seniha Nemli ile gerçekleştirir. Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde öğrenciyken, ailesinden gizleyerek, Seniha ile Eskişehir'de 17 Aralık 1952'de nişanlanır. Birkaç ay sonra durumu babasına açtığında beklediği onayı alamaz. "Cemal Süreya'nın tepkisi ağır olur: 'Biz yoksul değil miyiz baba!' der ve ilk kez, babasına isyan edercesine çatalını gürültüyle masaya bırakır, çıkar gider."¹⁹ Babasının karşı çıkmasına rağmen 23 Kasım 1953'te Seniha ile nikâhlanır. Ertesi yıl okul bitince de evlenirler. 3 Ağustos 1955'te kızları Ayça doğar.

Cemal Süreya, ailesini karşısına alarak gerçekleştirdiği bu evlilikte mutluluğu bulamaz. Evliliğinin ilk yılında, "Üvercinka" diyerek adını gizlediği bir kızla tanıştığında Seniha ile aralarında sadece resmî bir bağ kalır. 1958 Mart'ında ayrılırlar; ama resmen ayrılmaları ancak yedi yılda gerçekleşir.

¹⁸ M. Cemil Uğurlu, "Cemal Süreya ile İlgili Bir Anım", **Mülkiyeliler Birliği Dergisi**, S. 116, Şubat 1990; Zeynep Oral, "Kırlangıcın Kanadında Günişiği...", **Sözden Söze**, 2. Basım, Cem Yayinevi, İstanbul, 1990; Cemal Süreya, **Günler**; Feyza Perinçek-Nursel Duruel, **Cemal Süreya-"Şairin Hayatı Şiire Dahil"**; Zühal Tekkanat, **Dostlarının Kaleminden Cemal Süreya'nın Portresi**, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1998; "Cemal Süreya", **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, Cilt I, YKY, İstanbul, 2001; Nursel Duruel, **A'dan Z'ye Cemal Süreya**, YKY, İstanbul, 2003.

¹⁹ Feyza Perinçek-Nursel Duruel, **Cemal Süreya-"Şairin hayatı şiire dahil"**, s. 98.

Cemal Süreya, 1961 Mayıs'ında, Hilmi Ziya Ülken'in yeğeni Suna Lokman'la nişanlanır. Aynı yıl, Fransa'ya gidecektir. Bu yüzden Fransa dönüşüne ertelenen evlilik, dönüşte, aralarında çıkan sorunlar nedeniyle gerçekleşmez ve ayrılırlar.

1964'te İstanbul'da, o yıllarda R. Tomris imzasını kullanan Tomris Uyar'la tanışır. 1965'te Ülkü Tamer ve Tomris Uyar'la *Papirüs* dergisini çıkarırlar. Cemal Süreya, ortak çeviriler de yaptığı Tomris Uyar'la 1966 sonuna kadar birlikte yaşar. Aynı yıl, dergide de hayatta da yolları ayrılır.

Tomris Uyar'la ayrıldıktan sonra, Mehmet Seyda'nın *Yelken* dergisinde düzeltmenlik yapan baldızı Zühal Tekkanat'la tanışır ve hemen evlilik teklifinde bulunur. 1967'de resmen evlenirler; her ikisinin de ikinci evliliğidir. 23 Kasım 1969'da oğulları Memo Emrah doğar. Cemal Süreya bu evliliğini de uzun sürdüremez. 1975'in ilk günlerinde resmen ayrılırlar da Zühal Tekkanat'la ilişkisini ölünceye kadar sürdürür.

İkinci evliliğinin bitmesinin ardından 1973'ün Şubat ayında tanıştığı Güngör Demiray'la 1975'in Şubat ayında Balıkesir'de evlenirler. Cemal Süreya'ya, Gazi Eğitim Enstitüsü Fransızca Bölümü hocalarından olan Tahsin Saraç'ın tanıştırdığı Güngör Demiray da aynı kurumda çalışmaktadır. Evlilikten sonra tayinlerini İstanbul'a yaptırırlar; ama aynı yılın sonunda ayrılırlar.

On ay süren bu evlilik sonrasında Cemal Süreya, Zühal Tekkanat'a döner. 1976'da tanıştığı ve "Bayan En Nihayet" dediği Birsen Sağnak'la 1980'de yakınlaşmaya başlar ve ölünceye kadar onunla yaşar. Yine de Zühal Tekkanat'la ilişkisini kesin bir biçimde bitirmez; son günlerinde de Zühal ve oğlu Memo Emrah'la birlikte dir.²⁰

²⁰ Zühal Tekkanat, **Dostlarının Kaleminden Cemal Süreya'nın Portresi**; Nursel Duruel, **A'dan Z'ye Cemal Süreya**.

Edebiyata İlgisi: Cemal Süreya'nın edebiyata merakı, çocukken annesinin kendisine okuduğu "Kerem ile Aslı" hikâyesiyle uyanır. "Şiir itisini annemden aldığımı söyleyebilirim" demesinin sebebi, annesinin hikâyenin manzum bölümlerini kendisine defalarca okumasıdır. Yazma hevesi ve yazıyı fark etmesi ise daha ilkokul ikinci sınıfta, tatilde, halasının oğluyla giriştiği bir deneme sonrasında ortaya çıkar. Bu deneme için, "Bu, bana büyük bir haz verdi. Bu haz, herhalde, yazar oluşumun başlangıcıdır" der. Türkçe ve edebiyat derslerindeki yazı çalışmaları, yazmanın verdiği hazzı pekiştirir.²¹

"Orta 2'nin yaz tatilinde Nafia'nın çadır bekçiliğini yap"arken yazar olmaya karar verir. Bir yazara uygun olmadığını düşünerek, biraz da bildiği ünlü yazarların isimlerine özenerek ismini "Cemal Süreyya Seber" diye değiştirmeye karar verir.²² Lisedeyken bu ismi de uygun bulmaz ve Mehmet Behçet Yazar'ın verdiği "tahrir vazifesi"nin altına "Cem Süreya" yazar. Mehmet Behçet, Cemal Süreya'nın yazısını beğenmiştir. Cemal Süreya, öğretmenler ve öğrencilerden büyük saygı gören bu öğretmenin kendisine ilgisini hiç unutmaz:

"Cem Süreya kim?" dedi.

"Benim" dedim.

"Sahiden Cem mi adın?" diye sordu.

"Yok" dedim. "Benim adım Cemalettin."

Arkasına "...alettin" ekledi; "Bir daha adınla yaz!" dedi.²³

Edebiyat ilgisinin doğmasında, Türkçe ve edebiyat öğretmenleriyle ortaokulda başlayan yoğun ama sistemsiz okumalarının önemli bir etkisi vardır. "Türkçe Öğretmenlerim" başlıklı yazısında, kendisini etkileyen öğretmenlerini anar. Ortaokulda, tarih romanları yazarı M. Sami Karayel'in eski eşi Nimet Kolçak Türkçe öğretmeni olmuştur: "Üç yıllık öğrenciliğim sırasında tek bir sözü kalmış aklımda: 'Hüseyin Cahit Yalçın sıcak bir

²¹ Necati Güngör, a.g.m., s. 18.

²² Cemal Süreya, **Günler**, s. 182.

²³ Cemal Süreya, "**Güvercin Curnatası**"-Cemal Süreya ile Konuşmalar, s. 208; Necati Güngör, a.g.m., s. 17.

yazardır; Falih Rifkî, çok usta, ama soğuk bir yazardır.' Bilmem neden bu söz yer etti bende. Uzun süre, o iki yazarı okuduktan sonra da, kaldı içimde. Edebiyat vardı, bir sınırsızlık vardı bu sözde." Lise birde, Ali Sedat Oksal Cemal Süreya'nın edebiyat öğretmenidir. Aruz veznini "bütün incelikleriyle" ondan öğrenir. Öğrendikleri sadece aruzla sınırlı da değildir: "Yeni edebiyat devinimine tek sözcükle değinmediği halde, büyük bir 'edebiyat duygusu' yaratmıştı bizde." der. Lise ikide kısa bir süre de olsa Mehmet Behçet Yazar edebiyat öğretmeni olacaktır. Cemal Süreya, kendisini M. Behçet Yazar'ın "keşfettiğini" söyler. Saygıyla andığı son öğretmeni ise, Şerif Hulusi'nin eski eşi Melahat Babacan'dır.²⁴

Kendisini el üstünde tutarak onu diğer öğrencilerden ayıran bu öğretmenlerin etkisini, şöyle özetler: "Edebiyat hocalarımın, içerik olarak tam bir etkileri olmadı bende. Bir yerde, yolumu kendim yapma durumunda kaldım. Ama daima el üstünde tuttular beni!"²⁵

Cemal Süreya, "yolumu kendim yapma durumunda kaldım" sözüyle okuduklarından edindiği edebî zevki kast etmiş olmalıdır. Edebiyata yönelmesinde okuduğu kitapların önemli bir etkisi olduğunu ısrarla belirtir. "Bilecik Ortaokulu'nda kütüphane elimdeydi" der. İç huzuru da ortaokul yıllarında okuduğu Dostoyevski ile bozulmuştur: "Hayatımı belirleyen bir olay da, 1948'de Bilecik Ortaokulu Kitaplığı'nda Dostoyevski'yi keşfetmem oldu. O gün bu gün huzurum yoktur."²⁶

Ortaokulu bitirdiğinde şiiri bilmediğini söyler. Bununla birlikte bildiği kadarıyla şiirler yazmaktadır. Öyle ki ileride ilk eşi olacak Seniha'ya yazdığı şiirler, "Kızıl Mısralar" adını verdiği bir defteri doldurmuştur. Bunlar, ders kitabından tanıdığı Cahit Külebi, Ahmet Muhip Dıranas, Fazıl Hüsnü

²⁴ Cemal Süreya, "Türkçe Öğretmenlerim", **Günöbirlik**, Adam Yay., İstanbul, 1982, s. 105-107; Cemal Süreya, "**Güvercin Curnatası**"-**Cemal Süreya ile Konuşmalar**, s. 208-209.

²⁵ Necati Güngör, a.g.m., s.17.

²⁶ İpek Tekil, a.g.m., s. 56. Süreya, aynı sözü, bir söyleşide Anıl Meriçelli'ye de söyleyecektir: "1948'de Dostoyevski'yi okudum. O gün bugün huzurum yoktur." (Anıl Meriçelli, "Cemal Süreya ile Konuşma", "**Güvercin Curnatası**"-**Cemal Süreya ile Konuşmalar**, s. 21.)

Dağlarca ve Necati Cumalı'nın şiirlerinin biçim yönünden taklidi ve hece ölçüsüyle yazılmıştır. İlk şiir denemelerini, âşık olduğu bir kızın yönlendirmesi anlamlıdır.

"Lise yıllarım. Garipçileri pek bilmiyor, bildiğim kadarıyla da benimsemiyordum."²⁷ diyen Cemal Süreya, lisedeyken yeni şiirden habersiz olduğunu sürekli vurgular: "Yeni şiiri keşfedememiştım. Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirlerini değerlendiremiyor, hatta küçümsüyordum; hatta hatta alay ediyordum onlarla. Aruzla yazdığım hiç de başarılı olmayan bazı çalışmalarım vardı. Düşünce planında da oldukça gerilerde idim."²⁸

Yukarıda belirttiği eksikliği, Dostoyevski bağlılığını hiç bırakmadan, üniversite yıllarındaki okumalarıyla giderecek ve "yeni edebiyatı üniversitede yakalayabilecek"tir.²⁹ Cemal Süreya'nın daha çocukken uyanan okuma ve yazma ilgisinin kaynağında yalnızlık vardır. Okuma ve yazmaya yönelmesindeki etkenleri, yıllar sonra şöyle belirleyecektir:

*"Yazma ve okuma mahkûmiyetini besleyen kırılma duygusuydu. Çok varlıklı bir ailenin el üstünde tutulan çocuğuyken, bir hayvan vagonunda yüzyıllık bir yolculuğa çıkmıştım. Sonra annesizlik. Temel kırılganlık bundandı."*³⁰

Edebî Zevkinin Oluştığı İlk Çevreler: Yukarıda da belirtildiği gibi Cemal Süreya, orta okul ve lise yıllarında, sistemsiz de olsa okuduğu kitaplarla edebiyata yönelmiştir. Fakat bu okumaların onda edebî bir zevk oluşturduğunu söylemek mümkün değildir. Kendi kendine yaptığı şiir denemeleri de, henüz bir heves durumundadır.

²⁷ Cemal Süreya, **Günler**, s. 99.

²⁸ İpek Tekil, a.g.m., s. 56; ayrıca bkz.: Cemal Süreya, "**Güvercin Curnatası**"-Cemal Süreya ile Konuşmalar, s. 211.

²⁹ Fakülteden arkadaşı olan Ercüment Gençer, Cemal Süreya'nın Dostoyevski bağlılığını şu sözlerle aktarır: "Fakültedeyken yeni tanıştığımız günlerden birinde sohbet ediyorduk. Konu edebiyattı tabii. Söz nereden geldiyse geldi; Dostoyevski'yi anlatmaya başladı, her zamanki hararetiyle. Etkilenmişim." "Çekik Gözlü Olmayan Bir Asyalı: Cemal Süreya", **Mülkiyeliler Birliği Dergisi**, S. 128, Şubat 1991, s. 43.

³⁰ Zeynep Oral, a.g.e., s. 81.

Cemal Süreya'nın edebiyat ve şiir algısı, 1950'de öğrenim görmek üzere geldiği Ankara'da şekillenir. Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne kaydolarak Ankara'ya gelen Cemal Süreya, bir edebiyat ortamının da içine girer. Ankara'ya gelene kadarki edebiyat ilgisini ve okuma pratiğini yıllar sonra şu sözlerle belirginleştirir:

“Bir yazgı oldu benim için. Küçük yaşlardan beri büyük bir okuma tutkusu içindeydim. Ancak yönsüz bir tutkuydu bu. Ne bulursam okuyordum, genellikle de vakit geçirmek için okuyordum. Öyle ki iyi kitapları, yazmaya başladıktan sonra okumaya geçtiğimi söyleyebilirim. Edebiyatla ciddi olarak lise sonda, özellikle de üniversite öğrencilik yıllarımda ilgilenmeye başladım. Yine de daha ilkokulda ileride bir yazar olma özlemi, hatta sanki güveni vardı içimde. Boş bir güven elbet. Çünkü uzun yıllar yaşımın gerektirdiği kitapları okuyamamıştım. Sanırım, bizim kuşakta çok yazarın yetişme yılları böyle geçmiştir.”³¹

“S.B.F'nin koridorları hayatımda sözcüğün tam anlamıyla belirleyici rol oynamış. Sanat oluşumumda da, düşüncemde de orda geçirdiğim dört yıl bir doğrultu yaratmış.”³² diyen Cemal Süreya, bu dört yıl içinde, Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde öğrenim gören bir grup şair ve yazarla arkadaşlık kurar. Fakültede, en yakın olduğu ve üç yıl aynı sırayı paylaştığı arkadaşı Sezai Karakoç'tur. 1950'lerin ilk yıllarında, *Büyük Doğu*, *Hisar* ve *İstanbul* gibi dergilerde şiirler yayımlayan Karakoç, anılarında, Cemal Süreya'yı şiir yayımlama konusunda kendisinin teşvik ettiğini, edebiyatla ilgilenen arkadaş grubuna tanıttığını belirterek, arkadaşlıklarının nasıl ilerlediği konusunda şu bilgileri aktarır:

“Cemal'le arkadaşlığım, şüphesiz onun zeki ve yetenekli bir arkadaş olmasından kaynaklanıyordu. Bir konuyu konuşabileceğim bir arkadaştı. Sanat ve şiir konuşmalarımız pekiştirirdi bu arkadaşlığı. Yeni şairleri değerlendirmemiz, hergünkü konuşmalarımızdan, alelâde konuşmalarımızdandı. Bir konuyu ben bir ucundan tutardım, o öbür ucundan. Ön ve arka yüzüyle anlamını ortaya dökmek isterdik adeta onun.”³³

Bu yakın dostluk, aynı dergilerde birlikte görünmeyi hazırlayacak, Cemal Süreya'nın ilk şiirlerine Karakoç'un dikkat çekmesini ve bir bakıma

³¹ Cemal Süreya, “Güvercin Curnatası”-Cemal Süreya ile Konuşmalar, s. 29-30.

³² Cemal Süreya, *Günler*, s. 36.

³³ Sezai Karakoç, “Cemal Süreya'nın Çıkışı”, *Pazar Postası*, S. 27, 6 Temmuz 1958.

onu, edebiyat ortamına işaret etmesini sağlayacaktır. *Üvercinka*'nın yayımlanması üzerine yazdığı en önemli yazılardan biri olan "Cemal Süreya'nın Çıkışı" başlıklı yazıdan çok önce Karakoç, *Akpınar* dergisinde, onun şiirlerine dikkat çeker: "Henüz yeni yeni tanınmaya başlamış, fakat ilk şiirlerinde bile büyük yenilik ve kuvvet bulduğumuz bir şairdir. (...) En çok önemseydiğimiz tarafı her şiirinde fark edilir bir adım atmış olmasıdır."³⁴

Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde çıkan *Mülkiye* dergisinde şiir ve yazıları yayımlanan arkadaş grubuna, Sezai Karakoç'un yönlendirmesiyle katılacak olan Cemal Süreya'nın ilk şiiri "Şarkısı Beyaz", 1953'te bu dergide yayımlanır. *Mülkiye*, her ne kadar fakültede çıkarılıyorsa da sadece öğrencilerin ürünleri yayımlanan bir dergi değildir. Yazıyla bağ kurmuş arkadaşlarının hepsinin yazı ve şiirlerinin yayımlandığı dergiye şiir vermede gönülsüz davranan Cemal Süreya, bu tutumunu yıllar sonra şöyle açıklar:

*"Herkes bende çok şiir olduğu sanıyorduydu. Oysa ben umudumu, bitirebileceğim tek ve ilk şiire bağlamıştım. Bir tane kotarsam, ardı gelir, diyordum. Sonunda dayanamadım, üstelemeler karşısında, eksik bir çalışmamı bu kez çok hızlı bir elden geçirme işleminden sonra Mülkiye'ye verdim: 'Şarkısı-Beyaz'."*³⁵

"Şarkısı Beyaz"dan sonra, *Mülkiye*'de art arda şiirler yayımlayan Cemal Süreya, 1953'te kendisine verilen bir görevle, ilk yayın deneyimini yaşar. 1953'te Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin üçüncü sınıfındayken fakülte öğrencilerinin dergisi olan *Kazgan*'ın hazırlanması işi ona verilir. "75. Gün"de; fakültede pek tanınmadığını, hiçbir hocasıyla sınavlar dışında yüz yüze gelmediğini, hiçbir etkinliğe ve eğlenceye katılmadığını, öğrenci derneği genel kurullarında hiç konuşmadığını ve hiç seçilmediğini belirten şair, bu işin kendisine verilmesine şaşırıldığını yazar: "Bu yüzden üçüncü sınıfta fakülte

³⁴ Turan Karataş, **Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç**, Kaknüs Yay., İst., 1998, s. 503. Sezai Karakoç, 1955'te iki sayı yayımlanabilen **Şiir Sanatı** dergisinde de, Cemal Süreya'nın dergilerde görünen şiirlerine, şu cümlelerle dikkat çeker: "Evrim'de bizim Cemal Süreya'nın güzellemesi. Yeni şair. Aşk. İstanbul. Eşya ve olaylar 'yaramaz'dır hep. Ama fizik ötesine atlanmıyor. Yani tabiatın içinde Cemal eşyayı zorluyor, onların olabirliklerini zenginleştiriyor. (...) Yenilik'te Cemal Süreya'nın şiiri güzel: 'Üçgenler' isimli." (İmzasız, "Dergiler", **Şiir Sanatı**, S. 2, 15 Mayıs 1955, s. 30-31-32.)

³⁵ Cemal Süreya, "İlk Adımlar", **Poetika**, S. 1, İstanbul, 1984, s. 17.

öğrencilerinin geleneksel dergisi 'Kazgan'ın hazırlanması işinin bana verilmesine şaşmıştım. O sıralarda ilk şiirlerim yayımlanmaya başlamıştı."³⁶

Cemal Süreya'nın edebî değer taşımayan, eğlence olsun diye yazıldığı anlaşılan şiir ve yazı denemeleri, "Cemasef" ve "Yürüyen Adam" müstearıyla *Kazgan*'da yayımlanır.³⁷ Bu denemeler, yazma ve yayımlama konusundaki ürkekliği üzerinden atmasına yardımcı olur. *Mülkiye* dergisinde yayımlanan şiirlerinde, *Kazgan* deneyiminin de etkisi olduğu söylenebilir. Şiir yayımlama ürkekliğini *Mülkiye* ve *Kazgan* deneyim ile üzerinden atan Cemal Süreya, kendi deyimiyle "asıl baş dönmesini" "Üç Adet Yıldız" adlı şiirinin *XX. Asır* dergisinde yayımlanmasıyla yaşar.

Cemal Süreya, *Günler*'de, "Üç Adet Yıldız"ı, *Üvercinka*'ya alamamış olduğuna hayıflanır: "XX. Asır'da benim ilk şiirlerimden biri yayımlanmıştı ('Üç Adet Yıldız'). O şiiri *Üvercinka*'ya koymak için ne kadar aramıştım!"³⁸ "Yazın Dergileri (1950-60)" başlıklı yazısında, bu şiiri *Üvercinka*'ya almak üzere neden onca aradığını açıklarken, *Mülkiye*'de yayımladığı şiirlerin durumuna da açıklık getirir:

"İlk şiirim 1953'te (52 miydi yoksa?) *Mülkiye* dergisinde yayımlanmıştı. Ondan sonra da üst üste şiirler vermiştim o dergiye. Ama yayımlanmış ilk yapıtın coşkusunu o günlerde onca duydum diyemem. Dergiyi bir sınıf arkadaşım çıkardığı içindi bu belki de. Ayrıca, *Mülkiye* o sıralarda sıradan bir okul dergisi düzeyindeydi. Asıl baş dönmesini birkaç ay sonra 'Üç Adet Yıldız' adlı şiirim *XX. Asır* dergisinde yayımlandığı zaman yaşadım. Günün önde gelen, ya da bize öyle gelen, dergilerinden biriydi *XX. Asır*. Günlerce uyurgezer gibi dolanıp durdum Ankara'yı. Elimde o dergi."³⁹

"Üç Adet Yıldız"ın *XX. Asır*'da yayımlanmasından öte, şairin bu dergide yer almasının özel bir anlamı vardır. *Mülkiye*, onun için rahat ulaşılabilecek bir dergidir. Bunun dışındaki dergilerde şiir yayımlayabilmek, bir bakıma, şiir kamuoyunun "olur"unu almak anlamına gelir. Süreya'nın *Günler*'de *XX. Asır*'ı

³⁶ Cemal Süreya, *Günler*, s. 37.

³⁷ *Kazgan*'da Cemal Süreya'nın "Cemasef" müstearıyla "Mapusane Çeşmesi", "İnekname", "Vezn-i Aruz", "Yedi Adet Sultan"; "Yürüyen Adam" müstearıyla "Türkü" adlı şiir denemeleri yayımlanır. (*Kazgan*, Ankara, 1953.)

³⁸ Cemal Süreya, *Günler*, s. 100.

³⁹ Cemal Süreya, "Yazın Dergileri (1950-60)", *Türk Dili*, Y. 27, C. XXXVII, S. 321, 1 Haziran 1978, s. 465.

“güzel dergiydi” diye anması bile yayımlamak üzere seçtiği dergiyi bir sınanma, tartılma yeri olarak gördüğünün işaretidir. Ayrıca “Üç Adet Yıldız”, “Şarkısı Beyaz” milat alınarak söylemek gerekirse, şairin yayımlanan ikinci şiiridir. Dışarıdaki “güzel” bir dergide yayımlandığı için de güven verici ilk şiiri olduğu söylenebilir.⁴⁰

Sezai Karakoç’la fakültede, muhtemelen 1950’nin sonlarında tanışan Süreya, 1952 sonbaharında Muzaffer Erdost’la tanışır. İzi kalıcı olmayan ilk tanışmanın da, Sezai Karakoç aracılığıyla olduğu söylenebilir. Erdost, bu ilk tanışmayı şöyle anlatır:

“Gene şiir... Ama divan şiiri okuyacağız. Seyfettin Başçılar’la Siyasal Bilgiler Fakültesinin salonunda oturuyoruz. Yanımızda Sezai Karakoç var sanıyorum... Bir şiirinden dolayı Cemal Süreya ile tanışıyoruz.. İkimiz de mahçubuz, çekingeniz... Ama ikimiz de bu mahcupluğumuzun, çekingenliğimizin altında kendimizi gizliyor gibiyiz, ya da gizliyoruz...”⁴¹

Bu ilk tanışmadaki mahcupluğu ve çekingenliği, ikinci bir tanışma giderecektir. İkinci tanışmanın yıllar sonra hatırlanmasına da XX. Asır vesile olur. O yıllarda, Ziraat Fakültesinde öğrenci olan Erdost, yıllar sonra şunları yazar:

“İlkyazdı, ağaçlar çiçekteydi. Çıkıyordum, Ulus’a doğru gidecektim. Dolaşmaya. Baktım, Cemal Süreya geliyor, Sezai Karakoç’la birlikte. “XX. Yüzyıl” mıydı, “20. Asır” mıydı, “Özdemir Asaf” mı çıkarıyordu? Gazete boyunda edebiyat dergisiydi. Orada, benim ve Sezai Karakoç’un şiiri çıkmış, almışlar gazeteyi, paylaşmak için fakülteye gelmişlerdi.”⁴²

Sezai Karakoç kadar Muzaffer Erdost da, Cemal Süreya’nın edebiyat ortamında tanınmasında katkıda bulunur. Bu üç isim, bazı dergilerde bir arada görünür. Süreya’nın *Mülkiye* dışında şiiri yayımlanan bir başka dergi olan *Devrim Gençliği*’nde de, her üçünün şiirleri yayımlanır.⁴³ Cemal

⁴⁰ Mehmet Can Doğan, “Cemal Süreya (Seber)’dan İki Şiir”, **Kitap-lık**, S.92, Mart 2006, s.6.

⁴¹ Muzaffer Erdost, “Üvercinka ile Gelenler”, **Pazar Postası**, S. 7, 16 Şubat 1958, 12.

⁴² M. Sezai Karakoç’un “Karaçayın Türküsü: Dans Eden İki Kardeş” ve Muzaffer Erdost’un “Elena” adlı şiirleri, **XX. Asır**’ın 19 Mart 1953 tarihli 12. sayısında yayımlanmıştır. Cemal Süreya’nın “Üç Adet Yıldız” adlı şiiri ise, derginin önceki sayısında (1 Mart 1953) yer alır.

⁴³ Cemal Süreya’nın anılan dergide, “Güllüm-kuşak” adlı şiiri çıkar: Cemal Süreya SEBER, “Güllüm-kuşak”, **Devrim Gençliği**, Y. 1, C. 2, S. 12, 1 Haziran 1953, s. 13.

Süreya'nın ilk ürünlerini yayımlamak üzere bu dergileri seçişi, tesadüf değil, bile isteye yapılmış bir tercihtir ve bu tercihte, Sezai Karakoç ile Muzaffer Erdost'un da aynı zamanlarda aynı dergilerde görünmeleri anlamlıdır. Aynı dergilerde, aynı zamanda yer almaları, ortak bir kararın sonucudur sanki. Nitekim bu ortak hareket, önce ilk sayısı Mart 1954'te yayımlanan, "mesul müdürü ve yazı işlerini fiilen" Seyfettin Başçıllar'ın idare ettiği *Evrım*'de sonra da, daha açık olarak, Sezai Karakoç'un ancak iki sayı yayımlanabilen *Şiir Sanatı* dergisinde (ilk sayı, 15 Ocak 1955) görülür.

Cemal Süreya ile Muzaffer Erdost'un 1952 sonbaharında başlayan arkadaşlığı, şairin ölümüne kadar sürer. *Üvercinka*'nın çıkacağını bir yazı ile duyurmakla kalmayan Erdost, kitap çıktıktan sonra da dikkat çekici yazılardan birini yazar.⁴⁴ Bu yazılardan önce ise, 1950'lerin ortalarında başlayan İkinci Yeni tartışmalarında, Cemal Süreya'nın şiirlerine sürekli göndermeler yaparak, İkinci Yeni şiiri içinde şairin öne çıkmasını sağlar. Öyle ki, edebiyat dünyasının Süreya'yı fark etmesini hazırlar. Örneğin, "Soyut" başlıklı yazısında, yeni şiirdeki yönelişi belirlemeye çalışırken, Cemal Süreya'nın "Dalga" şiirini ele alır ve, "Dilciklerin bağlanarak kurdukları, bir söz gerçeği var. Söylediği bir şey var, ama bu yaşantılarımızı anlatan bir gerçek değil. Böylece salt bir dörüt gerçeğini veriyor"⁴⁵ der. Bir başka yazısında, Cemal Süreya ilgisinin nasıl oluştuğunu belirtirken, onu edebiyat dünyasına sunuşunu da açıklar:

*"Cemal'in şiirlerini belki biz herkesten önce sezdik. Mülkiye Dergisi'nin kıyısına, köşesine atılmış şiirlerini, şiirlerindeki gücü bir bakışta yakalamış gibiyiz... Evrim'i çıkarırken, Evrim'in her sayısına bir şiir koparıyorum. Her şiirinde yeni bir güç, yeni bir söz var. Açık Oturum'un tek ozanı Cemal. Ataç belki de Cemal'i ilk orada görüyor."*⁴⁶

⁴⁴ Muzaffer Erdost, *Üvercinka*'yı "Üvercinka ile Gelenler" (**Pazar Postası**, S. 7, 16 Şubat 1958) başlıklı bir yazıyla duyurur; kitap çıkıp, etrafında tartışmalar başladığında ise, "Üvercinka'nın İlk Noktasında Tartışma" (**Pazar Postası**, S. 12, 23 Şubat 1958) başlıklı bir yazı yazar.

⁴⁵ Muzaffer Erdost, "Soyut", **Pazar Postası**, S. 19, 6 Mayıs 1956.

⁴⁶ Muzaffer Erdost, "Üvercinka ile Gelenler", **Pazar Postası**, S. 7, 16 Şubat 1958, s. 12. **Açık Oturum**, sahibi ve yazı işleri Muzaffer Erdost olan Mayıs 1955'te tek sayı yayımlanmış bir dergidir. Dergide, Cemal Süreya'nın "Cemal Süreya" imzasıyla "Aşk Şiiri Yazıyoruz" adlı şiiri yer alır. Şiir, *Üvercinka*'ya "Aşk" adıyla alınır.

Cemal Süreya, yüksek öğrenim için geldiği Ankara'da, bir edebî zevk edindiği gibi, kurduğu arkadaşlıklarla da edebiyat dünyasına girmiştir. 1954'ten başlayarak gelişen ve modern Türk şiirinde önemli bir hamle olarak değerlendirilen İkinci Yeni şiiri, tam da onun edebiyat dünyasına girdiği yıllarda ortaya çıkar. Cemal Süreya, İkinci Yeni içinde şiirleriyle olduğu kadar, yazılarıyla da etkin bir isimdir.

İkinci Yeni İçinde Cemal Süreya: 1954'ten başlayarak *Yeditepe*, *Mavi*, *Kaynak*, *Evrin*, *Şiir Sanatı*, *Açık Oturum*, *a*, *Yenilik* gibi dergilerde yayımlanan şiirlerde, farklı bir söyleyiş gelişir. Söyleyişin yanı sıra, özellikle Garip şiirine karşı eleştiriler de, dergilerde görülmeye başlar.

1950'lerde biri Attilâ İlhan'la belirginleşen bir çıkış; diğeri, modern Türk şiirinde büyük bir hamle olarak değerlendirilen bir yöneliş görülür. *Mavi* çıkışı, Attilâ İlhan'ın Garip şiirine getirdiği eleştirilerle yön bulurken, toplumcu bir edebiyat görüşünü de belirginleştirir. Ayrıca Attilâ İlhan ile Ahmet Oktay'ın yazıları, edebiyat dünyasında hareketliliğe de yol açar. *Mavi*'nin önemli bir başka işlevi de, sonraları *Pazar Postası*'na yönelecek olan Muzaffer Erdost, Cemal Süreya ve Edip Cansever'in ürünlerini yayımlamış olmasıdır. Garip'e getirilen eleştiriler, kaba toplumculuğa yaslanmama gibi olumlu girişimlere rağmen *Mavi* dergisinden bir şiir hareketi doğmaz; ama bir rahatsızlığın veya şiirde yenilenme isteğinin seslendirilmesini, bu dergi sağlar. Asım Bezirci'nin, Attilâ İlhan'ın *Mavi* sürecindeki çabalarını göz önünde bulundurarak söylediği şu sözler, derginin belirtilen işlevinin onaylandığının işaretidir:

*"A. İlhan bir yandan -İkinci Yenilerden önce- Garip akımını silkelerken, öbür yandan o akımın ilkelerini çiğneyen şiirler yazmaya koyulur. İmgeye, duyguya, müziğe, edebi sanatlara kapıları aralayan şiirler... Anlatımda ucun ucun değiştirmelere, karıştırmalara yönelen şiirler... Gerçi, bu şiirlerin -baskıdan ötürü- bireysel yanı ağır basar, ama yeni bir ses, deyiş getirdikleri de gözden kaçmaz. Bu bakımdan A. İlhan'ı (Y. Gruda'yla birlikte) sonradan İkinci Yeni diye adlandırılan ve özcü çizgisinden uzaklaştırılan / saptırılan yeni şiirin ilk öncülerinden saymak haktanırılık olur."*⁴⁷

⁴⁷ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, Su Yayınevi, 2. basım, İstanbul, 1986, s. 63. Attilâ İlhan, yıllar sonra, Asım Bezirci'nin hak teslimi olarak değerlendirdiği durumu, şöyle

Mavi'nin açtığı eleştiri kanalında ortaya çıkıp gelişen İkinci Yeni'ye, en çok *Mavi* içinde yer alan ve Attilâ İlhan'ın toplumcu bir poetika öne süren görüşlerini sahiplenen "Maviciler" tarafından eleştiriler getirilmesini anlamak kolaylaşmaktadır. İkinci Yeni'nin "öncü" şairlerinden biri olarak kabul edilen İlhan Berk, bu yönelişi nasıl anladığını belirtirken, karşı olduğu şiir anlayışlarına dikkat çeker:

*"İkinci Yeni'yi Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet şiirine bir karşı çıkış olarak anlıyorum. Ama yalnız o şiire karşı çıkış da değil İkinci Yeni. Benim içinden geldiğim, orada beslenip büyüdüğüm o günkü Toplumcu Şiire de karşı bir şiir."*⁴⁸

1956'da ağırlıklı olarak "Pazar Postası" gazetesinin "Sanat-Edebiyat" sayfalarında şiirleri yayımlanan şairler, bir süre sonra yeni bir şiirin öncüleri olarak kendilerini hissettirmeye başlarlar. Bunda, gazetenin "Sanat-Edebiyat" sayfalarını yöneten Muzaffer Erdost'un büyük bir payı vardır. Dönemin etkin ve "ilerici" görülen dergilerinden *Varlık*'ın dışarıda tutmayı tercih ettiği şairlerin *Pazar Postası*'nda bir araya gelmesi, İkinci Yeni buluşması için bir yayın organının belirginleşmesini sağlar. Yukarıda da işaret edildiği gibi, İkinci Yenici diye belirlenecek olan şairler, 1954'ten itibaren bu şiirin özelliklerini taşıyan ürünlerini, çeşitli dergilerde yayımlamaktadırlar. *Pazar Postası*, bu şairlerin bir yerde buluşmasını sağladığı gibi, İkinci Yeni'yi belirginleştiren poetik yazılarla, tartışmaların da merkezi olur. Ayrıca, bu şiir buluşmasının belli bir yayın organıyla seslendirilmesi, *Pazar Postası*'nın bir üs olarak görülmesini hazırlar. Böylece, İkinci Yeni şairleri taklit edilerek yazılan sayısız şiirin akacağı bir merkez hâline gelir.

İkinci Yeni şiiri, her ne kadar *Pazar Postası*'nda gerçekleşen bir buluşma ise de, adını *Son Havadis* gazetesindeki bir yazıyla bulur. Muzaffer Erdost, bu adın ortaya çıkışını ve benimsenmesini, "Ya 'İkinci Yeni' adı?

yorumlayacaktır: "İkinci Yeni'nin 'ilk yılları' dedim, bu dönem, Muzaffer Erdost'un başı çekmesiyle, soyutçu, biçimci, kesinlikle *apolitique* bir şiirin, *Mavi*'nin Birinci Yeni'yi hırpalayarak açtığı boşluğa, yerleşmeye çalıştığı dönemdir". (Attilâ İlhan, **İkinci Yeni Savaşı**, Yazko Yay., İstanbul, 1983, s. 207.)

⁴⁸ İlhan Berk'in, "İkinci Yeniden ne anlıyorsunuz?" sorusuna verdiği cevap: **Türk Dili**, C. XXXV, S. 309, 1 Haziran 1977, s. 526.

Daha önce, ama o sıralarda, *Son Havadis*'te yazdığım bir yazının başlığı. İlhami Soysal yazı gelmedi diye sıkıştırır, ben yazıyı bitirmişim, bir ad bulmakta zorlanıyorum, attım bir başlık, 'İkinci Yeni' diye, öyle yayınlandı yazı. Kısa bir süre sonra da bu şiirin 'tabela'sı gibi oturacaktır tepesine. İlhan Berk'in önerisiyle."⁴⁹ sözleriyle açıklar. "İkinci Yeni" adının bir anda ve tesadüf eseri ortaya çıktığı, yazı okunduğunda rahatlıkla fark edilir.

"İkinci Yeni" başlıklı yazıda, Erdost'un 1955'te *Açık Oturum*'daki "Şiirde Eskimek" yazısında ileri sürdüğü görüşlerin biraz güncellenerek yinelandığı görülür. *Açık Oturum*'daki yazısında Erdost, şiirde eskimeyi, metnin zamanın gerisinde kalması diye belirler ve divan edebiyatını örnek göstererek, bu edebiyatın yaşanan zamanın insan algısı ve toplum yapısının gerisinde kaldığı için eskidiğini ileri sürer. Şiirin diğer türlere göre en hızlı eskiyen tür olduğunu söyleyen yazar, bunda yapının belirleyiciliğine dikkat çeker ve Orhan Veli şiirinin de yapısıyla eskidiğini, kendi zamanlarında özellikle son beş yıl içinde bazı başarılı denemeler olmakla birlikte onların da geride kaldığını vurgulayıp, "umudumuzu kendilerini bitirenlere değil, yarına umutlu tasarımlarla girenlerle bağlıyoruz"⁵⁰ der.

Son Havadis'te yayımlanan "İkinci Yeni" başlıklı yazısının bir yerinde, "Oysa bugün yazılması gereken şiir, kendisinden önceki şiirin bir kalıntısı olmamalı, ayrı bir kimlikte doğmalıdır. Ustalığa dayanan şiir, bitmiş, duraklamış şiirdir" diyen Erdost, "kolay şiirden zor şiire doğru bir geçiş" gözleendiğini, bu geçişin de kendisini "iki yönde" belli ettiğini belirtip, bu iki yönün "mısra yapısı" ve "şiiri düşünüş" olduğunu vurgular. Erdost'a göre Turgut Uyar, İlhan Berk, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Tefik Akdağ ve Yılmaz Gruda, "Mısra yapısını kolay deyiştten kurtarmak, ona yeni bir hava vermek" isteğindedir. "Şiiri düşünüş"teki değişmeyi de şu sözlerle açıklar:

"Yeni düşüncelerle yeni sözlerle bize yeni bir evren, ancak düşünümüzde kurulacak yeni bir düzen getiriyorlar. Çok sözlerinde doğasal

⁴⁹ Muzaffer İlhan Erdost, "İkinci Yeni İçin Yeni Türevler 'Anlamsızlığa Kadar Özgürsün'", **Argos**, No. 6, Şubat 1989, s. 147.

⁵⁰ Muzaffer Erdost, "Şiirde Eskimek", **Açık Oturum**, S. 1, Mayıs 1955, s. 14-15.

*bir gerçek yok. Bugün yeni diyebileceğimiz şiir daha çok buna doğru gidiyor.*⁵¹

“İkinci Yeni” sözünün içinde hiç geçmediği yazı, herhangi bir tepki almaz. Muzaffer Erdost, bundan sonra yazdığı yazılarda, İkinci Yeni’nin özelliklerini, yazılan şiirlere bakarak belirlemeye gider. Bu yazılardan hareket ederek, İkinci Yeni’nin özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

İkinci Yeni şiiri sözcüklerin soyutlanmasıyla yazılmaktadır. İkinci Yeni şairleri şiirlerinde, “daha çok bir yaşantıyı anlatmıyorlar; diltikler arasındaki olanakları deniyorlar ya da yaşantıları yepyeni bir noktadan anlatıyorlar. Bu ancak diltiklerin soyutlanmasıyla ulaşılır bir şey”dir.⁵²

İkinci Yeni şiirinde yeniliği mısradaki algı değişimi haber verir. “İlkin mısralardan işe başlamak, mısraları ayrı ayrı bulmaktır ki, bu mısraları bir çeşit bağısızlığa götür[mektir]”.

İkinci Yeni şiiri, anlatımcı bir şiir değildir. “Artık bu şiirde hikaye anlatılamaz, fıkra anlatılamaz, masal, destan anlatılamaz.”⁵³

İkinci Yeni şiirinde, resmin harekete geçirici bir etkisi vardır. “Bu şiire Paul Klee’nin resimleri etki etmiş olabilir. Ama bu etki ozanı şiire başlamaya itelemiştir o kadar.”⁵⁴

İkinci Yeni şiiri, toplum ve dava şiiri değildir. “Bir bütün olarak karşımıza çıkan şiirin kuruluşunda, düşünülüşünde köklü bir bütünlük yok... O zaman bir şeye varıyoruz: O da bu çeşit şiirin, sık sık sözünü ettiğimiz toplum sorunları gibi konuları kapsayamayacağı, dava şiiri olamayacağıdır.”⁵⁵

İkinci Yeni şiirinde, dilin imkânları olabildiğince değerlendirilir, hatta zorlanır. “Bir kere mısra yapısı, konuşma dilinden giderek ayrılıyor. Bir şiir dili kuruluyor. İkincisi doğasal gerçeği yer yer yıkan bu şiir, yeni bir evreni ancak düşüncede var olabilecek bir evreni kuruyor.”⁵⁶

İkinci Yeni şairleri, şiirin kelimelerle yapılan bir sanat olduğu düşüncesinden hareket ederler. “Şiiri kelimelerle yapmak, bir konuya, bir düşünceye, bir duyguya bağlanmaksızın kelimelerle mısra kurmak, yan yana gelen kelimeler arasındaki olanakları (imkanları) deneyerek yeni bileşenlere, yeni sözlere varmaktır.”⁵⁷

⁵¹ Muzaffer Erdost, “İkinci Yeni”, **Son Havadis**, S. 226, 19 Ağustos 1956.

⁵² Muzaffer Erdost, “Soyut”, **Pazar Postası**, S. 19, 6 Mayıs 1956, s. 6.

⁵³ Muzaffer Erdost, “İlhan Berk”, **Pazar Postası**, S. 31, 29 Temmuz 1956, s. 7.

⁵⁴ Muzaffer Erdost, a.g.m., s. 7.

⁵⁵ Muzaffer Erdost, a.g.m., s.12.

⁵⁶ Muzaffer Erdost, “Artı Bir”, **Pazar Postası**, S. 35, 25 Ağustos 1956, s.7.

⁵⁷ Muzaffer Erdost, “Şiir Diline Doğru”, **Pazar Postası**, S. 51, 16 Aralık 1956, s.6.

İkinci Yeni şiirinde anlam nihai amaç değildir. “Bu şiir, bir şey söylerse, söylediği raslansaldır. Yani ozan bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya gitmez. Kelimeleri alır onlardan mısralarını kurar. Ama sonunda şiir gene bir şey söyler.”⁵⁸

İkinci Yeni şiiri, varoluşu bir sorun hâline getirir ve işler. “İkinci yeni, şiiri kelimelerle kurarken onunla savaş içindedir. Demek ki, ikinci yeni kendisini bırakmış kişiöğlunun şiiri değildir. Savaşı, savaşması vardır.”⁵⁹

Muzaffer Erdost, İkinci Yeni şairi olarak sunduğu İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya ve Ece Ayhan'ın şiirlerine yönelerek belirlediği bu özelliklere rağmen, İkinci Yeni'nin bağlaşıklık bir şiir hareketi değil, farklı şairler tarafından kendilerinden önceki şiir anlayışına karşı geliştirilen bir tavır olduğunu vurgular:

*“ ‘İkinci yeni’ sözü ilkeleri, kuralları çizili bir akımın adı değildir; onun için de bu sözün içine aldığı ozanlar arasında geniş ikilikler vardır. İkinci yeni sözü, daha çok 1950 yıllarına kadar en iyi çağını yaşamış yeni şiirin üzerine gelen, şiirleriyle onlardan yavaş yavaş ayrılan ozanları içine alır. Yani, ikinci yeni bir okulun adı değil, kendisinden önceki şiire göre yeni olan bir şiirin sınır çizgisidir.”*⁶⁰

Ortak bildirili bir şiir hareketi olmayan; söyleyiş, duyuş ve önceki şiirler karşısındaki duruş bakımından bir ortaklığı işaret eden İkinci Yeni şiiri bir duyarlılığın buluşmasıdır. İkinci Yeni şairi olarak bilinen İlhan Berk, şiire 1950'lerde başlamamıştır. Ayrıca Garip'in sacayağından biri olan Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'la İkinci Yenici olduğunu ilân ettiği de bilinmektedir. Ama gerek o yıllarda, gerekse yıllar sonra Oktay Rifat'ın İkinci Yeni'yle ilgisi olmadığı, *Perçemli Sokak*'ın da Gerçeküstücü bir kitap olduğu vurgulanır.⁶¹

İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni'yi anlatırken İlhan Berk, şunları söyler: “Ben de Uyar ve Cansever gibi (çünkü *Arz-ı Ha'li* var Uyar'ın, Cansever'in *Dirlik Düzenlik'i*, benim de *Günaydın Yeryüzü*), İkinci Yeni anlayışı içinde başlamadım şiire. Benim İkinci Yeni şiirim 'St. Antoine'nın

⁵⁸ Muzaffer Erdost, “Bir Şey Söylemeyen Şiir”, **Pazar Postası**, S. 52, 23 Aralık 1956, s. 6.

⁵⁹ Muzaffer Erdost, a.g.m., s. 6

⁶⁰ Muzaffer Erdost, “Tartışma Yanılmaları”, **Pazar Postası**, S. 6, 3 Şubat 1957, s. 6.

⁶¹ **Varlık**'taki açık oturumda, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın İkinci Yeni'yle ilgisi olmadığını belirtir: Tomris Uyar, “Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi”, **Varlık**, S. 906, Mart 1983, s. 18.

Güvercinleri'dir. 1953'te yazıldı. *Yenilik* dergisinde çıktı. Bu şiirle, söze dayalı şiiri sürdürürken, gerimdeki köprüleri birden yıkıp, yeni bir dille ilişki kurmuş oldum. Bu şiire birgün İkinci Yeni denileceğini elbette bilmiyordum. Yazılagelen şiire bir karşı çıkıştı benimkisi.”⁶² İlhan Berk'in bu sözlerinden, İkinci Yeni'nin belli bir program etrafında şekillenen ortak bir şiir hareketi olmadığı anlaşılır. Edip Cansever, bunu daha açık olarak söyler:

*“Bana sorarsanız, İkinci Yeni diye bir akım yoktu, olmadı. Ama şu gerçeği de yadsımamak gerekir: 1955'lerden sonra şiirimizde yaygın bir yenileşme ve gelişme dönemi başladı. İşte ben bu parlamayı, bu açılımı birtakım şairlerin bir araya gelerek; eğilim, yönelim ve amaçlarını saptayarak, belli temel ilkelerden ve belli dünya görüşünden hareket ederek, kısaca bir ön anlaşma düzeyinde başlatmadıklarını iyi biliyorum.”*⁶³

İkinci Yeni'yi bir akım değil, “genel [bir] yöneliş” olarak değerlendiren Turgut Uyar da, Cansever gibi düşünür ve genelleştirme yerine, her şaire ayrı ayrı yaklaşılması gerektiğini, “bana sorarsanız bir şiirin biyografisi, bir akımın değil, ozanların biyografisidir”⁶⁴ sözüyle vurgular. İkinci Yeni'nin çıkışından yirmi yılı geçkin bir süre sonra söylenen bu sözlerden önce Sezai Karakoç, tartışmaların yoğun olduğu günlerde yazdığı bir yazıda, tam da Turgut Uyar'ın vurguladığı noktadan hareket eder ve İkinci Yenici diye sunulan şairlerin tavırlarını ayrı ayrı değerlendirir:

*“Turgut Uyar'da şiir bir ağaç gibi büyür, gelişir, bir orman gibi uğuldar. Tüyleri tenimize değerir Turgut Uyar. Cemal Süreya resimler çizer. Heykel figürleriyle işler. Bir şarkıcı, bir dans şairidir. Yeni şair, hep somutun somutuna, plastike gider. Bir kavanoz, bir ayışığı evreni kurar Turgut Uyar. Cemal Süreya, bir behavior şiirini yürütür. İlhan Berk, tarih öncesinden ekzotik ve hayalî bir ülkeden, bazı, toplumdan renkli evrenler getirir. Ece Ayhan -ki yeni şiirin Necatigil'idir- insanın, çarpık ve negatif realitesini olduğu gibi anlatır, kelimeyi bundan dolayı çarpıtır.”*⁶⁵

İkinci Yeni'nin “asıl papaz”ının Ece Ayhan olduğunu vurgulayan İlhan Berk de, “papaz”lığı kabul eden Ece Ayhan da Oktay Rifat'ın İkinci Yenici

⁶² Gülin Tokat, “İlhan Berk ile Ece Ayhan II. Yeni'yi Anlatıyor”, **Hürriyet Gösteri**, S. 51, Şubat 1985, s. 5.

⁶³ Edip Cansever'in, “İkinci Yeniden ne anlıyorsunuz?” sorusuna verdiği cevap: **Türk Dili**, C. XXXV, S. 309, 1 Haziran 1977, s. 527.

⁶⁴ Turgut Uyar'ın “İkinci Yeniden ne anlıyorsunuz?” sorusuna verdiği cevap: **Türk Dili**, C. XXXV, S. 309, 1 Haziran 1977, s. 527.

⁶⁵ Sezai Karakoç, “Dişimizin Zarı”, **Pazar Postası**, S. 26, 29 Haziran 1958, s. 6.

olmadığında birleşir. Ayrıca Turgut Uyar'ın ve Edip Cansever'in şiire İkinci Yenici olarak girmedikleri de bilinir. "Papaz" sayısını artırma niyeti taşımadan şu söylenebilir: Her ne kadar Sezai Karakoç ile Cemal Süreya, 1950'lerin başlarında bazı dergilerde şiirler yayımlamışlarsa da, bunlar İkinci Yeni'nin belirginleştiği yıllarda yazdıklarından çok da farklı değildir. İkinci Yeni şairlerinin şiirleri pek çok dergide yer bulurken, Ece Ayhan'ın şiirleri dergilerin "okuyucudan gelenler" bölümünde yer alabilmektedir. Onun da asıl şiir sürecinin İkinci Yeni içinde başladığı söylenebilir. Kendisi de aşağıdaki sözleriyle bu görüşü destekler:

*"Kısaca 1956 sonlarına kadar ortalıkta yokum, her anlamda yokum. İlk kez Pazar Postası dergisinde 1956 Temmuzundan sonra 15 günde bir yayınlandı bir şiir. (...) 1956'da birden bire devreye girişim öncekilerin yayınlanmamış olması yüzünden."*⁶⁶

Ece Ayhan, İkinci Yeni'yi değerlendirdiği bir yazısında, bu şiiri "sıkı şiir" diye tanımlayıp, " 'İkinci Yeni' akımı ya da serüveni, -işte ne denirse densin-, başlangıçtaki ilk anlamıyla Sezai Karakoç ile Cemal Süreya'dır"⁶⁷ der.

Bu şiiri "İkinci Yeni" olarak adlandıran ve yazdığı yazılarla "yeni" şiire dikkat çekerek, tartışma ortamı yaratan Muzaffer Erdost, bu şiiri (sadece bu şiiri de değil, "Türk Şiiri"ni) kimlerin taşıyacağını şu sözlerle dile getirir:

*"(...) bu şiiri sağlam temellere oturtanlar şiiri büyütüyor. Şimdilerde öyle görünüyor ki, Türk şiirini ancak onlar götürüyorlar. Alfabe sırasına koyarak bir iki ozan adı da vermeliyim: Tefik Akdağ, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Turgut Uyar. Bunlar arasına Ülkü Tamer'le Alim Atay'ı da katmam gerekiyor."*⁶⁸

Anlaşıldığı üzere, İkinci Yenici olarak adlandırılan şairleri bir araya getiren ortak bir manifesto yoktur. Onlar, dil ve imgenin şiir için önemini fark eden ve bu fark edişle de ayrı şiirler kuran şairlerdir. Bu ayrı şiirler, eda, ses şairanelik diye değerlendirilebilecek olan kendine özgü duruş, duyuş ve

⁶⁶ Gülin Tokat, "İlhan Berk ile Ece Ayhan II. Yeni'yi Anlatıyor", **Hürriyet Gösteri**, S. 51, Şubat 1985, s. 7.

⁶⁷ Ece Ayhan, "Ayağa Kalkarak 'İkinci Yeni' ", **Argos**, No. 6, Şubat 1989, s. 143.

⁶⁸ Muzaffer Erdost, "Şiirimizi Götürenler", **Pazar Postası**, S. 4, 27 Ekim 1957, s. 6.

söyleyişle belirginleşmiştir. Orhan Veli'nin, "Şiir bütün hususiyeti edasında bulunan bir söz sanatıdır"⁶⁹ demesine rağmen tanımlayamadığı "eda"yı, bu şairler şiirleriyle gösterdikleri kadar, şiir üzerine yazdıkları yazılarıyla da poetik bir düzlemde tartışmışlardır.

1950'nin son iki yılı, bugün İkinci Yenici olarak bilinen şairlerin bu şiirin niteliklerini belirleyen kitaplarının yayımlanması bakımından ilginç bir buluşma noktasıdır. İlhan Berk'in (d. 1916) *Galile Denizi* (1958), Turgut Uyar'ın (d. 1927) *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959), Edip Cansever'in (d. 1928) *Umutsuzlar Parkı* (1958), Cemal Süreya'nın (d. 1931) *Üvercinka* (1958), Ece Ayhan'ın (d. 1931) *Kınar Hanımın Denizleri* (1959), Sezai Karakoç'un (d. 1933) *Körfez* (1959) ve Ülkü Tamer'in (d. 1937) *Soğuk Otların Altında* (1959) adlı kitapları, bu iki yılda yayımlanır. İkinci Yeni, anılan kitaplarla kendisini daha bir belirginleştirir. Bunlardan *Üvercinka*'nın, *Kınar Hanımın Denizleri*'nin, *Körfez*'in ve *Soğuk Otların Altında*'nın şairlerin ilk kitapları oluşu önemlidir. Bu kitaplardaki şiirler 1950'li yıllarda yazılıp yayımlanmışlardır; ama bunların kitap olarak aynı anda edebiyat ortamına çıkmaları, ortak bir eğilimin işaretidir.

1958-1959'da yayımlanan kitaplarına bakıldığında İkinci Yenicileri birleştiren iki unsurun öne çıktığı görülür. Bunlar, dilin kullanılış biçimi ve imgedeki ısrardır. Bu iki göstergeye bakarak İkinci Yeni şiirinin Servet-i Fünûn şiiriyle uzaktan akraba olduğu söylenebilir. Tabî ki birebir eşleme yapmak imkânsız; ama çıkış olarak her iki şiirin de, bu şiirlere getirilen eleştirilerin de benzerliği yadsınamaz. Nasıl ki Servet-i Fünûn ve onun devamı olan Fecr-i Âti, dili kullanış biçimi ve toplumdan uzaklığıyla Millî Edebiyatçılar tarafından eleştirilmişse, İkinci Yeni şiiri de aynı gerekçeler öne sürülerek dönemin toplumcu şair ve yazarları tarafından eleştirilmiştir. Burada en keskin eleştirilerin Attilâ İlhan ile Asım Bezirci'den geldiği hemen hatırlanabilir. Ayrıca bu şiire karşı örgütlenme merkezi olan dergiler de

⁶⁹ Orhan Veli, "Şiire Dair: 4/Şairane", *Varlık*, C. 10, S. 158, 1.2.1940.

toplumcu bir sanat anlayışına sahiptirler. 1957 ve sonraki yıllarda da Mübeccel İzmirli, Şükran Kurdakul ve Tahir Kutsi Makal'ın "Yelken" dergisinde İkinci Yeni'ye yönelik eleştiriler, toplumcu bir anlayıştan hız almıştır.

Yukarıda adları anılan kitaplarla her bir şair, edebiyat ortamına kendi sesini, edasını, Turgut Uyar'ın deyimiyle "şairaneliği"ni bulmuş olarak girer. Sonraları, İkinci Yeni adlandırmasını kabul etmemelerinin nedeni, her birinin kendi edasını bulmuş olduğu inancına dayanır. Yine de bu inanç, onların "yeni" bir şiir paydasında "İkinci Yeniciler" olarak adlandırılmalarını tamamen geçersiz kılmaz. İkinci Yeni adlandırmasından duyulan rahatsızlık, ortak bir bildiri çevresinde toplanılmadığını ve ortak bir şiir yazılmadığını hatırlatmaya yöneliktir. Ayrıca "Garip" in "Birinci Yeni" olarak adlandırılmasına ve bu şiirin de Birinci Yeni'ye göre konumlandırılmasına karşı bir itirazdır. Değilse, yukarıdaki kitapların iki yıl gibi bir sürede, şiire yeni bir kanal açarak gelmesi ve bu yıllarda yayımlanması, bir tesadüf olmasa gerektir. Şiirlerin kitaplaşmadan önce belli bazı yayın organlarında bir arada yayımlanmış olması da, bütün itirazlarına rağmen, İkinci Yeni şiiri içinde adı anılan şairlerin birlikte düşünülmesini hazırlar.

Türk ve dünya şiirinin birikimini görmeyi ve değerlendirmeyi amaçlayan İkinci Yeni şairleri, Garip Şiiri'ne karşı çıkar ve bu şiirin reddettiği veya geriye ittiği şiirsel değerleri sahiplenir. Söz sanatları geri döner; şiirde sesin önemi vurgulanır; şiirin yapısı önemsenir; şiir dili üzerinde ısrarla durulur; imge, şiirin kurucu unsuru olarak kabul edilir. Tanzimat'tan beri yaşanan bütün şiir deneyimleri ve böylece oluşan şiir birikimi bütün olarak değerlendirilir. Divan şiirine karşı ilgi tazelenir. Yabancı dillerden çevrilen şiirlerle farklı söyleyişler tanınır. Egzistansiyalizm, İkinci Yeni şairlerinin duyuşunda önemli bir yere sahiptir. Birey bilinci gelişmiş ve yaşama alanı bulmuştur.

1950'lerin ortalarından başlayarak ortak bir duyuşla bir araya gelen şairlerin şiirleri ve yazılarıyla belirginleşen İkinci Yeni şiiri, 1960'lı yılların

başında tamamlanır. 1960'lı yıllar, İkinci Yeni şairlerinin iyice ayrışmasını sağlayarak, bu şairlerin ortak bir şiir yazmadıklarını belirginleştirir. Ekim 1964'te Fuat Bengü (Memet Fuat)'nın yönetiminde çıkan *Yeni Dergi*'de, bu şairler, kendi şiirlerinin ustası olarak yer alır. İkinci Yeni şiirini iyice sahiplenen ve bu şiir içinde yer alan şairlerin ayrı ayrı şiirler yazdığını pekiştiren yayın, Cemal Süreya'nın ilk sayısı Haziran 1966'da çıkan *Papirüs*'üdür. İkinci Yeni şairlerine özel bölümler yapılan bu derginin 41. sayısı, "İkinci Yeni Antolojisi" adıyla "özel sayı" olarak çıkar. Antolojiyi, Turgay Gönenc'le birlikte hazırlayan Mehmet [H.] Doğan, giriş olarak yazdığı "İkinci Yeni Şiir" başlıklı yazıda, bu şiire getirilen eleştirilere cevap verdiği gibi, İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı yıllardaki "toplumsal ortam" ile "şiir ortamı"na değinerek, onun doğuş şartlarını, amaçlarını ve başarısını değerlendirir.⁷⁰

Cemal Süreya'nın edebiyat dünyasında tanınması İkinci Yeni şiiriyle koşuttur. İkinci Yeni tartışmalarında, onun şiirleri de hep göz önünde bulundurulmuş, bu şiirin artısı-eksisi değerlendirilirken, onun yazdıklarından da örnekler verilmiştir. Sadece şiiriyle değil, şiir üzerine yazdıkları ve İkinci Yeni aleyhine yazılan yazılara verdiği cevaplarla da bu şiirin öne çıkan şairlerinden biri olarak görülmüş; yukarıda da dikkat çekildiği üzere, bu şiirin öncülerinden biri diye değerlendirilmiştir.

Muzaffer Erdost ve Sezai Karakoç'un yazılarındaki atıflar bir yana, İkinci Yeni'ye getirilen eleştirilerde de Cemal Süreya'nın adı sürekli anılır. Süreya da, bu yazılara verdiği cevaplarla hem "kuşağı"nın yazdığı şiiri savunur, hem de kendi poetik görüşlerini ifade etme fırsatı bulur. 1950'lerin ikinci yarısında *Pazar Postası*'nda "Osman Mazlum" müstearıyla yazdığı yazılarda olsun, sonraki yıllarda gerek aynı müstearla, gerek adıyla yayımladığı yazılarda olsun, İkinci Yeni'nin anlaşılmasına katkıda bulunur.

Cemal Süreya'nın İkinci Yeni'yle ilgili yazılarına bakıldığında, İkinci Yeni'nin karşı çıktığı isimlere ve şiir anlayışına odaklandığı görülür. İsimler

⁷⁰ Mehmet [H.] Doğan, "İkinci Yeni Şiir", *Papirüs*, S. 41, Kasım 1969, s. 1-14.

odağında yazdığı yazılar, onun kendi şiir görüşünün belirginleşmesini de sağlar. Bu bağlamda, *Pazar Postası*'nda yayımlanan "Oktay Rifat'ın Şiirlerinde Fırsat Rantı" başlıklı yazısı anılabilir. Bu yazı, aynı yıl içinde yayımlanacak "Folklor Şiire Düşman"ın da çıkış gerekçesini açıklar. Anılan yazıda Süreya, Oktay Rifat'ın "bir fikir şairi" olduğunu belirtir ve "şiirlerinin kuruluşunda halk biçimlerinden geniş ölçüde faydalan[dığını]" ileri sürer. "Folklor Şiire Düşman"ın ilk cümlesi olan "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı"⁷¹ sözünün bir benzerini, Oktay Rifat hakkında ileri sürdüğü görüşlerinin bir sonucu olarak bu yazıda belirler: "Kim ne derse desin şiirde birim kelimedir. Ya da mutlaka bir birim aranırsa bu, kelime olacaktır. Her kelime bir kavramdır."⁷² Daha sonra Süreya, sözcüklerin "özel kullanma değeri"nden söz açar ve onların kurulan bağlam içinde kazandığı farklı anlam ilişkilerine işaret eder. Süreya'ya göre Oktay Rifat'ta, yaratıcılığı gösteren özgün bağdaştırmalar değil, kalıplaşmış sözcük kullanımıyla belirginleşen hazır biçimler vardır ve Oktay Rifat'ın "Emeğinin yönü kelimeler arası değil deyimler arası ilgi ve bağlantılar kurmaya çevrilmiştir". Bu yazıda Oktay Rifat'a getirilen eleştirilerden biri de, hem İkinci Yeni şairlerinin hem de Cemal Süreya'nın özel bir önem atfettiği mısra üzerinedir. "Mısra tüm çekip gitmiştir onun şiirlerinden. İnsanların nitelikleri belli biçimlerin getirdiği kelimelere uymalıdır. Formalizm dedikleri işte, asıl budur. Dar anlamda sürpriz yok, sürpriz adına sunulanlar da yine belli kelimelerle sınırlanmıştır"⁷³ diyen Cemal Süreya, yazısını "halk biçimleri"nin Oktay Rifat'a "kıydığı" yargısıyla tamamlar.

Pazar Postası'nda, 1957'de yayımlanan "Kapalı Kedi" başlıklı yazıda Cemal Süreya, İkinci Yeni şairi olarak görülen isimleri farklı özellikleriyle değerlendirir. İlhan Berk'in bir mektubundan hareketle, "yeni şiir davranışının en belirgin niteliğinin" nesirden uzaklaşan mısra yapısı olduğunu vurgulayan Süreya, bu anlayışın "deformasyonu" beraberinde getirdiğini, bazı şairlerin

⁷¹ Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman", **a Aylık Sanat Gazetesi**, S. 6, 1 Ekim 1956, s. 1.

⁷² Cemal Süreya, "Oktay Rifat'ın Şiirlerinde Fırsat Rantı", **Pazar Postası**, S.2, 8 Ocak 1956, s. 7.

⁷³ Cemal Süreya, "Oktay Rifat'ın Şiirlerinde Fırsat Rantı", s. 12.

“ipin ucunu kaçırdığını” belirtir. Daha sonra, İlhan Berk’in, Sezai Karakoç’un, Turgut Uyar’ın, Edip Cansever’in “hatırı sayılır şiir yatırımları” yaptıklarını, bu isimler arsına Tefik Akdağ ile Hilmi Yavuz’un da katıldığını belirten Süreya, İkinci Yeni’ye getirilen “letrist” suçlamasına cevap verir. Ona göre, “Kişilikler iyiden iyiye belirsin. Kitaplar ortaya dökülsün”, bu şiir daha iyi anlaşılacaktır. Bütün bu olumlu yaklaşımların yanı sıra, yazıyı bitirirken küçük bir eksikliği de işaret etmeden yapamaz ve “Bir de hümanzima gürültüye gitmese” der.

“Osman Mazlum” imzasıyla yayımlanan “Ömer Haybe” başlıklı yazıda, bu kez İkinci Yeni şairlerinin mesafeli durduğu başka bir isme, “sosyal realizm” görüşünden çıkarak İkinci Yeni’ye eleştiriler getiren Attilâ İlhan’a cevap verilir. Cemal Süreya, İlhan’ın sosyal realizmi daralttığını ve “nerde bir amaç varsa orda bir politika olacağını” bilmediğini ileri sürer.⁷⁴ “Şiirin tarihi biçimlerin tarihi olmuştur” cümlesiyle başlayan “Biçimi Anlamak” başlıklı yazısında da, şiirin “bir şey söylemesi gerektiği fikrini” yadsımadığını; ama bunun bir davaya dönüştürülerek farklı anlayışlarla yazılan şiirin “formalist’likle”, “masturbasyon artistik’le” suçlanmaması gerektiğini belirtir. Yeni şiire karşı bu tarz suçlamaların Attilâ İlhan’dan geldiği bilinmektedir; Süreya, isim vermeden İlhan’ın görüşlerini eleştirir. Sadece İkinci Yeni’yi savunmasıyla değil, poetik görüşler içermesiyle de önemli görünen yazının sonunda Süreya, “bir şiiri şiir eden o şiirin genel fikir eğilimi değil, onun kişiliğinden ayrı olmayan özel perspektifidir. Yani biçim”⁷⁵ diyerek, şiirde kişiliğin biçimle belirginleştiğini vurgular.

Attilâ İlhan, Cemal Süreya’nın bu yazısına karşılık olarak, “ ‘Biçimi Anlamak’ Üzerine ya da Şiiri Anlamamak” başlıklı bir yazı yayımlayarak, Süreya’nın hem “toplumsal görevi” gözeten, hem de biçimi önemseyen, öne çıkaran tavrının şairi “çıkamaz” a soktuğunu ileri sürer.⁷⁶

⁷⁴ Osman Mazlum, “Ömer Haybe”, **Pazar Postası**, 1 Eylül 1957; Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I**, YKY, İstanbul 2000, s. 211.

⁷⁵ Cemal Süreya, “Biçimi anlamak”, **Pazar Postası**, 22 Eylül 1957; **Toplu Yazılar I**, s. 217.

⁷⁶ Attilâ İlhan, “ ‘Biçimi Anlamak’ Üzerine ya da Şiiri Anlamamak”, **Dost**, C. 1, S. 4, Ocak 1958.

Cemal Süreya, “Toplumcılaştırmadıklarımızdan” başlıklı yazısında, “insanın girdiği, insanla uzaktan yakından bir ilişkisi olan hiçbir şey toplumsal olmaktan kurtulamaz”⁷⁷ diyerek, İkinci Yeni’nin toplum dışı bir şiir olmadığını, yalnız bu anlayış içindeki şairlerin toplumsal sorunları şiirlerinde farklı bir biçimde işlediklerini belirtir. “Öz Konuyu Aşar Parantezi” başlıklı yazısında da, Orhan Duru’nun iddialarını cevaplar ve “Biz şiir salt biçimdir demiyoruz, belki en çok biçimdir diyoruz”⁷⁸ sözüyle, ortak bir poetika adına konuşur. Nitekim yazısını Sezai Karakoç’un kendisine yazdığı bir mektuptan alıntılarla ilerletmesi de, poetika ortaklığının işareti olarak değerlendirilebilir.

“Sirk” başlıklı yazıyı Cemal Süreya, Attilâ İlhan’ın “Anlamsızlar Sirki ya da Şiirimizi Götürenler” yazısına karşılık olarak yazar. Anılan yazıda İlhan, ortak bir manifesto eksikliğine yoğunlaşarak, İkinci Yenici olarak beliren şairlerin her birinden bir ses çıktığını, bunun da “sirk”i andırdığını savunur. İddialarının bir diğeri ise, bu şairlerin poetik görüşleriyle şiirlerinin örtüşmediğidir.⁷⁹ Cemal Süreya, bu iddiaları, İlhan’ın *Mavi*’deki gayretini ima ederek şöyle cevaplar:

*“Yeni şiir davranışı öyle üç kişinin kafa kafaya verip saptadığı, sınırlandırdığı bir davranış değil. Örneğine bol bol rastladığımız gibi masa başında aceleler, edebiyat dışı sebeplerle ya da kulis uğraşlarıyla kurulmamıştır. O davranışın içindeki şairlerin çoğu, birbiriyle tanışmamışlardır bile.”*⁸⁰

Farklı poetikaların İkinci Yeni’yi bildirdiğini savunan Süreya, ortak noktanın “eski şiirden ayrılma” olduğunu, İlhan’ın savunduğu gibi poetika ile şiir arasında bir boşluk bulunmadığını, bu şiirde soyutlama ile deformasyonun ayırt edici özellikler olarak belirginleştiğini vurgular. Osman Mazlum imzasıyla yayımlanan yazılarından birinde de, poetika ile şiirin örtüşmesi gerekmediğini belirtirken, Attilâ İlhan’ın “Baylan Pastanesi”nde oluşturduğu ekibi ve onun

⁷⁷ Osman Mazlum, “Toplumcılaştırmadıklarımızdan”, **Pazar Postası**, 6 Ekim 1957; Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I**, s. 221.

⁷⁸ Cemal Süreya, “Öz Konuyu Aşar Parantezi”, **Pazar Postası**, 20 Ekim 1957; **Toplu Yazılar I**, s. 223.

⁷⁹ Attilâ İlhan, “Anlamsızlar Sirki ya da Şiirimizi Götürenler”, **Dost**, C. 1, S. 3, Aralık 1957.

⁸⁰ Cemal Süreya, “Sirk”, **Pazar Postası**, 20 Ekim 1957; **Toplu Yazılar I**, s. 230.

görüşlerini hedef alır: “Reverdy’nin ya da herhangi bir şairin, şiiriyle kuramı birbirini kimi yerde tutmuyorsa, bu, şiirin, şairi de şairin eleştirmeci yönünü de aştığındandır.”⁸¹ Bir başka yazısında da, Attilâ İlhan’ın sosyal realizmi canının istediği gibi yorumladığını ve böylece bir “majüskül samimiyetsizliğe” düştüğünü belirtir.⁸²

Cemal Süreya, Osman Mazlum müstearıyla yazdığı “Şiirin Sefaleti” başlıklı yazıda, Varlık Yayınları’nın ve Yaşar Nabi Nayır’ın İkinci Yeni şairlerine ve gelişen şiire karşı tutumunu belirginleştirmek üzere Baki Süha Ediboğlu’nun Varlık Yayınları’ndan çıkan şiir kitabını söz konusu ederek şairin kişiliğini bulmamış olduğunu, kendisinden önceki şiirleri taklit ettiğini ve Cahit Sıtkı, Cahit Külebi, Necati Cumalı ile Oktay Rifat’ın şiirlerini bozarak aktardığını belirtir: “Baki Süha namuslu ve iyiye yakın bir taklidin bile üstesinden gelememiş... Statükoyu geriye doğru değiştiren bir şair o, mısra kurmasını, kelime seçmesini bilmiyor. Ne kendince ne de ortak bir gerçekçe, bağlantı yok o şiirlerde.”⁸³ Cemal Süreya’ya göre Yaşar Nabi de *Varlık* dergisinde “statükonun geriye doğru işletilmesi”ne katkıda bulunmakta, bu yüzden Oktay Rifat’ı, Melih Cevdet’i, İlhan Berk’i, Attilâ İlhan’ı, Turgut Uyar’ı, Sezai Karakoç’u, Edip Cansever’i, Ahmet Oktay’ı, Metin Eloğlu’nu görmezden gelmektedir. Süreya’nın saydığı isimler, yeni şiirin kimlerle temsil edildiğinin gösterilmesi yönünden anlamlıdır.

Cemal Süreya, “Şiiri Unutanlar” başlıklı yazısında, İkinci Yeni şiirinin okunuş tarzlarından birine itiraz ederek, “Yeni şiiri, kuruluş, var oluş, etki alış sebeplerine yan çizerek, istatistikle açıklamaya kalkmak, o şiir üstüne yeterince bilğimiz olmadığını ortaya koymaz mı acaba”⁸⁴ der. Cevabı içinde bulunan bu soru, şiire böyle yaklaşanların “şiirin dışında” oldukları sonucunu hazırlar. Bu yazı, Asım Bezirci’nin “Bir Maddecî Şiir Anlayışı Yahut ‘İlm-i

⁸¹ Osman Mazlum, “Unamuno Baylan’a Karşı”, **Pazar Postası**, S. 17, 27 Nisan 1958, s. 11.

⁸² Osman Mazlum, “Ömer Haybe”, **Pazar Postası**, 8 Aralık 1957; Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I**, s. 234-236.

⁸³ Osman Mazlum, “Şiirin Sefaleti”, **Pazar Postası**, S. 17, 27 Nisan 1958, s. 8.

⁸⁴ Cemal Süreya, “Şiiri Unutanlar”, **Pazar Postası**, S. 34, 24 Ağustos 1958, s. 7.

Nücum' ” başlıklı yazısına karşılık olarak yazılmıştır. Bezirci yazısında, Edip Cansever'in “Yerçekimli Karanfil” adlı kitabına yoğunlaştıktan sonra, İkinci Yeni için de bazı çıkarımlarda bulunur ve Cemal Süreya'nın bazı şiirlerinde başka şairlerin şiirlerinden kelimeler ve dizeler aldığını belirtip, bunları birer birer sıralayarak, “Görülüyor ki Cemal Süreya öbür şairlerde daha önce okuduğumuz bazı sözcükleri kullanmaktan çekinmiyor” der.⁸⁵

Asım Bezirci, Cemal Süreya'nın yazısını, “Statistique Değil Stylistique! ‘Elma Şarabı Kimin İçin Çalışıyor’ ” başlıklı bir yazıyla cevaplar. “Cemal istatistikle stylistique'i (anlatı bilimi) birbirine karıştırıyor. İkisini de bir ve aynı şey sayıyor” dedikten sonra, “anlatıbilim”in ne olduğunu açıklar. Süreya'nın yazısının duygusal olduğunu ve “öfkeyle beslenen yergiler” içerdiğini belirten Bezirci, “Elimizde olmadan başka nedenler arıyoruz bu öfkenin altında. Acaba ‘Bir Maddeci Şiir Anlayışı’nda geçen, kendisiyle ilgili örneklerle mi kızdı? diyoruz. Ama kesin bir şey söyleyemiyoruz”⁸⁶ der.

Cemal Süreya, Bezirci'nin yazısına karşılık olarak yazdığı “Statistique Yani Stylistique!”te, önce stilistiği tanımlar sonra da Bezirci'nin yazısının stilistik değil, statüko olarak ayrıştığını vurgular: “Halis Acarı [Asım Bezirci] istatistiği çok dar anlıyor. İstatistiği sadece gazetelerde yayımlanan nüfus sayımı sonuçlarına ilişkin iki adet rakam serisi ya da memlekette çıkan dergilerin sayısını bildiren düşey ve düz bir rakam serisi olarak kabul ediyor sanki”.⁸⁷

Cemal Süreya, 1950'lerde yazdığı yazılarla İkinci Yeni'nin savunmasını yapar. Sonraki yıllarda, tartışmanın sıcak ortamı dağıldığı için daha soğukkanlı değerlendirmelerde bulunur. Ahmet Oktay'ın TRT 2'de yaptığı “Okurken Yazarken” adlı programda, İkinci Yeni'nin bir “hareket” değil,

⁸⁵ Asım Bezirci, “Bir Maddeci Şiir Anlayışı Yahut ‘İlm-i Nücum’ ”, **Pazar Postası**, S. 33, 17 Ağustos 1958; Asım Bezirci, **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yay., İstanbul, 1982, s. 121.

⁸⁶ Halis Acarı, “Statistique Değil Stylistique! ‘Elma Şarabı Kimin İçin Çalışıyor’ ”, **Köprü**, S. 3, 1 Ekim 1958, s. 2.

⁸⁷ Cemal Süreya, “Statistique Yani Stylistique!”, **Köprü**, S. 4, 1 Kasım 1958, s. 1.

“devinim” olduğunu belirterek, bu şiirin oluşumunu ve özelliklerini şöyle açıklar:

“Gün geldi, 1950’li yıllarda, özellikle de 1953-57 yılları arasında birtakım genç şairler önce birbirlerinden bağımsız, sonra da dergi sayfalarında karşılıklı etkileşerek başka bir düzende şiir söylemeye başladılar. O sırada şiirimiz fazla akıllı, hatta ‘akılcı’ bir şiirdi. Bu son şairlerle irrasyonel bir öge geldi şiirimize. Hikâye ögesi dışlandı. Ses soyutlamalarına gidildi ve bir ‘iç ses’ aramaya başlandı Türk şiirinde. Aslında şiirin alanı genişlemeliydi, yeni alanlar bulunmalıydı şiire ve şiir, her şeyi söyleyebilme, ifade edebilme sanatı olmalıydı. İkinci Yeni’nin sanırım, başlangıçtaki özlemi, daha doğrusu olması gereken özlemi bu noktadaydı.”⁸⁸

Cemal Süreya, son yıllarında yazdığı bir başka yazıda, “Türk edebiyat tarihinde kendinden önceki kuşakları da etkilemiş, hiç yoksa onlara yeni coşkular kazandırmış iki devinim var: Servet-i Fünuncular ve İkinci Yeni”⁸⁹ derken de İkinci Yeni’yi bir “devinim” olarak kabul eder. Bu sözlerdeki önemli ayrıntı, Süreya’nın İkinci Yeni’yi Türk şiirinde yenileyici bir hamle olarak görmesidir. Süreya, bu hamlenin kendisinden önce gelen şairlerden Oktay Rifat’ı, Melih Cevdet Anday’ı, Behçet Necatigil’i, Sabahattin Kudret Aksal’ı değiştirdiğini, başka bazı şairleri de şiirden düşürdüğünü savunur.

1950’lerde, İkinci Yeni’ye getirilen eleştirileri yazılarıyla cevaplayan, ayrıca bu şiirin özelliklerini belirginleştirmeye çalışan Cemal Süreya, aynı şiirin içinde görülen bir şair olarak değerlendirilir. Öyle ki, İkinci Yeni, 1958’de yayımlanan ilk kitabı *Üvercinka*’nın üzerinden tartışılıp değerlendirilmeye çalışılır. *Üvercinka*’nın inceleneceği bölümde, kitabın yankıları üzerinde dururken, bu konuya genişçe yer ayrılacağını belirtip, Cemal Süreya’nın poetik görüşlerine geçiyoruz.

Cemal Süreya’nın Poetik Görüşleri: Cemal Süreya’nın adı “poetika” olan bir yazısı da, herhangi bir şiir kitabının önüne koyduğu poetik görüş bildiren bir metni de yoktur. Dolayısıyla şiire ilişkin görüşlerinin bütünü, bir yazısından değil, farklı dönemlerde yazdığı yazılarından çıkarılıp anlaşılabilir.

⁸⁸ Cemal Süreya, “Güvercin Curnatası”-Cemal Süreya ile Konuşmalar, s. 174.

⁸⁹ Cemal Süreya, “Önceki Kuşakta İkinci Yeni Etkisi”, *Argos*, No. 6, Şubat 1989, s. 148.

Süreya'nın yazılarına böyle bir dikkatle bakıldığında, poetik görüşlerinin üç dönemi olduğu görülür. Bunlardan birincisi, 1950'lerde yazdığı yazılarda belirginleşir. İkincisi, *Papirüs*'ün uzun dönemindeki yazılarıyla ayrışır. Üçüncüsü ise, 1970'li ve 1980'li yıllarda yayımlanan yazılarından izlenebilir. Bu üç dönemdeki poetik görüşlerde, şiirin kavranması yönünden ciddi bir kırılma yaşanmadığı, her dönemin bir diğerini geliştirdiği anlaşılır.

1950'lerde yazdığı bazı yazılarında İkinci Yeni'ye getirilen eleştirileri cevaplayan, dolayısıyla bu yazılarını eleştiriye yaklaştırarak ortak bir yönelişin savunması hâlinde geliştiren Süreya, 1956-1961 arasında yazdığı kimi yazılarında ise, kendi şiiri adına konuşur ve böylece, poetik görüşlerini ortaya koyar. Bu dönemdeki yazılarında, şiirin yapısı ve biçimi, üslûbu belirginleştirdiğini düşündüğü kişilik sorunu önemli bir yer tutar. Öyle ki Süreya, başka şairlerin şiirlerini değerlendirirken de, belirlenen bu sorunlara odaklanır.

Cemal Süreya'nın poetik görüşler içeren ve 1950'lerde yayımlanan yazılarından ilki "Folklor Şiire Düşman"dır. Daha önce de belirtildiği gibi bu yazı, çıkış gerekçesini Oktay Rifat'ın şiirinde bulur. "Oktay Rifat'ın Şiirlerinde Fırsat Rantı" başlıklı yazıda, şairin tavrını ve şiirlerini eleştiren Süreya, bu yazıda folkloru sorun edinerek, kendi şiir anlayışını açıklar. "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" cümlesiyle başlayan yazıda, "folkloru, halk deyimlerine şiirlerinde fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda oldukları" belirtilip, bunun nedeni, "folkloru bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti yoktur. Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadır" cümleleriyle açıklanır. Süreya'ya göre, halk deyimlerindeki kelimelerin belli bir anlam ve çağrışım alanı vardır; bu "kelime blokları", kelimeler arasındaki "şiirsel yük"ün oluşmasına izin tanımadığı gibi, yeniliğe de geçit vermez. Bu görüşlerle, yazının bir bölümünü şiir dilinin özelliklerini belirginleştirmeye ayıran şair, ilerleyen paragraflarda, "folkloru kaçınmaya" yol açan başka önemli bir sebep olarak "kişilik"i işaret eder ve folklorla kişiliğin bir arada bulunamayacağını şu sözlerle vurgular:

“Diyeceğim, kişilik bugün şiirde bunca önemli bir yer tutuyor. Folklordaysa daha çok anonim kalıplar var. Bu kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil (...) Folklor ve halk deyimleri ancak bir şairi taşıyabilir, fazlasına dayanacak gücü yoktur. O şair de bugün Oktay Rifat.”⁹⁰

Dille kişiliği bir arada gören şair, kalıp ifadelerin birer blok olarak kullanılmasının sakıncalarına değinip, bunların kullanılacaksa farklı bir bağlam içinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Yazının sonunda, Süreya’nın “şiirimizde yeni bir eğilim” diye sunduğu İkinci Yeni şairlerine yöneldiği görülür. Aşağıdaki satırlar, her ne kadar ortak bir grup adına konuşuluyormuş gibi görünse de, daha çok Cemal Süreya’nın poetik görüşlerini yansıtır:

“Kelimeler bizde yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor.”

“Dinamit” başlıklı yazısında Cemal Süreya, şiirin söyleyiş özellikleri üzerinde durur. Çağdaş şiirin ayırıcı niteliklerinden biri olarak gördüğü “humor”u, “dinamit” diye tanımlayan şair, humorla “dilde büyük zekâ yangınları” çıkarıldığını ileri sürer ve “ben humour’u burda kaba güldürü ya da kara eğleni karşılığı almıyorum” diyerek, onu tanımlar. Cemal Süreya’ya göre humor, “Sanat yapıtındaki ince, seçkin espri”dir. Bu seçkin espri, zekânın parlamasını ve duygunun geriletilmesini sağlar. Humurun somutlayıcı yanına da değinen şair, onu kişilikle ilişkilendirir:

“Niye mi humour halis bir somutlayıcıdır. Vurur ve belirtir. En soyut bir bölgede ondan yardım umabilir, oradan alınızın akıyla dönebilirsiniz. Hele bir de kişiliğiniz varsa işiniz iş.”⁹¹

Cemal Süreya, “Etkiler Ağı”⁹² başlıklı yazısında, taklit ve etkilenmeyi değerlendirirken de, sorunu kişilikle bir arada düşünür ve etkinin bir “kişilik” damgası taşıdığı sürece anlamlı olduğu sonucuna ulaşır. Biçimi, kişiliğin

⁹⁰ Cemal Süreya, “Folklor Şiire Düşman”, **a Aylık Sanat Gazetesi**, S. 6, 1 Ekim 1956, s. 2.

⁹¹ Cemal Süreya, “Dinamit”, **a Aylık Sanat Gazetesi**, S. 11, Mart 1957, s. 6.

⁹² Cemal Süreya, “Etkiler Ağı”, **Vatan**, 16 Ağustos 1957.

sonucu olarak gören Süreya, “Biçimi Anlamak” başlıklı yazısında, bunu açıkça belirtir: “Hem cins sanatçılarda sanat eserinin biçimi sanatçının salt kişiliğine ilişkin bir şeyden, ‘üslup’tan ayrı olmuyor. Bu daha çok şiirde böyle. Çünkü şiiri doğuran kişisel biçimlerdir.”⁹³ Bu sözlerinin “formalizm” diye değerklen-dirileceğini düşünen şair, biçime açıklık getirerek, onu, şairin özel perspektifi olarak sunar ve ilke olmamak şartıyla en önde geldiğini vurgular. Yazının devamında ise, şiir ile diğer edebî türlerin biçimsel konumlanışını değerlendirip, “biçim şairin sıcak ve yaratıcı iç evreninin bir sembolüdür. Eşyayı kavrar, tutar, kaldırır, götürür, ona yeni yerler kazandırır” der ve sonuç olarak, özü biçimin taşıdığını vurgular.

Bir başka yazısında Süreya, “çağdaş şiir”in “hep alışkanlıklara, yerleşmiş simetrilere, edinilmiş rahatlıklara karşı olduğunu” belirterek, belli bir dönemdeki ortaklıkların “klişeleşmeye”, “gelenekçiliğe” ve “kolaylaşmış simetrilere” yol açtığını söyler. Bundan kurtulmanın yolu, “o şiiri” değiştirmektir. Süreya, düzyazı ile şiiri, düşünme biçimleriyle ayırır. Düzyazıdaki düşünce işleyişinin gerekirci (determinist) ve zihnin beklediği ortaklaşa simetrik yapılar çevresinde geliştiğini; anonim olduğunu ve bu yönüyle belli bir gelenek oluşturduğunu belirtir. Diğer tarafta, şiirde düşünce, gerekirci ve simetrik olmadığı gibi, kişiseldir, belli kurallara bağlı kalmaz. Düşüncenin geliştirilmesi yönünden de düzyazı ile şiir farklılık taşır; şiirde düşünce, kelime üzerinden geliştirilirken; düzyazıda düşünceye uygun kelimeler aranır.⁹⁴

“Şiirde Yeni Kelimeler” başlıklı yazısında Cemal Süreya, kelimeleri “şiirin araçları” diye belirler ve onların yalnız araç olmadığını, “aynı zamanda [şiirin] içinde hareket ettiği, soluk aldığı bir ortam” olduğunu vurgular: “Şair yaşadığı kelimelerle kurar şiirini. Yaşadığı yani günlük konuşmasına, oturmasına, kalkmasına, şurdan şuraya gitmesine iyice bağladığı kelimelerdir

⁹³ Cemal Süreya, “Biçimi Anlamak”, **Pazar Postası**, 15 Eylül 1957; **Toplu Yazılar I**, s. 216.

⁹⁴ Cemal Süreya, “Şiir Adamı Rahatsız Etmeli”, **Pazar Postası**, S. 2, 9 Ocak 1958, s. 6.

ki, şairle dış evren arasında sağlam bir ilgi kurabilir.”⁹⁵ Bu sözlerin açılımı, şairin gündelik dilden yararlanması ve şiirde kelime ayrımcılığına gitmemesidir. Kalıp ifadelerle şiiri blok ve hazır çağrışımlı kelimeler üzerine kurmayı eleştiren Süreya, soyutlamanın zekâ ile ilişkisine değinerek, zekânın dil içindeki soyutlamayı, kelimelerin çağrışımına bağlı şekilde gerçekleştirdiğini ileri sürer. Önceki yazılarının birinde humoru da zekâ ile açıklayan şair, bu noktada, dil ile humor arasında bir bağlantı kurarak, yeni kelimelerin çağrışım yetersizliği nedeniyle humora izin vermediğini savunur:

“Biraz tuhaf ama, bu kelimeler şiir için gerekli kelime niteliğini daha kazanmamışlardır. Bir gelenekleri, eskiden kullanılmışlıkları, zengin serüvenleri yoktur. Böyle geleneksiz, serüvensiz tıfıl kelimelerle şiir yoluna çıkmak çok zor, çok tehlikeli. Çünkü sanatta, özellikle şiir sanatında, humour gelenekten doğar.”⁹⁶

Papirüs dergisinin ilk yayınıyla birlikte Cemal Süreya’nın poetik görüşlerinde belirgin bir açılım başlar. Osman Mazlum müstearıyla *Papirüs*’ün ilk sayısında yayımladığı “Şiir Evreni Değiştirir” başlıklı yazısında Cemal Süreya, “Her mısra evreni değiştirir şiirde. Öyle ki o mısra yazılmadan önce evren başkaydı, yazıldıktan sonra başka” diyerek şairin algısına dikkat çeker. Şiirin somutluğunu, şairin kişiliğiyle ilişkilendiren Süreya, bir şiirin gücünü, şairinin kişiliğindeki oturmuşluktan aldığını şu sözlerle belirtir:

“Ben çok yazımda şiir için kişilik her şeydir dedim. Şimdi de diyorum. Kişiliği olan şair evreni değiştirir ve kişiliği olan şairin şiiri somuttur. O şairin şiirleri birbirini somutlar. Bir noktadan sonra da artık şiirin güzelliği değil özelliği önemlidir.”⁹⁷

Yukarıdaki son cümle, Cemal Süreya’nın biçimle birlikte öze dair de esaslı kaygılar duymaya başladığının işareti olarak yorumlanabilir. Onun poetik görüşlerindeki ikinci aşamayı belirlerken, buradaki dikkati çıkış noktası olarak alıyoruz. “Şiir Anayasaya Aykırıdır” başlıklı yazısıyla Süreya, poetik görüşlerindeki açımı, aforizma düzeyinde yansıtır. Sanatı besleyen kaynaklardan birinin “çatışma” olduğunu ileri süren şair, determinist bir

⁹⁵ Cemal Süreya, “Şiirde Yeni Kelimeler”, *Vatan*, 5 Aralık 1959; *Toplu Yazılar I*, s. 274.

⁹⁶ Cemal Süreya, a.g.e., s. 275.

⁹⁷ Osman Mazlum, “Şiir Evreni Değiştirir”, *Papirüs*, S. 1, Ağustos 1960, s. 3.

yaklaşımına bunu, tabiatın bir yansıması diye yorumlar ve, “Tabiat sanatla kurulu düzene karşı baş kaldırıyor. İtiyor onu. Hafife alıyor. Bozuyor. Ağuluyor. Sanatlar içinde bu özelliği en çok taşıyan şiir sanatıdır” der.⁹⁸ Şiirle ahlâk arasında da bir bağ kurarak, şiirin ahlâka karşı çıkışını onun amacı değil, “belki fonksiyonu” diye belirler. Aynı tereddüdü, şiirin algılanışı ve görevi için de gösterir ve “Şiirin çıkış noktasında yapıcılık da yıkıcılık da yoktur” dedikten sonra, önceki yazılarının birinde Dadaizmin dayanaklarından biri olarak sunduğu nihilizmi, varoluşçulukla birleştirir biçimde yorumlar.

Şiirin neden anayasaya aykırı olduğu, yazının sonunda iyice belirginleştirilir. Süreya’ya göre “şiir çağdaş şairlerde baş kaldırma yönünde” gelişmektedir. Bu, şairlerin kurulu düzen karşısında tavır aldıklarının bir göstergesidir; dolayısıyla şiir, anayasanın karşısındadır:

“Bu biçimler, bu sokaklar, bu labirentler uygarlığın kendisiyse, şiir barbarlığın ta kendisi oluyor. Onun için ahlaki kovuyor. Şiir bütün çağlarda onun için var.”⁹⁹

Cemal Süreya, *Papirüs*’ün ikinci döneminde poetik görüşlerini toplumsal sorunları gözeterek şekilde geliştirir, bir bakıma “revize” eder. Öyle ki İkinci Yeni’yi yorumlayış biçiminde bile farklı bir dikkat gözlenir. Derginin ilk sayısının imzasız yazısında, bu şiirin içinde yer alan şairlerin tutumunun nihilist verileri daha çok taşıdığını belirtip, “Çoğu siyasal anlamda sosyalist olan bu sanatçıların ayrıntıda Marksist doğrultudan uzak düşükleri söylenebilir” dedikten sonra, İkinci Yeni “devinimini” şöyle sunar:

“Vazgeçişin kuramıdır onların kuramı. Temelde budur. Büyük bir kötümserliktir aslında onları kuran da, işleten de. Orhan Veli kuşağının şairleri kötü yurttaşlardı, daha doğrusu kötü hemşerilerdi. İkinci yeni şairi ise bir haymatlos olarak geldi. Kötümserliğin yarattığı düşünce durumunun bir kaosa yayılması da diyebiliriz İkinci Yeni şiirine.”¹⁰⁰

Derginin üçüncü sayısında yine imzasız yayımlanan “Mitoloji Havarileri” başlıklı yazısı da, ileri sürülen poetik görüşlerle dikkat çekicidir. “Son yıllarda

⁹⁸ Cemal Süreya, “Şiir Anayasaya Aykırıdır”, **Papirüs**, S. 3, Ağustos 1961, s. 1.

⁹⁹ Cemal Süreya, a.g.m., s. 1.

¹⁰⁰ [İmzasız], “Tarihsel Kötümserlik”, **Papirüs**, S. 1, Haziran 1966, s. 1-3.

bazı yazarlarımızın, özellikle bazı sanatçılarımızın Yunan Mitolojisine iştahla dadandıkları görülüyor” cümlesiyle başlayan yazının nasıl ilerletileceğini, bu cümledeki “iştahla dadanmak” sözü haber verir. Cemal Süreya, mitolojiden yararlanmayı yadsımaz, ama bunun Batı mitolojisiyle sınırlı kalmasında bir sorun görür. Bu sorunu da, “Toplumlar arasında sanat teknikleri yönünden alışverişi olağan karşılayabiliriz. Ama bir mitoloji alışverişi kabullenmemiz oldukça güç bir şey olacaktır” sözleriyle belirginleştirir. Süreya, şairin mitoloji ilgisini, dil ile açıklar ve bu ilginin teknikle karıştırılmaması gerektiğini özellikle belirttikten sonra, sorunun bir dünya ve evren algısı olduğunu, “evrensellik”in Batı mitolojisi ile sabitleştirilmemesi gerektiğini, her sanatçının evrensel olana kendi değerleriyle ulaşabileceğini, poetik bir görüş olarak öne çıkarır:

“Bir mitoloji gerekiyorsa bu kendi efsanelerimizden çıkan bir mitoloji olmalıdır. Şiirin evreni dildir. Her dilin kendi toplumuna özgü efsanelerle iç içe bir mantığı, bir işleyişi vardır. Birlikte gelişmişlerdir. Aynı gelişim sürecinin potasında kaynamışlardır. Bir dili kendi efsanelerinin dışına doğru hareket ettirebiliriz belki. Daha doğrusu onlardan bağımsız bir şekilde kullanabildiğimiz olur. Ama başka bir mitolojinin lejandlarıyla doldurmamız dildeki şiirsel kökü yavanlaştıracaktır. Bunun evrensellikle hiçbir ilgisi bulunmadığını sanmaktayız. Her insan topluluğu evrensele ‘kendi yiğitliği’ ile varır.”¹⁰¹

Cemal Süreya önemli poetik görüşler içeren “Dize” başlıklı yazısını, Edip Cansever’in *Dönem* dergisinde yayımlanan (Şubat 1964) “Teksesli Şiirden Çoksesli Şiire” başlıklı yazısında öne sürdüğü görüşleri eleştirmek üzere yazmıştır. Bu yazıda, dize ile ilgili olarak kendi poetik tutumunu yansıtan görüşler ileri sürerken, dize meselesini tarihsel süreç içinden değerlendirir ve öncelikle Divan şiirinde dizenin işlevi üzerinde durur: “Divan edebiyatında şiirin en küçük parçası dizedir. Beyit, iki dizenin bileşiği değil, toplamıdır. Her dize ayrı bir anlam ya da duyuş adası meydana getirir. Ama buna dizenin egemenliği diye bakmak pek doğru olmaz sanırsındayım.”¹⁰² Tanzimat şairlerinin, dizenin şiiri adalara ayırmasına son vererek, “anlamı ve şiirsel bağlantıyı şiirin bütün gövdesine yaymaya” çalıştıklarını söyleyen Süreya, Servet-i Fünûncuların “işleri daha da ileri götür”ükleri belirtir. Ona

¹⁰¹ [İmzasız], “Mitoloji Havarileri”, **Papirüs**, S. 3, Ağustos 1966, s. 1-2.

¹⁰² Cemal Süreya, **Şapkam Dolu Çiçekle**, Yön Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 1991, s. 33.

göre, Servet-i Fünuncuların girişimi imge arayışını esas aldığından ve “imge de çok kez bu şiirde dizelerde belirip yerleştiğinden dize yeniden önem” kazanır. Servet-i Fünuncuların dize karşısındaki tavırlarını açıklarken, kendi poetik anlayışı hakkında da ipuçları verir:

“Servet-i Fünun şiiri, hem dizeden dizeye geçişler yaparak şiirsel yükü bütün gövdeye yayma eğilimini hızlandırmış bunun sonucu olarak dizenin önemini küçültmüş, hem de imgeyi dizeler içinde ve dizeler halinde gerçekleştirdiğinden ona ayrı bir önem kazandırmıştır.”¹⁰³

Dizenin modern Türk şiirindeki değişim sürecini izlerken, çoğu yazısında olduğu gibi, “Garip”e özel bir yer açan Süreya, Orhan Veli’nin şiirinde, “dizenin içinde ayrıca bir söz ekonomisi” bulunmadığını, şairin bütün bir şiiri “bir dizenin kuruluşu gibi” kurduğunu vurgular. Cemal Süreya’ya göre, “imgeci şiir”, dizeyi daha çok beslemekte, ona “bir iç ekonomi” sağlamakta ve “bağımsızlık tanı”maktadır. “İmgeci şiir”le, “imgeye dayanmayan şiir”in dizeye yaklaşımını karşılaştıran Süreya, imgeci şiirde, “şiirsel yük”ün “kendi özel yapısını oluştururken dizeleri de kurduğu”nu belirtip, dizeye imge arasında bir “iç içelik” bulunduğunu söyler: “Bazen dize o görüntüdür. Onun bütününü kavramaktır. Oysa imgeye dayanmayan şiirde dize o kadar önemli olmayacaktır. Bir araçtır, desek, yeri.” (s. 35) Sorunu, şiirdeki eğilimler noktasında değerlendiren Süreya, Edip Cansever’in iddia ettiği gibi dizenin işlevini yitirmediği, tam tersine, “Türk şiirinde yeniden önemsendiği, bir dirim kazandığı” sonucuna varır. Cansever’in ileri sürdüğü görüşlerin eğilimleri gözleyerek oluşmadığını, bu nedenle de “daha çok kendi şiirini açık”ladığını belirterek, imge önemseniyorsa dizenin göz ardı edilemeyeceğini vurgular:

“Çözük olarak da olsa, imgeyi yanı sıra götüren bir şairde dize küçük bağımsızlığını hiçbir zaman yitirmez. Şiirin yapısı içinde kendi bayrağını diker, kendi parasını basar, kendi vergisini toplar.”¹⁰⁴

Nâzım Hikmet şiirini, bir poetik tutum olarak değerlendirdiği yazısının bir yerinde Cemal Süreya, söyleşilerinin birinde kendisi için de söylediği bir noktaya, “şiir ile hayat görüşü”nün birleşip birleşemeyeceğine değinir: “Nâzım

¹⁰³ Cemal Süreya, a.g.e., s. 34.

¹⁰⁴ Cemal Süreya, a.g.e., s. 36.

Hikmet ne olsa yine de eski duyarlığın içinde hareket ediyordu. Eski şiirin bazı değerlerine bağlıydı. Bu yüzden şiiri ile hayat görüşü arasında bir ara kalmıştır.”¹⁰⁵ Cemal Süreya’nın şiirleri göz önünde bulundurularak, onun da “eski şiirin bazı değerlerine bağlı” olduğu söylenebilir. Bunların en belirgin olanı, her ne kadar imgeyle bir arada düşünülse de, dizedir. Bir söyleşisinde şiiri ile hayatı arasında “bir ara” bulunduğunu belirtmesi bu yüzden anlamlıdır.

1967’de *Papirüs*’te yayımlanan imzasız başyazılarından birinde, şiirde “siyasal işlev”i tarihselliği içinde kavrayarak yorumlar. “Siyasal” deyiminin tarih açısından değerlendirilmesi gerektiğini belirterek, şiir-siyasa ilişkisini “tek eserden çok bir sanat kuşağına” bakarak yorumlamanın doğru sonuçlara ulaştıracağını söyler. Süreya’ya göre, şiir-siyasa ilişkisinde, “düşünce”nin belirleyici bir yeri vardır:

*“Siyasal şiirin başarısı, üstlendiği hayat değerleriyle yeni şiir değerleri arasında kurulacak bileşkeye bağlıdır; yeni hayat değerleri, yeni şiir değerleri yaratmalıdır. Düşünce, şiirsel akışı engellememeli, şairi ezmemelidir.”*¹⁰⁶

Düşüncenin modern Türk şiirindeki görünümünü, Tanzimat ve Servet-i Fünun şiirlerinden başlayarak yorumlayan Süreya, poetikadaki tanımlayıcı sözlerden olan “şiirsel gerilim” ve “şiirsel yük” argümanlarını kullanarak, Tevfik Fikret’te “düşüncenin parıltısı[nın] şiirsel gerilimi ez”diğini ve “onu çok defa donuk bir söz dizisi haline getir”diğini savunur. Bu anlamda, “Nâzım Hikmet’e kadar şiirimiz köklü bir devrim düşüncesini üstlenmemiştir”. Ondan sonra da 1940’lara gelene kadar şiir, “devrimci olmaktan çok, onaylayıcı bir nitelik” sergilemektedir.

Siyasal şiiri Nâzım Hikmet’le tanımlayan Cemal Süreya, “Düşünce biçimsel olarak değil, yapısal (structurel) olarak yerleşir Nâzım Hikmet’in şiirine. Tümdengelmeye onda düşünce. Daha çok hayatın verilerinden çıkışını yapar” derken, kendi poetik tutumunu önceliyor gibidir. Yazının sonunda

¹⁰⁵ Cemal Süreya, a.g.e., s. 42.

¹⁰⁶ [İmzasız], “Sonuna Kadar”, *Papirüs*, S. 16, Eylül 1967, s. 2.

söyledikleri, “Nâzım Hikmet” başlıklı yazısında şairle ilgili olarak ileri sürdüğü önemli bir görüşten vazgeçmiş olduğu izlenimi verir:

“Nâzım Hikmet, şiirini hayatıyla tam doğrulamış bir şairdir. Ama daha önemlisi siyasal tutumdaki birçok şairin aksine, hayatını şiiriyle eksiksiz bir planda doğrulamayı da bilmiştir.”¹⁰⁷

“Sonuna Kadar”dan bir yıl önce 1966’da yayımlanan “Nâzım Hikmet” başlıklı yazıda, şiiriyle hayatı arasında bir mesafe bulunduğu söylenen Nâzım Hikmet’in bu yazıda, “hayatını şiiriyle eksiksiz bir planda doğru”ladığının vurgulanması, belirlemeden çok bir niyet olsa gerektir.

Şiir-siyasa ilişkisini bağlamında Nâzım Hikmet’e özel bir yer açan Cemal Süreya, Tevfik Fikret’i değerlendirirken de “şairin yiğitliği” belirlemesiyle Nâzım Hikmet’i hatırlatır; çünkü “yiğitliği”, bir başka yazıda Nâzım Hikmet’e atfen kullanmıştır. Andığım belirleme ile Süreya, şiir için yeni ve hayli öznel bir ölçüt getirir: “Şairin şair olarak yiğitliği, üstlendiği, kendini adadığı şeyin ayrıntılarından organik bir yapı kurabildiği bunu da şiirsel planda onurlu bir düzeye getirebildiği oranda gerçekleştirir.”¹⁰⁸ Şairin yiğitliğinin düşünce şiiri olarak belirlenen alan içinde söz konusu edilmesi, Cemal Süreya’yı, Tevfik Fikret’le Nâzım Hikmet’i karşılaştırmaya götürür. Bu karşılaştırmada Tevfik Fikret’i iki nedenden ötürü “suçlar”. Şairin yaşadığı günlerde, “siyasal eylemi dolayısıyla” başarı kazandığını söylese de, bunun “siyasal bir başarı” olduğunu vurgular. Ona göre, “Siyasal fikrin ayrıntılarını bulmuş, ama, şiirsel ayrıntıyı yakalayamamıştır. Fikir ayrıntılarıdır ondaki ayrıntılar. Hayattan değil fikirden yapmıştır çıkışını.” Bu eleştirilerin ardından, şiirde hayatla düşüncenin örtüşmesi üzerine kendi poetik görüşleri olarak değerlendirilebilecek cümleler gelir:

“Hayat saydamlaşıp kalır şiirde, fikir ise şiirsel olanın içinde erimedikçe, onunla beslenmedikçe, pörsür, kurur bir süre sonra. Bu gerçeği fark edememişti o. Zamanaşımına uğraması bundandır.”¹⁰⁹

¹⁰⁷ [İmzasız], “Sonuna Kadar”, **Papirüs**, S. 16, Eylül 1967, s. 3.

¹⁰⁸ [İmzasız], “Tevfik Fikret Üstüne”, **Papirüs**, S. 20, Ocak 1968, s. 2.

¹⁰⁹ [İmzasız], “Tevfik Fikret Üstüne”, **Papirüs**, S. 20, Ocak 1968, s. 4.

Papirüs'te imzasız yayımlanan başyazılarının bir diğerinde, Türk şiirinin Tanzimat'tan bu yana kazanımlarını değerlendiren Cemal Süreya, "Türk şiirinin hiçbir döneminde tam öykünmeci olma"dığını ileri sürerek, Batı karşısındaki bağımsızlığına dikkat çeker: "Şiirimizin Batı şiirinin yörüngesine girdiğini söylemek, sonra da her şeyi bu yargının arkasına takılarak düşünmek, sanırız, bugün artık yetersiz, boş bir davranıştır."¹¹⁰ Bu cümlede, *Papirüs*'ün yayın anlayışındaki "yerlilik" ilkesiyle birlikte, "İkinci Yeni"ye getirilen eleştiriler arasında olan "çeviri şiire fazla bağlılığa" karşı bir itiraz da var gibidir.

Cemal Süreya, Türk şiirinin Batı'nın etkisi hiç olmadan da kendi dinamikleriyle değişim geçirmeye uygun olduğunu, hatta şiirdeki devrimin "birçok ana ögesini[n] yine kendi şiirimizden çık"tığını belirttikten sonra, serbest şiire geliş sürecinde, Türkçe'nin imkânlarına dikkat çeker. Ona göre, Türkçe ahenkten çok ritme yatkındır ve gelişim sürecinde şiir bu gerçeği fark etmiş; "kafiyesiz şiire geçiş", "bir zorakiliğin bozulması" şeklinde gerçekleşmiştir. Türk şiirinin kendi dinamikleri ve Batı şiiri ile temas sonucu kazandıklarıyla önemli bir noktada bulunduğunu, bunu kabul etmek istemeyenlerin, şiirin gerisinde kalan verimlerini öne çıkarmak amacıyla bu şiiri karalamaya çalıştıklarını söyleyen Süreya, Garip'i -özellikle de Orhan Veli'nin şiirini- büyük bir çıkış ve hatta "savaş" olarak değerlendirir:

*"1940 şiirinin çıkışı (şimdi o şiirden nice uzak olursak olalım) günümüz şiir düşüncesinde bir alt kesim meydana getiriyor. Onun altında düşünemeyiz bugün. Çünkü onun altında düşünmek şiir için mümkün en kötü faşizmdir."*¹¹¹

Savaşın galibinin "Garip" olduğunu, bunun da asıl şiirin zaferi sayılması gerektiğini vurgular. İkinci Yeni ise, Cemal Süreya'nın baktığı yerden, Garip'i izleyen ve onun hamlesiyle şiiri kanatlandıran bir çıkıştır.

Papirüs'teki baş yazılarının bir diğerinde Süreya, konuşma diliyle şiir dili arasındaki ilişkiyi değerlendirir. İkinci Yeni'yi "1950 kuşağı" diye anan şair, şiir

¹¹⁰ [Imzasız], "Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz", **Papirüs**, S. 31, Ocak 1969, s. 3.

¹¹¹ [Imzasız], "Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz", **Papirüs**, S. 31, Ocak 1969, s. 4.

dilinin bu kuşak tarafından bir sorun olarak görüldüğünü belirtip, “Şiir ayrı bir dildir ama kuş dili değildir” diyerek, İkinci Yeni’deki bazı uç uygulamaları hatırlatır sanki. Cemal Süreya, konuşma dilini, “şiirin ilk ve vazgeçilmez mayası” diye kabul eder. Ona göre, konuşma dilinin Türk şiiri açısından önemli bir özelliği, dil devrimi sonucu oluşan karmaşadan bu dilin etkilenmemiş olmasıdır; bu da, şiirde çağrışım açısından hayli önemlidir. Konuşma dilinin şiire sunduğu imkânlardan birinin de, onu düzyazıdan ayırmak olduğunu belirten Süreya, yazısını şöyle bağlar:

“Diyoruz ki dil devriminin doğurduğu ya da doğuracağı sarsıntıların serüveni içinde, şiir, Eliot’un bir başka yazısında belirttiği ‘nesnel karşılık’ı konuşma diliyle kurma ya da koruma durumundadır. Şiirin düzyazıya karşı savlarını kaybetmemesi, şiirin düzyazıya yenilmemesi için özellikle yaşadığımız günlerde çok gereklidir bu.”¹¹²

Cemal Süreya, Eliot’ın “nesnel karşılık” tabirini, imgenin mahiyeti, kökleri ve değeri üzerinde dururken de kullanır. Buradaki kaygısının, şiirin alımlanması ve okurdaki karşılığı olduğu, “Şair tek insandaki dünyayı okura ulaştırabilmek için olay dizileriyle, öykülerle, konularla kendi açısının nesnel karşılığını yaratmak zorundadır” cümlesinden anlaşılır. Yeni olanın anlaşılması noktasında okurun birikimli olmasını zorunlu bulan şair, bunun da gelenekle sağlandığını ileri sürer ve 1950’li yıllarda dile getirdiği dil, gelenek, kişilik, humor bağlantısına dikkat çeker:

“En geniş anlamıyla, gelenek diyelim buna. Bütün sanatlarda olduğu gibi şiirde de her gerçek yaratışın diriliği, tutarlığı sağlam bir geleneğin varlığına bağlıdır. Kişilik de humour da gelenekten doğar. Humour’dan, sadece güldürüyü, eğleniyi değil, geniş anlamda espriyi anlıyoruz.”¹¹³

Poetik görüşlerin bir bütün içinde sergilendiği bu önemli yazıda Süreya, Garip şiiriyle birlikte gelenekle bağların koptuğunu, İkinci Yeni şairlerinde durumun daha uç bir noktaya ulaştığını, dil devriminin bunda göz ardı edilemeyecek bir payı bulunduğunu belirtir ve şiirle okurun arasının böyle bir süreçte açıldığını vurgular. İkinci Yeni’ye ilk kez ciddi bir eleştiri getiren şair,

¹¹² [İmzasız], “Konuşma Dili ve Şiir”, **Papirüs**, S. 19, Aralık 1967, s. 1-2.

¹¹³ [İmzasız], “İmgenin Kökleri”, **Papirüs**, S. 32, Şubat 1969, s. 2.

“son kuşak” dediği İkinci Yeni şairlerinin “dramı”nı, geleneğe karşı çıkan bir tutum sürdürürken, karşılarında gelenek diye bir şey bulunmadığını görmemeleriyle açıklar. Ona göre şairlerin bu tutumu, kelimenin bağlam içindeki değerine yoğunlaşmayı ve deformasyonu doğurmuş, buradan bir humor çıkmışsa da, “ufak, adsız bir humor” olarak kalmıştır. Süreya, gerçekleştirilen deneyimi, şiirsel yaratışın kesintiye uğraması diye değerlendirip, şu yorumda bulunur:

“Şiirsel yaratışta hazırlık ve bitim süresi içerisinde araya bir çeviri işlemi girerse yapıttaki ufak özdenlik gürültüye gidebilir. Bizim kuşakta biraz öyle oldu galiba. Şiirin kavramlarla değil kelimelerle yazılacağı ilkesine inanan, kelimeyi önemseyen, dili bir araç değil bir ortam olarak ele alan şairlerdi çoğu. Ama geleneksizlik ve dil değerlerinin şiirsel planda oluşamamış bulunması, şiir tutkunlarını hep kavramlarla karşı karşıya getirir şekilde işledi. Oysa şiir, diyalektik anların toplamı değil, dilde içten bir değişimin (métamorphose) meydana gelmesidir. Böyle bir değişim tutarlı, oturmuş, zengin bir çağrışım ağına sahip, kavramın bitişiğine kelimenin tatlı parabolünü çekmiş bir şiir dilinin varlığına bağlıdır.”¹¹⁴

“Bayankuş” başlıklı yazıda da Cemal Süreya, İkinci Yeni’nin dildeki deformasyon çabalarının yanlışlığına değinir. Bu yazıdaki poetik görüşler, halk şiirinden ve ondaki kalıp ifadelerden yararlanmaya getirilen eleştirilerle önceki döneme bağlanır; şu cümlelerde ifadesini bulan görüşler ise, Süreya’nın ilk dönemdeki düşüncelerinin daha bir billurlaşmış hâlidir: “Şiirin gizleri de, şansları da, bereketi de, yaşayan, daha doğrusu yaşanan, dildedir. Özel dil, ancak ortak dilin içinde yaratılabilirse bir değer taşıyabilir; şiirsel duyarlılığı iletebilir; vurucu olabilir.” Yazının ilerleyen bölümlerinde Süreya, bazı İkinci Yeni şairlerinin şiir dilini “kuş dili”ne çevirdiğini kabul eder; ama bunun da şiir için bir kazanım olduğunu, şairlerin bu yanlıştan döndüğünü, dolayısıyla onların sadece o dönemleri gözetilerek eleştirilmemesi gerektiğini sezdirir ve görüşlerini, deformasyona giderek bir metafor hâlinde, ironik bir biçimde şöyle dile getirir:

“Yoksa bu kez dilin alt bölgesinde devinirken baykuşun erkeğine ‘ağamkuş’ diyenler çok zaman kaybedeceklerdir. ‘Bayankuş’, hiç değilse dilin

¹¹⁴ [İmzasız], a.g.m., s. 3.

dışına da olsa bir sığramaydı. Bir spordu hiç değilse. 'Ağamkuş' ise şiirsel planda hiçbir şeydir."¹¹⁵

"Şiir ve Devrim"¹¹⁶, Cemal Süreya'nın "Şiir anayasaya aykırıdır" aforizmasıyla başlayan ikinci dönem poetik görüşlerini noktalayan bir yazı olarak değerlendirilebilir. "Gerçekten kapitalist gelişimle dünya şiirinin gelişim süreci arasında bir ters orantı var gibi görünüyor" belirlemesiyle başlayan yazıda, şiirin "eğlence (distraction) niteliği" taşımadığı, bu yüzden de kapitalizm tarafından kullanılamayacağı görüşü ileri sürülür. Süreya'nın şiiri kapitalizme karşı konumlandırmasındaki ikinci gerekçe, "kapitalist toplumu besleyen sağcı düşünce[nin] öteden beri dile karşı" oluşudur. İlk dönemde, folkloru şiire düşman ilan eden şair, bu yazının sonunda, kapitalizmin şiire düşman olduğunu düşündürür ve poetikasını da böyle bir bilinçle belirginleştirir.

Cemal Süreya'nın poetik görüşlerinin üçüncü dönemi, *Papirüs*'ün kapanıp, şairin dergisiz kaldığı yıllarda bazı gazete ve dergilerde yazdığı yazılarla belirginleşir. Bu dönemde Süreya'nın önceki dönemlerde ileri sürdüğü görüşlerini içselleştirdiği ve bunları, dışarıya "deklare etme" gibi bir kaygı taşımadığı hissedilir.

"Düzen kaygısı şiiri yadsımıştır hep" diyen Cemal Süreya, düzen karşıtı olan ve toplumsal bir projesi bulunanların başlangıçta şiirin yanında yer aldıklarını, şiiri "siyasal amaçları uğrunda iyi silah kullanan bir melek gibi alkış"ladıklarını; ama iktidara ulaştıklarında, "sert bir yasa koyuculuk"la cezalandırmaktan da geri kalmadıklarını belirtir: "kendisi de artık bir kurulu düzendir, oturmaya başlamış bir ahlâktır, ilkel ve katkısız doğaya karşı uygulanan toplumsal bir sıkıyönetimdir."¹¹⁷ Buradan, şiirin siyasal amaç için yazılmaması gerektiği düşüncesine ulaşılabilir; bununla birlikte şiir,

¹¹⁵ [İmzasız], "Bayankuş", **Papirüs**, S. 36, Haziran 1969, s. 2.

¹¹⁶ [İmzasız], "Şiir ve Devrim", **Papirüs**, S. 38, Ağustos 1969, s. 1-3.

¹¹⁷ Cemal Süreya, **Şapkam Dolu Çiçekle**, s. 56.

Süreya'nın poetikasında zaten “anayasaya aykırı” olduğu için, muhaliflerin ilgisinden kurtulması mümkün değildir.

Cemal Süreya, folkloru şiire düşman ilan ettikten yıllar sonra halk şiirine, özellikle şiirde kalıp ifade kullanmaya mesafeli tavrını sürdürür. Buradaki tavrın doğrudan şiire değil, şiiri kurarken tercih edilen sözcük dünyasına karşı geliştirildiği açıktır. Deyimleri “söyleyiş bloku” olarak değerlendiren şairin modern şiirde halk şiirinden yapılan alıntıları da *biçim bloku* şeklinde düşündüğü anlaşılmaktadır. Süreya'ya göre her iki tercih de, yaratıcılık yerine var olanla yetindiği için sakıncalıdır; çünkü şiir, dildeki yaratıcılık kadar, yeni bir biçim geliştirmedir de:

“Plastik sanatlarda nesne blokları, şiirde söz blokları (halk deyimleri, halk şiirinden parçalar vb.). (...) plastik sanatlar sanayi ile yine de uzlaşabiliyor. Şiirde öyle değil ama. Şiirde blok-birimlerle çalışma şairi bir yerde tehlikenin sınırına götürüyor.”¹¹⁸

Aydınlık gazetesinde yazdığı günlerde, gazeteye şiir gönderen gençlere önerilerinden biri, hayata açık olmak; diğeri de, konuşma dilinden sapmamaktır. Şöyle der Cemal Süreya: “Sakın konuşma dilinden sapmayınız. Önce konuşma dili. Her şeyden önce o.”¹¹⁹ Aynı gazetede “At, Otobüs, Büfe” başlıklı yazısında da, şiirle hayat bağının hiçbir zaman göz ardı edilmemesi gerektiğini, bunun da yaşanan dille sağlanabileceğini, kendi kuşağındaki şairlerin yaptığı gibi, şiiri sözcüklerde aramanın yanlışlığını belirterek, “imge, doğrudan doğruya sözcüğün yapısına bağlı bir şey değildir. Çevreden, nesneden gelir”¹²⁰ der.

Oluşum dergisinin Ocak 1975 tarihli sayısında yayımlanan “Şiirde Büyük Temalar” başlıklı yazısında Cemal Süreya, yine şiirin hayatla bağına dikkat çekerek şunları söyler: “Ayrıntılar, bireysel tavırlar, hayatın günübirlik ve küçük görünüşleri şiirde pek yok artık. Bizce bu yanlış bir tutumdur.

¹¹⁸ Cemal Süreya, **Günübirlik**, Adam Yay., İstanbul, 1982, s. 54.

¹¹⁹ Cemal Süreya, **Aydınlık Yazıları Paçal**, Kaynak Yay., İstanbul, 1992, s. 76.

¹²⁰ Cemal Süreya, a.g.e., s. 98.

Çünkü şiiri biraz da bunlar yaratır.” Süreya, şiirin hayata açık olması gerektiğini, dahası hayattan beslenip hız aldığını, “hayatın günübirlik değerleri, pislikleri, ışıltıları, küçük anları da şiir için vazgeçilmez öğelerdir”¹²¹ sözleriyle vurgular.

Şairlerin Batı mitolojisini kaynak edinmesini “Mitoloji Havarileri” başlıklı bir yazısında eleştirmiş olan Cemal Süreya, sorunu bir kez de Melih Cevdet özelinde gündeme getirir. Melih Cevdet’in bu yöndeki ilgisini değerlendirdiği “Kıta Sahanlığı” başlıklı yazısında, Batı mitolojisine *bağlanmayı*, “Biliyorum ya, söylemeden edemeyeceğim, bana ters geliyor içinde döndüğü mitoloji. Melih Cevdet işi Anadolu duyarlığından oldukça uzak bir noktaya götürüyor sanıyordayım” diyerek eleştirir. Eleştirisini bu kadarla da bırakmaz ve şunları söyler:

“Melih Cevdet Anday, Anadolu’nun eski tarihine iniyor. Tabanı sınırsız bu tarihin. Ama belli bir tavan çizgisi çekilmiş sanki: Her şey Müslümanlığın girişinden eski olacaktır, bir de sanki 1300 tarihinden eski olacaktır. Bunlardan nice aşağı inilirse o kadar iyi. ‘Yeri ve formülü’ bulduğuna inandığı bir dönem var orda.”¹²²

Bir yapı sorunu olarak, şiirde uzunluk-kısalık konusunu irdelediği, “Genç İrisi” başlıklı yazısına, Edip Cansever’in, yine aynı gazetede (*Cumhuriyet*’te) cevap vermesi üzerine Cemal Süreya, “İbrahim” başlıklı bir yazı yazarak, şairin kendisini “suçladığı”nı söyleyip, ilk yazıyı sadece Cansever’in şiirlerini düşünerek yazmadığını, ayrıca “uzun şiire karşı çıkma”dığını, “uzun şiirin günümüz Türk şairlerinin yapıtlarında bir yapı sorunu olarak belirdiğine değinmek iste”diğini belirtir. Cemal Süreya’ya göre, uzun şiir, gençlerde “genel bir eğilim”e dönüşmüş olmakla birlikte, “1940 ve 1950 şairlerinin de aynı yönseme içinde bulundukları bir gerçektir”. Bu da şiirde, “zaman zaman bir sıkışmaya, bir soluksuzlaşmaya yol aç”maktadır. Süreya bu noktada, belirsiz bir tabirle “şiirin kullanışlı olma niteliği”nden söz

¹²¹ Cemal Süreya, **Günübirlik**, s. 11.

¹²² Cemal Süreya, **Günübirlik**, s. 113.

açar ve “Böylece şiir giderek kullanışlı olma niteliğini yitirebilir. Nitekim öyle de olmaktadır”¹²³ der.

Oluşum dergisinin Ekim 1974 tarihli sayısında “Şiir” başlığıyla yayımladığı ve sonra 1985’teki günlüğüne de aldığı yazısında Cemal Süreya, poetik görüşlerinin üçüncü dönemini özetler sanki. Şairin niteliklerini, başka bir deyişle donanımını, “Şiir sadece şiir deneyi değildir; bütün bilimler üstüne, sanatlar üstüne, tarih üstüne, siyasa üstüne, felsefe üstüne, gelenekler ve görenekler üstüne kısacası bütün bir hayat üstüne ‘bireşik’ bir duygu ve düşünceye yükselmiş olması gerekir şairin” sözleriyle açıklayan Süreya, şiirin başlama noktasını, “şiir, bütün bir hayatın, bütün sanatların, hatta bilimlerin, daha doğrusu bilimsel verilerin köpüğü olan bir noktadan sonra serpilmeye başlar” diyerek belirginleştirir. Ardından gelen paragrafta ise, şairin dilin içinde yaşaması gerektiğini vurgulayarak ileri yaşıta niçin şair olunamayacağını açıklar:

*“Şair, bütün şiir ötesi deneylerin yanı sıra şiirin öz deneyini de sürekli olarak yaşamalıdır. Dili bir süreden beri şair olarak kavrama durumunda olmalıdır. Yoksa yazdıkları şiir değil, yalnızca şiir biçimleri olacaktır; buluşları imgeler halinde değil, terimler halinde gelecektir.”*¹²⁴

Dergiciliği: Cemal Süreya’nın dergiciliği ilkokulda başlar. Sınıf arkadaşı Altan Günalp’le hazırladıkları derginin resimlerini birlikte çizerler, yazılarını da birlikte yazarlar. El yazısıyla hazırlayıp çoğalttıkları dergiyi bir kez de daktiloyla çıkarmak isterler, “berbat ol”duğuna karar verip “geleneksel üretim biçimi”ne dönerler. Beş altı sayı çıkan dergi, arkadaşları arasında hayli ilgi görür. Cemal Süreya, aynı günlerde Alptekin adlı bir arkadaşıyla da okulun duvar gazetesini hazırlar.¹²⁵

Cemal Süreya, basılı bir yayın olarak ilk tecrübesini fakülte üçüncü sınıftayken “fakülte öğrencilerinin geleneksel dergisi *Kazgan*’ın hazırlanması

¹²³ Cemal Süreya, *Günöbirlik*, s. 201-203.

¹²⁴ Cemal Süreya, *Günler*, 92.

¹²⁵ Feyza Perinçek-Nursel Duruel, a.g.e., s. 32.

işinin” ona verilmesiyle yaşar. İlk şiir ve yazı denemelerinden birkaçı, 1953’te çıkan *Kazgan*’da yayımlar. Bunlar, espri ağırlıklı ürünlerdir.

Dergi, Cemal Süreya için bir tutku olduğu kadar bir ihtiyaçtır da. Mehmet H. Doğan’a 1971’de yazdığı bir mektupta, “Ben böyleyim, hep aynı yere yazmak isterim. Yazdığım dergi batınca susarım. *Pazar Postası* batınca da iki yıl kadar susmuştum.” der.¹²⁶

1959’da *Pazar Postası* kapandıktan sonra düzenli olarak yazacağı bir yayın organının bulunmayışı, dergi çıkarma fikrini ciddi olarak düşünmesini gerektirir. Böylece *Papirüs* doğar. Cemal Süreya’nın yazı hayatında önemli bir yeri olan *Papirüs*’ün üç dönemi vardır. İlk olarak Ağustos 1960’ta yayımlanır. Tabloid boyda, iki yaprak olarak yayımlanan dergi, Orhan Veli’nin *Yaprak*’ını hatırlatmaktadır; ama içeriğiyle ondan ayrılır. Dört sayılık bu ilk döneminde *Papirüs*, yaygınlık kazanırsa da Cemal Süreya’nın amacını tam olarak karşılamaz.

Nisan 1966 tarihli *Yeni Dergi*’de *Ararat* adıyla çıkacağı ilan edilen dergi, bir ay sonra bu kez *Papirüs* diye duyurulur ve o adla çıkar. Derginin sermayesini, Cemal Süreya’nın Fransa dönüşü getirdiği Chevrolet marka bir otomobil oluşturur. Bir otomobille bir daire değişiminin yapılabilmesine rağmen Cemal Süreya, otomobilin parasını dergiye yatırır.¹²⁷ Haziran 1966 ile Haziran 1970 arasında kırk yedi sayı çıkan *Papirüs*, bu ikinci döneminde, edebiyat dünyasının ilgiyle izlediği etkin bir dergi olur. Derginin periyodu bir ay aksar; Aralık 1969’da 42. sayı, Şubat 1970’te 43. sayı yayımlanır.

Papirüs’ün ikinci döneminde Ülkü Tamer ve Tomris Uyar da vardır. Tomris Uyar, derginin nasıl bir ihtiyaçtan doğduğunu şöyle açıklar:

¹²⁶ Mehmet H. Doğan, “Dergici Cemal Süreya”, **Broy**, S. 52, Şubat 1990, s. 6.

¹²⁷ Cemal Süreya, **Günler**, s. 22. Ülkü Tamer, yıllar sonra yazdığı bir yazıda, derginin “iç giderleri”ni Cemal Süreya’nın, “kapak giderleri”ni kendisinin karşıladığını belirtir: Ülkü Tamer, “Nitelikli Bir Şiir Dergisi”, **Milliyet**, 13 Mayıs 2003.

“Yeni Dergi, piyasada büyük bir boşluğu zaten dolduruyordu. Yazılarımızı oraya verebiliyorduk. Dertli başımıza dert mi arıyorduk yani?”

Ne var ki Yeni Dergi, çeviri ağırlıklıydı. Kusuru değil, özelliği bu. Bizse günler-geceler boyu süren konuşmalarımızın, ölçüp biçmelerimizin sonucunda ‘alışılmadık sorunlara eğilen’, telif ağırlıklı bir dergiye gereksinim duyulduğunu saptamıştık.”¹²⁸

Papirüs’ün ikinci sayısındaki “*Papirüs’ten*” başlıklı yazıda, derginin amaçları şöyle belirlenir:

“Papirüs bir telif yazıları dergisidir. Bu, çeviriye hiç yer vermeyecek demek değil.

Dergi eski edebiyatımızın özellikle Tanzimat’tan bu yana girdiği süreç üstünde durmak da istiyor.

Bununla birlikte asıl hareket alanımız günümüz edebiyatıdır.”¹²⁹

Cemal Süreya’nın üçüncü şiir kitabı *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’deki (1973) şiirlerin büyük bölümü *Papirüs*’te yayımlanır. Derginin başyazıları ile her sayıda bir şaire ayrılan özel bölümdeki yazıların bazılarını da Cemal Süreya yazar; ayrıca, sonradan 2000’e *Doğru* dergisinde sürdüreceği portre yazılarına burada başlar.

Orhan Veli (S. 8), Nâzım Hikmet (S. 16), Çekoslovakya’da Entelektüel Hayat (S. 27), İkinci Yeni Antolojisi (S. 41) ve Kendileri (Otobiyografiler, S. 47) özel sayılarıyla çıkan dergide, kırk şaire özel bölüm ayrılır. İkinci Yeni şairleri ile genç şairlerin ürünlerinin bir arada yayımlandığı derginin “Savran” bölümü güncelliği yakalar. Yeni çıkan kitapları tanıtan ve değerlendiren yazılar “Savran”da yer alır. “Tutanak” başlığı altında sanatçılara dair haberlere yer verilir. “Anket” sayfalarında ise, edebiyatın dışındaki insanlara sorulan soruların cevapları yayımlanır. Cemal Süreya’nın sanat dergilerinin son sayılarını değerlendirdiği yazıları ile Anıl Meriçelli’nin yabancı dergileri konu alan yazıları da zaman zaman dergide yer bulur.

¹²⁸ Tomris Uyar, “*Papirüs*’teki Günler”, **Papirüs’ten Başyazılar**, Cem Yay., İstanbul, 1992, s. 7. Cemal Süreya da, Atilla Özkırımlı’nın **Papirüs**’le ilgili sorusunu cevaplarırken Tomris Uyar’ın belirttiği noktaları vurgular: “Dergiler, Edebiyatın Laboratuvarı”, **Cumhuriyet**, 9 Mart 1988.

¹²⁹ **Papirüs**, S. 2, Temmuz 1966, s. 46.

Papirüs'ü değerlendirdiği bir yazısında Alpay Kabacalı, derginin önemini şu sözlerle belirginleştirir:

*“Papirüs’ün yayın çizgisindeki en belirgin özellik, edebiyatın, çağdaş düzeyde gelişirken toplumdan, toplum sorunlarından kopmaması, alanını nicel ve nitel olarak genişletmesi yolunda çabasıdır.”*¹³⁰

Cemal Süreya, Atilla Özkırımlı'ya yazdığı bir mektupta, “*Papirüs* artık hiç çıkmayacak” dedikten sonra bu kararı vermesinin ardındaki gerekçeleri birer birer sayar. Temel sorun derginin maliyetinin artmasıdır. Kendi etkisini belirginleştirdiği ve pek çok şair ve yazarı bir araya getirerek bir mahfil oluşturduğu *Papirüs*'ün kapanmasını Cemal Süreya, şöyle değerlendirir: “En iyisi, batsın, sulara gömülsün dedim. Bundan sonra ne yaparım, neye karar veririm, nereye ne yazarım, belli değil. İşin tuhafı yazacak hiçbir yerim yok. İstediğimi yazacak”¹³¹

Papirüs, 47. sayısıyla haber verilmeden kapandıktan sonra Cemal Süreya, *Yeni a*, *Soyut* gibi dergilerde yazar; ama içinde hep kendi dergisini çıkarma isteğini taşır. Mehmet H. Doğan'a yazdığı 14 Ağustos 1977 tarihli mektubunda, bu isteğin gerekçesini açıklar:

*“Benim de kişisel bir gerçeğim var: Bir süre dergi çıkardığım için, şimdi yazacağım yer yok gibi geliyor; dergi çıkarırken daha çok yazma eğilimi ya da özlemi içinde oluyorum. Bir de bu konudaki girişimlerim hep yarım kaldığı için, içimde bir eksiklik duygusu, tamamlama duygusu oluyor.”*¹³²

Cemal Süreya, aynı eksik kalmış olma duygusunu şiirleri karşısında da yaşar. Dergi ile şiire bağlılığı aynı duyarlılıktan beslenir sanki. İkinci *Papirüs*'ün çıkışında Cemal Süreya'yla birlikte olan Ülkü Tamer'in, “Dergicilik onun için bir seveda işiydi. *Papirüs* onun herkesten, her şeyden sakındığı sevgilisiydi. (...) Cemal'in dergiciliğini, şairliğinden ayıramayız. Şair olarak ne

¹³⁰ Alpay Kabacalı, “Cemal Süreya'nın *Papirüs* Serüveni/Şiirimizin 1960 Sonrasındaki Gelişimini Yansıtan Bir Laboratuvar”, **Milliyet Sanat**, S. 233, 1 Şubat 1990, s. 20.

¹³¹ Atilla Özkırımlı, “Sevgili Cemal”, **Varlık**, S. 1060, Ocak 1996, s. 23.

¹³² Mehmet H. Doğan, a.g.m., s. 8.

kadar özgünse, ne kadar yaratıcıysa, dergici olarak da öyle özgün, öyle yaratıcıydı.”¹³³ sözleri, bu bağlamda anılabilir.

Papirüs’ün kapanmasından sonra Cemal Süreya, dergi çıkarmak üzere bazı teklifler alır. *Yeni Edebiyat* dergisi çıkarken dergiyi Doğan Hızlan’la birlikte yönetme teklifi gelirse de bunu reddeder; ama dergiye hem düşünce hem de yazı yönünden katkıda bulunur. Atilla Özkırımlı’ya yazdığı 15 Ocak 1971 tarihli mektubunda katkısının ne oranda olduğunu açıklar:

*“Ocak sayısı, dikkat edersen öbürlerinden biraz farklı. Her sayı bir yazara özeleştiri yaptırma fikrini ben verdim; her sayı bir yazarla ayrıntılı konuşma yapılacak, soruları ben soruyorum: Kesit diye bir bölüm açtırdım; iç ve dış olayları ben yazdım. Bu sayı da aynı yardımları yapıyorum. Sonra bırakacağım.”*¹³⁴

Yine Atilla Özkırımlı’ya yazdığı mektuplarından birinde (28 Ocak 1971 tarihli) yeni bir dergi projesinden bahseder: “Hasan 1971 yılının son ayında çıkmaya başlayacak 15 günlük bir edebiyat gazetesinin şu andaki adıdır. Göbek adı diyebilirsin.”¹³⁵ Göbek adını bulduğu bu derginin de içeriğini, biçimini ve maliyetini ayrıntılarıyla bildirir; ama dergi çıkmaz.

Cemal Süreya’ya Nisan 1977’de bir dergi teklifi de Bilgi Yayınları’ndan gelir. Tam yetki isteğinde bulunur. İsteğin olumlu karşılanması üzerine teklifi kabul eder ve dergiye “2000” adını bulur. Gerçekleşmeyen bir proje olarak kalan “2000”in yazı kurulu; Cemal Süreya, Salâh Bırsel ve Ali Püsküllüoğlu’ndan oluşacaktır.¹³⁶

1977 Martı’nda *Türkiye Yazıları*’nın işleriyle uğraşmaya başlar ve dergi, Cemal Süreya’nın “yönetmen”liğinde Nisan ayında çıkar. A. Ahmet Say’ın sahibi olduğu *Türkiye Yazıları*’nın beş kişilik yazı kurulundan biridir. Bu dergide; “Sunu”, “Adamlar, Adamlar”, “Ankara Yazıları”, “Saklı Güldeste” ve

¹³³ Ülkü Tamer, “Cemal Süreya’nın Dergiciliği”, **Radikal Cumartesi**, 17 Ocak 2003.

¹³⁴ Atilla Özkırımlı, a.g.m., s. 23.

¹³⁵ Atilla Özkırımlı, a.g.m., s. 23.

¹³⁶ “Cemal Süreya’dan Zühal Tekkanat’a Mektuplar”, **Varlık**, S. 1037, Şubat 1994, s. 30.

“Kesit” bölümlerini yazar; derginin içeriğini ve yayın anlayışını belirler. Aynı çabası Mayıs 1977 tarihli ikinci sayıda da sürer ve bu sayıyla birlikte dergiden kırılgan bir biçimde ayrılır. Zühal Tekkanat’a yazdığı mektupta, bu kırılganlık açıkça hissedilir:

“İşte sana hiç beklemeyeceğin, biraz da tuhaf bulabileceğin bir haber: Türkiye Yazıları’ndan ayrıldım. Bir yıldır gelip derginin başına geçmem için yalvaranlar, daha ikinci sayıda, satışın ve gelen paranın gözlerini kamaştırması üzerine, seçtiğim yazarlara vb. karşı çıkmaya başladılar. Oysa her dediğimin yapılacağı konusunda söz vermişlerdi. Bunu kasten yaptılar. Ben de çekip ayrıldım. Çünkü derginin “sahibi” olarak onlar görünüyordu. Ali Püsküllüoğlu da benimle birlikte ayrıldı. Tam bir ihanet gördüm yani.”¹³⁷

Cemal Süreya, *Türkiye Yazıları*’nı yönetirken *Oluşum* dergisine de destek vermektedir. *Türkiye Yazıları*’ndan ayrıldıktan sonra bu desteğini yoğunlaştırır. Haziran 1977’den itibaren *Oluşum*’u düzenlemeye başlar. Yine de başkalarının dergisinde olmaktan huzursuzdur ve eşine, “Kışa da her şeyiyle kendime ait bir dergi düşünüyorum. Şart oldu çünkü.” diye yazar.¹³⁸

Şart olduğu düşünülen derginin projelerini hemen hazırlar. Yeni derginin adı *Yanarca* olacaktır. Cemal Süreya, derginin sahibinin Zühal Seber (Tekkanat), sorumlu müdürünün de Tahsin Saraç olmasını düşünür. Kurucular; Fazıl Hüsnü Dağlarca, Tahsin Saraç, Cemal Süreya ve Cengiz Bektaş olacaktır. *Yanarca* ne o kış ne de sonraki zamanlarda çıkar. Bu ölü projeyi, yıllar sonra şöyle hatırlar:

“Yanarca dergisi o kahvede [Ankara’da Zafer Pasajı’nın yanındaki kahve] doğmuş, daha çıkmadan yine o kahvede ölmüştü. Dergiyi Tahsin Saraç’la çıkaracaktık. Daha sonra Dağlarca ve Cengiz Bektaş da devreye girdi. O anda işin bitebileceğini kestirebilmeliymişim. Düşünüyorum şimdi, iyi ki çıkmamış Yanarca.”¹³⁹

¹³⁷ “Cemal Süreya’dan Zühal Tekkanat’a Mektuplar-2”, **Varlık**, S. 1037, Şubat 1994, s. 32. Cemal Süreya, 1988’deki bir söyleşide dergilerle ilişkisi sorulduğunda, şunları söylemiştir: “İşte *Papirüs*, üç kez batırdım. *Türkiye Yazıları Dergisi*’nin kurucusu ve yazı kurulu başkanıydım. İkinci sayıdan sonra ayrıldım. Sonra *Mülkiye Yazıları Dergisi*’ni kurdum. İkinci sayıda onlar beni tasfiye ettiler. *Türk Dili Kurumu Dergisi*’nin yazı kurulundayım.” (Yurdağül Erkoca, “Tırnağa Yazılan Ödül”, **Cumhuriyet**, 14 Aralık 1988.)

¹³⁸ “Cemal Süreya’dan Zühal Tekkanat’a Mektuplar-2”, **Varlık**, S. 1037, Şubat 1994, s. 30.

¹³⁹ Cemal Süreya, **Günler**, s.325.

Cemal Süreya'ya, "Bir ara Tarık Dursun'un yeniden çıkartmayı düşündüğü *Kitaplar* dergisine ek, 4 formalık bir *Papirüs* çıkarma önerisi gelir. Bu da olmazsa *Papirüs*'ü yeniden, bu kez 3 aylık ve 144 sayfa olarak çıkarmayı düşünmektedir."¹⁴⁰ Bu teklif gerçekleşmeyince Cemal Süreya, kendi dergisi olarak *Papirüs*'ü yeniden çıkarmak için hazırlıklara girer; dostlarına mektuplar yazarak para ve yazı desteğinde bulunmalarını ister. Böylece *Papirüs* üçüncü ve son kez olarak 11 Nisan 1980'de yeniden yayımlanır; ama maddî sıkıntılar yüzünden ancak bir sayı daha yayımlanarak kapanır. *Papirüs* bu son sayısında dergi değil, "döner seçki"dir. Cemal Süreya, "Dergi yerine 'seçki' adıyla yayın yapma düşüncesini ilk kez ben uyguladım. Bunu yaparken hiç de hukuk dışı olmayan bir noktadan çıkış yapıyordum." diyecektir.¹⁴¹

Kendi dergisini bir daha yayımlanmamak üzere kapatan Cemal Süreya, 1980'li yıllarda *Saçak*, *Milliyet Sanat*, *Hürriyet Gösteri*, *Gergedan*, *Argos* ve *2000'e Doğru* dergilerinde düzenli olarak yazar. Özellikle *2000'e Doğru*'yu sahiplenir; bu dergide bildiği dergi havasını soluduğunu hisseder. "Bugüne dek, yazarken en özgür olduğum, kendimi öyle duyumsadığım yayın organı *2000'e Doğru* dergisi oldu. Özgür olmadığım yerde zaten yazmam. Ama kişinin kendini iyice öyle duyumsaması müthiş bir şey."¹⁴² der.

1986'da bir süre *Gözde Kadın* dergisinin yayın danışmanlığını yapar. Son olarak *Yeni Yaprak*'ta, dergiyi çıkaran gençlere yol gösterici mahiyette bir etkisi olur. Metin Celal, bu yol göstermenin boyutunu, 1989 yılında şiirdeki gelişmeleri değerlendirdiği "Karamsar Olmamak Gerek" başlıklı yazıda iğneleyici bir biçimde belirtmektedir: "*Yaprak*, ürün dergisi olarak kendine bir yer yapmış durumda bugün. Şimdi **şair babalardan** kurtulup kendi kanatlarıyla uçmanın tam sırası."¹⁴³

¹⁴⁰ Mehmet H. Doğan, a.g.m., s. 7.

¹⁴¹ Cemal Süreya, *Günler*, s.156.

¹⁴² Cemal Süreya, *Günler*, s. 367.

¹⁴³ Metin Celal, "Karamsar Olmamak Gerek", *Hürriyet Gösteri*, S. 110, Ocak 1990, ek, s. 13.

“Benim için dergi çıkarmak önlenemez bir tutkudur”¹⁴⁴ diyen, “Bir dergi gibi benim hayatım. Bu yüzden ölmem; batarım.”¹⁴⁵ diyen Cemal Süreya, 9 Ocak 1990'da İstanbul'da öldüğü güne kadar edebiyatın canlı havasını dergilerde solumuştur.

¹⁴⁴ Atilla Özkırımlı, “Dergiler, Edebiyatın Laboratuvarı”, **Cumhuriyet**, 9 Mart 1988.

¹⁴⁵ Cemal Süreya, **Günler**, s. 47.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÜVERCİKA

1.1. Yayınlanması ve Yankıları

Cemal Süreya'nın ilk şiir kitabı *Üvercinka*, 1958 yılının Şubat ayında Yeditepe Yayınları'nın 78. kitabı olarak yayımlanır¹. Kitapta şairin 1953-1958 yılları arasında yazıp yayımladığı yirmi dokuz şiiri yer alır. Bu şiirler; *Yenilik*, *Yeditepe*, *Kaynak*, *Evrin*, *Varan*, *Şimdilik*, *Şiir Sanatı*, *Açık Oturum*, *a*, *Şairler Yaprığı* ve *Pazar Postası* dergileri ile Varlık Yayınları'nca 1950'lerde her yıl yayımlanan *Yeni Şiirler 1955* adlı kitapta çıkmıştır.

Cemal Süreya, özellikle 1956'dan itibaren şiir ve yazılarıyla edebiyat dünyasında adı anılan etkin bir şair olmasına rağmen kitabını yayımlamakta acele etmediği gibi², dergilerdeki şiirlerinin tamamını da *Üvercinka*'ya almamıştır. Daha kitap yayımlanmadan "İkinci Yeni" şiirinin öncü ve kurucu şairlerinden biri olarak kabul edilen Cemal Süreya, tartışma yaratan yazılarıyla kitabı beklenen bir şair olmuştur. *Üvercinka* ile, bir bakıma, İkinci Yeni şiirinin sağlaması yapılmak istenmiş; dolayısıyla bu şiir, kitabın üzerinden değerlendirilip tartışılmıştır.

Üvercinka üzerine basında yer alan çözümleyici ilk yazı, Orhan Duru imzasını taşımaktadır. "Üvercinka" başlıklı yazısına, "Bir kuşak şairini

¹ Cemal Süreya, *Üvercinka*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, Şubat 1958, 60 s.

² Cemal Süreya, yıllar sonra şiirdeki "ilk adım"larını anlatırken, adı duyulan ve bilinen bir şair olmasına rağmen, *Üvercinka*'nın yayımlanmasında "bir sorun" yaşadığını belirtir: "Şiirlerimi yayımlatmada güçlük çekmedim. Ama ilk kitabımı çıkartmanın bir sorun olduğunu söyleyebilirim." (Cemal Süreya, "İlk Adımlar", *Poetika*, 1. Kitap, İstanbul, 1994, s. 18.) İçeriği belirtilmeyen sorun bir tarafa, *Üvercinka* ilgiyle karşılanır. "İlk baskısı 6 ayda tükenir, telif ücreti 150 lira. Toplam 4300 adet basılır. İkinci basımdan aldığı telif 450 lira." (Feyza Perinçek-Nursel Duruel, *Cemal Süreya-"Şairin hayatı şiire dahil"*, Kaynak Yay., İstanbul, 1995, s. 135; Nursel Duruel, *A'dan Z'ye Cemal Süreya*, hazl. Nursel Duruel, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2003, s. 55.) Ülkü Tamer, *Üvercinka*'ya gösterilen ilgiyi şöyle hatırlamaktadır: "Cemal Süreya'nın ilk kitabı 'Üvercinka' yeni yayımlandığına göre, sanırım 1958'di. (...) İlk kitabıyla inanılmaz bir 'patlama' yapmıştı Cemal. 'Üvercinka'nın ikinci baskısı tükenmek üzereydi." ("Bir Dakika Ara", *Milliyet*, 24 Ocak 2001.) Perinçek ile Duruel, kitabın 1958'de iki kez basıldığını belirtse de, Şubat 1966'daki "de Yayınevi" baskısında, "birinci baskı'nın 'Şubat 1958'de yapıldığı yazılıdır. Bu baskıda, kitaba 'Sürek Avı' ve 'Gazel' adlı şiirler de dahil edilmiştir: Cemal Süreya, *Üvercinka*, İkinci Baskı, de Yayınevi, İstanbul, 1966, 64 s.

arıyordu. Galiba buldu” cümleleriyle giren Duru, Cemal Süreya’yı “bileşimci bir şair” olarak niteleyip, “Bugün toplumumuzda da uçuşan, daha doğrusu eskiyle yetinmeyen genç kuşağın kafasında uçuşan birçok fikirleri yakalayıp bir bileşime varıyor” der. Bu genel yargının ardından şairin şiirlerini değerlendirmeye geçen yazar, kitaptaki şiirlerin “insancıl olma değerinin yüksek” olduğunu vurgular ve bu insancılığın bireysel bir içlenmeyle yetinmediğini, “politik olaylar”ı, “ırk meselesi”ni de içerdiğini belirtir; ama, “Cemal Süreya aşk şiirleri yazmak isteyen bir şairdir” diyerek *Üvercinka*’daki şiirlerin tematik omurgasını işaret eder.

Orhan Duru’nun yazısı, Cemal Süreya’nın üslubundaki ayırt edici özelliklerin belirlenme çabasıyla da dikkat çekicidir. Şairin şiirlerindeki bazı göndermelere değindikten sonra, söyleyişteki önemli bir özelliği belirler: “Cemal Süreya bizi bu şiirleriyle şaşırtmak istiyor.” Şaşırtma isteğinin, yabancılaştırma duygusu verme niyetiyle gerçekleştirildiğini, şu cümleden anlamak mümkündür: “Bu atlamalar, sıçramalar belki bunun için, kendini aşk şiirine veren okuyucunun rahatını bozmak için, ‘dinamit’lemek için.” Orhan Duru’nun “dinamit” sözcüğünü vurgulaması anlamlıdır; çünkü burada sadece bir vurgu değil, Cemal Süreya’nın “Dinamit”³ başlıklı bir yazısına da gönderme vardır. Gönderme yapılan yazının içeriği, tam da Duru’nun belirttiği, şiirde “şaşırtma”nın gerekliliğine dairdir.

Orhan Duru, Cemal Süreya’nın, “fantezi düşkünlüğü” ve “alaycı deyişi”ni de “okuyucuyu yadırgatmadan şaşırtmak isteği”ne bağlar. Yazara göre, şair imajlarını da bu amaç doğrultusunda oluşturur; dolayısıyla *Üvercinka*’daki imajlar, “Kırmızı bir at oluyor soluğum” dizesinde olduğu gibi, “fantezist”tir. Şairin imaj ağırlıklı bir şiiri olduğunu vurgulayan Duru, Süreya’yı “biçimde yenilikler peşinde koşan, yeni deyişler arayan” bir şair olarak da önemser ve bu arayışları “belli bir yumuşaklıkla” yaptığını belirterek, “Kimi yerde eskilerin cinas dediği cinsten yatırımlar da yapıyor Cemal Süreya” der.

³ Cemal Süreya, “Dinamit”, **a Aylık Sanat Gazetesi**, S. 11, Mart 1957, s. 1/6.

Bu cümlede, şairin “cinas”la sözü edilen “belli yumuşaklığı” sağlamış olması belirtildiği gibi, bunun anlaşılabilirlik için bir “yatırım” olduğuna da dikkat çekilmiştir. Yazısında, Cemal Süreya’nın “usta” bir şair olduğu ve *Üvercinka*’da “çok önemli şiirler” bulunduğu sonucuna ulaşan Duru’nun şiirdeki “tekrarlar”ı, Süreya’nın “kendine özgü bir tekerleme havası” diye yorumlaması da yeni şiirin beslendiği kaynaklardan birine dair bir işaret olarak yorumlanabilir.⁴

M(uzafter) E(rdost), Orhan Duru’ya karşı yazdığı “Üvercinka’nın İlk Noktasında Tartışma” başlıklı yazısında, *Üvercinka*’yı “yeni şiir”in aldığı yön için bir gösterge olarak kullanır ve kitap aracılığıyla, yeni şiirde görülen önemli bir tutuma, “espri”ye dikkat çeker. “Yeni şiirimizde espri bir başka düzende geliyor” cümlesiyle önemli bulduğu bir durumu işaret eden yazar, bu espri anlayışının “olay”a ve “fıkra”ya dayanmadığını vurgulayarak, “ilk mısraların alt mısralara hazırlığı yerine, ilk mısralar okuru bir konu içerisinde işliyor, aldatıyor, kandırıyor, tam kapıdan girerken ‘küt’ diye başına bir sopa indiriyor...” belirlemesinde bulunur. Okurun başına “küt diye indirilen sopa”nın, Orhan Duru’nun işaret ettiği “şaşırtma duygusu” olduğu söylenebilir. Duru’nun, Cemal Süreya şiiri için ileri sürdüğü bu söyleyiş özelliğini Muzaffer Erdost’un, “yeni şiir”in ortak bir tutumu olarak değerlendirdiği açıktır. Erdost’un bu ortak tutumdaki esprinin “olay” ve “fıkra”ya dayanmadığını belirtmesi anlamlıdır; çünkü ‘kolay espri’ denilebilecek olay ve fıkra esprisi “Garip” şiirinde, özellikle de Orhan Veli’nin şiirlerinde görülen bir anlayıştır. Yazar, bu belirlemesi ile, yeni şiirde gelişen espriyi Orhan Veli’nin esprisinden ayırma kaygısı taşımakta ve Orhan Duru’nun espri tespitini kendi baktığı yerden anlaşılır kılmaya çalışmaktadır.

Erdost, Cemal Süreya’nın Orhan Duru’nun ileri sürdüğü gibi, “bileşimci bir şair” olmadığını savunur ve yazarın çıkış noktasını elinden alır. Erdost’a göre, eğer “bileşimcilik”, bir şiirde “bir insanın bütün sorunlarını birleştirme” olarak kabul ediliyorsa Cemal Süreya bileşimci değildir; çünkü, “Cemal, insan

⁴ Orhan Duru, “Üvercinka”, **Pazar Postası**, S. 11, 16 Mart 1958, s. 12-11.

üzerinde değil, şiir üzerinde düşünmeyi seçmiştir.” Yazarın bu karşı çıkışı, Cemal Süreya şiirinin daraltılmasına yönelik bir tepki olarak yorumlanabilir. “İnsan üzerinde” düşünmekle “şiir üzerinde” düşünmek sanatçının duruşu için önemli iki tercih noktasıdır; birincisinde toplum, diğerinde sanat öncelenmektedir ve Erdost, bütün yeni şiirle birlikte Cemal Süreya’da da önceliğin toplumda değil, şiirde olduğunu, “Cemal’in şiirlerindeki çok köşelilik, bir insanı her yönüyle anlatmak için değildir.” cümlesiyle vurgular.

Yazısını şiirin yeni bir algısı, başka bir deyişle “şiir üzerinde düşünmek” noktasında ilerleten Muzaffer Erdost, Cemal Süreya’nın *Üvercinka*’ya alırken bazı şiirlerinde küçük değişikliklere gitmesini de şairin şiir üzerinde düşünüşüne yorar:

“ ‘Hamza Süiti’ şiirindeki birden bire araya giren ‘Afrika dediğin bir garip kıta’ mısrasını neye yorumlayabiliriz... Bu şiir, ilk yayınlanışında, şimdi kitapta ayrı bir şiir gibi duran ‘Afrika’ şiiriyle bitmiyor muydu? ‘Hür Hamamlar Denizi’nin son kesiminde yapılan değişikliği, acaba Orhan Duru sözleriyle birleştirebilecek midir?’⁶

Cemal Süreya’nın bazı şiirlerini *Üvercinka*’ya alırken değiştirdiği doğrudur; ama Erdost’un iddiasını kanıtlamak üzere ileri sürdüğü değişiklikler, andığı şiirlerde yapılmamıştır. “Hamza Süiti” adlı şiir ilk olarak “Süit” adı ve Cemal Süreya imzasıyla 1953’te *Yeditepe*’de yayımlanmıştır⁶ ve Erdost’un dediği gibi de *Üvercinka*’da “Afrika” adıyla ayrı bir şiir olarak görülen “dizeler”, “Süit”in altında yer almamaktadır. *Üvercinka*’ya bağımsız bir şiir olarak konulan “Afrika”, yine *Yeditepe*’de yayımlanan⁷ ve Cemal Süreya’nın hiçbir kitabına almadığı “Yüzükoyun” adlı şiirinin son beş dizesidir. Muzaffer Erdost, Orhan Duru’ya, belki de, şairin “Yüzükoyun” adlı şiirini kitabına almayışının gerekçesini hatırlatmak istemiştir. “Hür Hamamlar Denizi”nin⁸ son “kesim”inde yapıldığı söylenen değişiklik de Erdost’un

⁵ M(uzaffer) E(rdost), “Üvercinka’nın İlk Noktasında Tartışma”, **Pazar Postası**, S. 12, 23 Mart 1958, s. 12.

⁶ Cemal Süreya, “Süit”, **Yeditepe**, S. 47, 15 Ekim 1953, s. 7.

⁷ Cemal Süreya, “Yüzükoyun”, **Yeditepe**, S. 60, 1 Mayıs 1954, s. 7.

⁸ Cemal Süreya, “Hür Hamamlar Denizi”, **Yenilik**, S. 41, Mayıs 1956, s. 135.

iddiasını destekleyecek düzeyde değildir. İlk olarak *Yenilik*'te yayımlanan "Hür Hamamlar Denizi"ni Cemal Süreya kitabına alırken, şiirin son dizesini atmıştır. Atılan dize, "Al bakalım"dır.

Cemal Süreya'nın şiirlerini *Üvercinka*'ya alırken yaptığı değişiklikleri, şiire başladığı yıllardaki toplumcu ilgi ve görüşlerinden uzaklaşma niyetine bağlayan Muzaffer Erdost, şairin bu ilgi ve görüşleri birden atamadığını savunup, "Şiirlerindeki o düşüncenin, o baskının kırıntılarıdır" der. Yazar, Orhan Duru'nun Cemal Süreya'yı "aşk şiirleri yazmak isteyen bir şair" olarak yorumlamasını da eleştirir:

"Cemal, bir ara aşk şiiri ile çarpışan toplum şiirini alt alta getirerek okuru şaşırtıyor, böylece iki kutbun alt alta gelmesiyle -bir bakıma kolaylıkla- şiire kapalı-açık bir hava katıyor. Söylemiş ama söylenmemiş gibi... Ya da söylenmemiş ama söylenmiş gibi..."

Cemal Süreya'daki asıl "bileşim"in bu biçim denemelerinde görülmesi gerektiğini hissettiren Erdost, böylece şairin "insan üzerinde" değil, "şiir üzerinde" yoğunlaştığını ispatlama yoluna gider:

"Bütün bu gelişmeler, OrhanDuru'nun dediğinin aksine bir 'insan anlayışı'ndan değil de 'şiir anlayışı'ndan oluyor."⁹

Orhan Duru, yazısı aracılığıyla Cemal Süreya şiirini tartışma gündemi hâline getiren Muzaffer Erdost'a, "Üvercinka Hariç Değil" başlıklı bir yazıyla karşılık verir.¹⁰ Muzaffer Erdost'un başlattığı tartışmanın kitaptaki zenginlikten kaynaklandığını belirten Duru, *Üvercinka*'yı, "Son günlerin en ilginç kitabı, üzerinde sorular sorulabilecek bir kitap" diye değerlendirir ve kendi bakışı ile Erdost'un bakışını farklı kılan nokta üzerinde durur:

"Erdost nasıl başka konular üzerinde söz açarken Üvercinka'nın espri düzeninde soluk alıp yanılıyorsa, ben de aynı kitabın şiirliliği ya da bu yönde etkililiği üzerinde dururken yanılmış olabilirim."

⁹ M(uzaffer) E(rdost), a.g.m., s. 12.

¹⁰ Orhan Duru, "Üvercinka Hariç Değil", **Pazar Postası**, S. 14, 6 Nisan 1958, s. 12.

Üvercinka'daki şiirlere iki farklı noktadan bakmanın yarattığı sorunları gidermek üzere Erdost'un iddialarını değerlendiren Orhan Duru; yazarın, "Şiirin toplum sorunlarını anlatmasını savunarak geldi. Birden bunu atamıyor" sözleriyle ileri sürdüğü görüşünü, "bu yanlış bir yargı" diyerek reddeder ve "Cemal Süreya, toplum sorunlarını anlatmayı savunarak gelmedi. Bunu, şiirlerinin tarihini inceleyerek çıkarabiliriz" der. Erdost'un "esprî" konusunda yaptığı ayrımla Orhan Veli ve Cemal Süreya şiirini karşı karşıya getirdiğini fark eden Duru, kendi iddiasının saptırıldığı kanısındadır: "Orhan Veli esprisiyle uygunsuzluğunu ortaya koymak kolay. Ne var ki Cemal Süreya'nın esprisi Fantezist olmasından ileri geliyor." Yazar, sorunun, esprinin kaynağında değil işlevinde aranması gerektiğini ima ederek, Cemal Süreya'nın şiirindeki esprinin işlev noktasında her ne kadar Orhan Veli'den ayrılrsa da kaynak noktasında bir kopuş ya da ayrılma olmadığını savunur:

"Ama nasıl Orhan Veli Bolu üzerinden İstanbul'a giderken karaborsadan benzin aldığını anlatıp günlük olayları şiire sokuyorsa Cemal Süreya 'Enflasyon parasıyla otuz lira' demekle yapıyor. Bu hiç de bir balyoz değil. Bile bile..."

Orhan Duru'nun örnek olarak seçtiği dize anlamlıdır; çünkü bu, Muzaffer Erdost'un iddiasını kanıtlamak üzere andığı ve şairin kitaba alırken "Al bakalım" dizesini attığı "Hür Hamamlar Denizi" şiirinin son dizesidir. Yukarıdaki alıntıda Duru, "günlük olaylar"ın şiire sokulmuş olduğu iddiasını da, aynı şiirdeki günlük bir kalıp söz kullanımını hatırlatarak pekiştirmektedir. Cemal Süreya'nın şiirini "insan üzerinde" değil, "şiir üzerinde" düşünerek geliştirilmiş bir yapı olarak değerlendirip sunmanın şaire yapılacak bir "kötülük" olduğunu belirten Duru, bu iddiada ısrar edildiğinde ortaya, olmayan bir "formalist siir" çıkacağını ve bunun da bir indirgemecilik olacağını vurgular:

"Bu, formalistlikle suçlandırmaktır Cemal Süreya'yı. Onu yalnızca mısra oyunları, kelime oyunları düşünen bir şair düzeyine indirmektedir."¹¹

¹¹ Orhan Duru, a.g.m., **Pazar Postası**, S. 14, 6 Nisan 1958, s. 12.

Cemal Süreya'nın, Muzaffer Erdost'un iddia ettiği gibi insan ve toplum üzerine düşünmekten uzak bir şair olmadığını; şiirlerindeki ipuçlarının topluma dönük ve açık tavrını daha da olgunlaştıracağını haber verdiğini ve onun asıl “zor” şiirlerinin böyle bir yaklaşımla ortaya çıkacağını belirtir. Buradan Orhan Duru'ya göre, Cemal Süreya'nın henüz “zor” şiirler yazmadığı sonucuna ulaşmak mümkündür. Nitekim, Cemal Süreya'nın şiirini Muzaffer Erdost'a karşı savunma noktasına gelen yazısından iki yıl önce Orhan Duru, “Cemal Süreya bal gibi biçiciliğe (formalisme) kaydı”¹² diyerek *Üvercinka*'da yer alacak şiirler hakkındaki kanaatini bildirmiştir. Bununla birlikte, iki yıl sonra Erdost'un Cemal Süreya'yı “formalistlikle suçlandığını” söylemesi ilginçtir.

Orhan Duru, yazısını ilk yazıdaki iddialarını tekrarlayarak tamamlar:

“Cemal Süreya ‘bileşimci’ bir şair, düşünce yönünden. O, insanı bireysel davranışlarından başlayarak toplumla ilişkilerine varıncaya inceliyor. Bu yandan yaptığını bilen, erdemli bir şair o.”

Duru'ya göre, “çağın” sanat anlayışı da yukarıda belirttiği yöndedir ve “avantgardelar” ancak kendilerinden önceki birikimi değerlendirip onları yeni bir yoruma ulaştırdıklarında ortaya çıkarlar, “Üvercinka [da bu gelişmeden] hariç değil”dir.

Mustafa Şerif (Onaran), *Pazar Postası*'ndaki “Okurken” başlıklı köşesinde, Cemal Süreya'nın “Yazmam Daha Aşk Şiiri”ndeki bir dizeye dikkat çeker.¹³ Bu, *Üvercinka*'nın son şiiri, dikkat çekilen de şiirin ilk dizesi olan “Oydu bir bakışta tanıdım onu”dur. Bu dize, Ahmet Muhip Dıranas'ın “Hatıra” adlı şiirinden aynen alınmıştır.¹⁴ Durumun bir “intihal” olarak değerlendirilmemesi gerektiğini belirten Mustafa Şerif Onaran, “Gene Cemal Süreya'nın şiirinde: ‘Bir gider bir gelirdi işlek ağzı’ mısraı, Apollinaire'in Türkçeye de çevrilen bir mısraına ne kadar benziyor” demekten kendini

¹² Orhan Duru, “Tutanak”, **Pazar Postası**, S. 27, 1 Temmuz 1956, s. 6.

¹³ Mustafa Şerif, “Cemal Süreya'da Bir Mısra”, **Pazar Postası**, S. 16, 20 Nisan 1958, s. 9.

¹⁴ Ahmet Muhip Dıranas, **Şiirler**, YKY, 4. baskı, İstanbul 2000, s. 20.

alamasa da sonuçta, “Cemal Süreya bilerek, isteyerek yapıyor bu işi” der. Bile isteye gerçekleştirilen bu tür kullanımları, şairin “şaşırtma” amacıyla tercih ettiğini savunan Onaran, “Cemal Süreya alışılmış kelimelerin, alışılmış duyguların şairi değil” yargısının ardından Orhan Duru ile Muzaffer Erdost arasındaki tartışmaya değinir:

“Ayrı düşünüş biçimleri içinde bile olsa, şiirin bütünüyle ilgili değilmiş gibi görünen toplum işlerine nasıl birden bire girdiğini anlatmaya çalıştılar.”

Orhan Duru ve Muzaffer Erdost’un ileri sürdükleri görüşlerinin ayrı ayrı değil bir arada değerlendirilmediği sürece, *Üvercinka*’daki şiirleri bütünüyle kavramanın imkânsızlığını vurgulayan yazar, bu karşıt görüşleri şöyle birleştirir:

“Kısaca Cemal Süreya şaşırtıcı olmayı seven bir şair diyeyim. Toplum işlerine girmese bile, bir aşk şiiri havasında böyle birden bire şaşırtıcı mısraları yok değil.”¹⁵

Bu şaşırtıcı mısralar karşısında “şaşırmamak” gerektiğini de belirten Onaran, Cemal Süreya’nın alışılmışı zorlamak için böyle bir söyleyişi tercih etmiş olduğunu ileri sürer: “Cemal Süreya kelimeler üzerinde yeniden düşünmeye, oturmuş, rahat anlayışların dışında alışılmamış mısralar kurmaya bakıyor.” Yazar bu cümlesiyle, Orhan Duru’nun Cemal Süreya şiiri için vurguladığı “fantezist” belirlemesini, başka bir şekilde söylemektedir.

Pazar Postası gazetesinde, *Üvercinka* etrafında gelişen tartışmanın ardından Halis Acarı (Asım Bezirci)’nın Cemal Süreya ile yaptığı geniş bir söyleşi yayımlanır.¹⁶ Acarı, söyleşinin girişinde, Muzaffer Erdost’un “Cemal Süreya genç ozanlarımızın en güçlülerinden biri” yargısını referans edinerek, “Erdost haklıymış! Cemal, kuşağının en güçlü şairlerinden biri, hatta en güçlüsü” der. *Üvercinka* yayımlanmadan önce Erdost’un sözü edilen yargısını “pek aşırı bulan” Acarı’nın şiirler kitaplaştıktan sonra aynı yargıyı daha ileri

¹⁵ Mustafa Şerif, a.g.m., s. 9.

¹⁶ Halis Acarı, “Üvercinka Dedi ki”, **Pazar Postası**, S. 16, 20 Nisan 1958.

götürerek sahiplenmesi ilginçtir. Bu sahiplenmenin gerekçelerini, Süreya'ya sorduğu sorulardan çıkarmanın mümkün olduğu kanısındayız.

Halis Acarı, öncelikle kitabın adının neden *Üvercinka* olduğunu ve bu adın ne anlama geldiğini sorar; sonra şairin *Üvercinka* ile şiire öz ve biçim yönünden ne gibi yenilikler getirdiği sorusunu yöneltir. Şiirlerde gördüğü “eski” ve “yeni” Türkçe sözcüklerin bir aradallığındaki tercih de, Acarı'nın merak ettiği konulardan biridir. Yazar, tamamen *Üvercinka* merkezli bu soruların ardından daha genel sorulara geçer ve şairden, Orhan Veli'den sonra yeni bir yön kazanan şiirin özelliklerini belirlemesini ister. Cemal Süreya, geneli gözetken bu soruya verdiği cevapta; yeni şiirin dil kullanımındaki algı ve tavır değişikliğinden, “soyut” bir çizgide ilerlediğinden, bunun da kişiliği belirginleştirdiğinden, stilizasyonu “başka bir türlü ele alış”ından, düzleminin “incelikler düzlemi” oluşundan söz açar. Bu genel soru ve cevabın ardından tekrar *Üvercinka*'ya dönen Halis Acarı, Cemal Süreya şiiri etrafında gelişen tartışmayı da gözeterek *Üvercinka*'nın içeriğine yönelik sorular sorar. Şair, hem Orhan Duru'nun hem de Muzaffer Erdost'un ileri sürdüğü iddiaları göz ardı etmeyen cevaplar verir:

“Toplumsal bir yön var benim şiirlerimde. Ama doğrudan doğruya değil de dolaylı olarak. (...) Kitabın aşk şiiri yönünün ağır basmasına gelince, o tip şiirlerimde daha bir başarı sağladığımdan seçmede en çok öyle şiirleri bir araya getirdim de ondan. (...) Bununla birlikte şiirin toplumsal olması diye kesin bir zorunluluk yok.”¹⁷

Bu söyleşiyle, Muzaffer Erdost'un başlattığı tartışmanın sona erdirildiği söylenebilir. Nitekim, Ceyhun Atuf Kansu'nun *Üvercinka* için yazdığı ve *Pazar Postası*'nda yayımladığı yazı¹⁸, kitap etrafındaki tartışmayı sürdürmenin gereksizliğine dair bir uyarı olarak okunabilir, yorumlanabilir. Kansu, şiiri tartışma malzemesi olmaktan kurtarıp hayatın içine çekme niyetiyle kaleme aldığı yazısında, öznel bir okur tavrı sergiler.

¹⁷ Halis Acarı, “Üvercinka Dedi ki”, **Pazar Postası**, S. 16, 20 Nisan 1958.

¹⁸ Ceyhun Atuf Kansu, “Üvercinka: Soylu Duyarlığın Şiiri”, **Pazar Postası**, S. 17, 27 Nisan 1958, s. 7.

“*Üvercinka*: Soylu Duyarlılığın Şiiri” başlıklı yazısında, *Üvercinka*’daki şiirleri, bir “meyhane” içinde dramatize ederek Cemal Süreya’nın duyuşunu, kadına ilginin belirlediğini sergilemeye çalışan Ceyhun Atuf Kansu’ya göre, şairin olağanüstü bir duyarlılığı vardır. Bu duyarlılık; bir aynayı, birayı, gazetede ki olayları birden “duyar hâle” getirmekte ve sıradan olarak değerlendirilebilecek durumlar ve nesneler, olağanüstü bir biçimde şiire girmektedir. Sadece durum ve nesneler de değil, olaylar da Cemal Süreya’nın şiirinde belli bir duyarlılığın yansıması şeklinde kullanılmaktadır. Şiirin tenhada anlam bulduğunu, kurguladığı ortam içinde belirginleştiren Kansu, yazısını bu şiirin hayata, topluma ve dünyaya açık oluşunu, ima ederek sürdürür ve “İkinci Yeni” tartışmaları içinde şiirin “yavaş yavaş gümbürtüye gittiği”ni savunur:

“Anlamüstü, anlamdışı, gerçek üstü, gerçek dışı, bir sürü içi dışı, altı üstü, birinci yeni, ikinci yeni altıncı yeni sekizinci eski yeni eski başlıyorlar konuşmaya. Ama tek bir mısra yok.”

“Çiçekçi bir kız” karakteri yaratarak bu karakteri “*Üvercinka*” diye adlandırıp “*Üvercinka*”nın, Cemal Süreya’nın şiirindeki erotizmi gösterdiğini sergilemeye çalışan Ceyhun Atuf Kansu yazısını, erotizmin şairin duyarlılığını besleyen önemli bir algı merkezi olduğunu vurgulayarak bitirir: “Ellerin, gözlerin, ayakların, bacakların, kırmızı kuş soluklu, kırmızı at soluklu sevişmelerin duyarlığı.”¹⁹

Üvercinka’yı olumlu bir bakışla sunan bu yazıların hepsi, *Pazar Postası*’nda yayımlandığı için bunların “içeriden” eleştiri ve değerlendirmeler olduğu söylenebilir; çünkü *Pazar Postası*, hem Cemal Süreya’nın sürekli görüldüğü bir yayın organı hem de “Sanat-Edebiyat” sayfalarının sorumlusu Muzaffer Erdost da şairin yakın arkadaşısıdır. Dışarıdan yapılan değerlendirmelerde daha nesnel bir bakış geliştirildiği görülmektedir. Ahmet Oktay’ın *Yeni Ufuklar*’da yayımlanan “Hoş geldin *Üvercinka*” başlıklı yazısına,

¹⁹ Ceyhun Atuf Kansu, a.g.m., s. 7.

“nesnel eleştirmeden yana” olduğunu belirterek girmesi bu bakımdan anlamlıdır.²⁰

Ahmet Oktay, eleştirel yaklaşımının ne olacağını belirttiikten sonra, “*Üvercinka* günümüz şiirine (ülkemiz içinde) ne getiriyor?” diye sorar ve sorusunu hemen cevaplar: “Öyle sanıyorum ki şiirimizde çok ayrı, çok yeni bir yönsemeyi gösteren bir kitap değil bu. Son yıllarda söz konusu edilen ‘ikinci yeni’ şiire bağlanamaz.” Bu şiirin İkinci Yeni’ye bağlanamayacağını dil özelliklerine bakarak göstermeye çalışan yazar, Cemal Süreya’nın “dili bozma eğilimlerine” yönelmediğini savunur ve şiirlerden örnek dizeler anarak “mısralarında bir süreklilik, sıkı sıkıya bir anlam, daha doğrusu bir şiirsel görüntü bağlılığı” olduğunu söyler. Cemal Süreya’nın “asıl yeniliği”nin “eşyayı soyutlaştırışından ve dilinden” geldiğini savunan Oktay’a göre, “Cemal Süreya’da ne **ikinci yeni**’nin rastlantısı, ne de gerçek-üstücülerin şuuraltı sıçramaları var”dır; “Cemal Süreya’nın başarısı, soyutlarken uzay ve zaman içinde bir varlık derecesi olarak gerçekleşen duyguları, olayları somutlayabilmesinde”dir. Oktay’ın, Cemal Süreya’daki soyutlamanın değil soyutlayış biçiminin yeni ve dikkate değer olduğunu vurgulaması önemlidir; çünkü, “her sanat yapıtında soyutlama vardır”.

Ahmet Oktay, Cemal Süreya’yı yeni kılan bir başka yön olarak da “humour”u öne çıkarır: “Garip üçgeninde vardır bu. Ama aslında hicivdir o. duyulmuş, yaşanılmış değildir. Birtakım doğruları göstermek için saptı o yola Garipçiler. Bir de halk dili tutkunluğundan. Cemal Süreya’nın **humour**’u yaşamasından, deneyinden geliyor. Kesikli de değil. Az da olsa lirik plâna çıkabiliyor. Gülümseten bir acısı var.” Cemal Süreya’nın soyutlama başarısını ve humoru uygulama tekniğini önemseyen yazar, şairin biçimi kavradığını da vurgular; ama biçimsel denemelerin aşırıya vardırıldığında, kendi tabiriyle “masturbasyon artistik”e ulaştırıldığında, tehlikeli sonuçlar çıkacağını da belirtir: “Yersiz biçim çabası, Cemal Süreya’nın ağızından söyleyelim,

²⁰ Ahmet Oktay, “Hoş geldin Üvercinka”, **Yeni Ufuklar**, S. 71, Nisan 1958, s. 282-285.

hümanizmayı güme götürebilir.” Buradaki “hümanizma” saptaması önemlidir; çünkü Oktay’a göre, Cemal Süreya’nın şiirinde insan, toplumsal değerlerin ve toplumun içinden değil, hümanist bir algının içinden kavranır.

Ahmet Oktay, *Üvercinka*’yı “öz bakımından” değerlendirirken, önce “Freud’dan hız alan, ama onun uç noktalarına ulaşmayan, normal karakterli bir seksüalizm göze çarpıyor” belirlemesinde bulunur ve son olarak da şiirlerin toplumla ilgisine değinir:

“Bireysel davranışların gölgesine saklanan utangaç bir toplumculuk da var. Bu yönü pek öyle belirgin değil. Hayatının bir parçası haline gelmemiş henüz. Daha çok genel sorunlar ilgilendiriyor onu. Afrika gibi, zenciler gibi.”²¹

Buradaki “genel sorunlar” tabirinin hümanist algıyı gözettiği söylenebilir. Hümanist algı, şairin bakışını yaşadığı çevreden ve ülkeden çekerek daha açık bir ufka yöneltmekle birlikte içinde yaşanan ülkenin sorunlarından da uzaklaştırır.

Cengiz Çelikten *Yeditepe*’de yayımlanan “Üvercinka” başlıklı yazısında, tam da Ahmet Oktay’ın Cemal Süreya’da zayıf bularak eleştirdiği bir noktaya yoğunlaşmıştır. Süreya’yı “genç kuşağın öncü şairlerinden”, İkinci Yeni’nin kurucularından biri diye tanıtan yazar, bu şiire yönelik suçlamaları *Üvercinka* üzerinden cevaplamaya çalışır. “Cemal Süreya, kolay, rahat deyişiyle en güzel biçimde özü, anlamı kanatlandıran, bir yanıp bir sönen, bazen de resim yapan bir şair” gibi yüzeysel, betimleyici ve övgü dolu sözler söyleyen Çelikten, şairin şiiri resme yaklaştırdığını; “düşünen, acı çeken, milletini, insanları seven aydın kişi tedirginliği”ni “tikelden tümele” geçirerek şiirleştirdiğini ileri sürer. Cemal Süreya’nın asıl başarısını; “birtakım toplumsal sorunlara değinmesi”nde, “insancı tutumu”nda, “birtakım aşkları anlatması”nda değil, söyleyişinde aramak gerektiğini savunan Cengiz Çelikten, yazısını, başladığı gibi, övgüyle bitirir: “Hülâsa Cemal Süreya

²¹ Ahmet Oktay, a.g.m., s. 285.

gittikçe çok güzel resimler yapan bir ressam gibi çok güzel şiirler yazan usta bir şair".²²

Ali Yağmurcalı, "Üvercinka" başlıklı yazısında, kitaba okuyucu tarafından gösterilen ilgiye dikkat çeker ve bu ilginin kaynağını, şiirlerin içeriğinde bulur:

"Üvercinka'da kahırlı bir gençliğin ortaklaşa duyguları var. Kitabın sevilmesi bundandır, sanıyorum. Çünkü Cemal Süreya, yirmi beş otuz yaşlarındaki okur-yazar kuşağın durumunu, huzursuzluğunu, yenilmişliğini, gerçek karşısındaki bunalımını, kendini sıkmadan, bilincine varmamış gibi, kendiliğindenmiş gibi, kendi yaşamasından geliyormuş, kendi kişisel doğrularıyla gibi anlatıvermiş. (...) yalnız, tekrar yalnız, tekrar yalnız bir kuşağın hayat hikâyesidir."

Cemal Süreya'nın "gerçekten kaçarak" cinselliğe ulaştığını iddia eden Ali Yağmurcalı, bu tavrın şiirleşmiş hâlinin "yalnız, yenik, hüznü, gerçekten hoşnut olmayan, bunalmış" okuru çektiğini belirtir. Yağmurcalı'ya göre Cemal Süreya, kendi şiirini yapmacıksız, süslemeden, kendini sıkmadan, duyduğu gibi yazmaktadır; ama bu duyuş, "toplumsal konuları bir dekor hâline getirmekte"dir. Yazar Cemal Süreya'nın tavrını yine de onaylar: "Toplumcu şairlerimizde yerebileceğimiz bu tutum, Cemal Süreya durumundaki bir şairde batmıyor. Üstelik bu, şiirinin yararına oluyor, şiirini kurtarıyor."²³

Üvercinka üzerine en önemli yazıyı Sezai Karakoç yazmıştır. "Cemal Süreya'nın şiiri 'insan' şiiridir" cümlesiyle başlayan yazısında Karakoç, *Üvercinka*'da insan bedeninin algılanışına, gösterilmesine ve sunuluşuna yoğunlaşır. "Cemal Süreya, sanatına, Rönesans ressamı gibi insanla başlamıştır. Hatta insan vücuduyla" diyen Karakoç'a göre, "insan Cemal [Süreya] için, yalnız bir obje değil, bir ideolojidir aynı zamanda". Yazı boyunca şiirlerde bu ideolojik insanın görünümünü değerlendiren yazar, Süreya'nın vücut hareketlerini şiire taşıırken bir ressam titizliğinde çalıştığını vurgular:

²² Cengiz Çelikten, "Üvercinka", **Yeditepe**, S. 153, 15 Nisan 1958, s. 7.

²³ Ali Yağmurcalı, "Üvercinka", **Yeditepe**, S. 155, 15 Mayıs 1958, s. 7.

*"Maddî vücut değişimleri Cemal'in şiirine büyük bir ipucudur. İnsan dışında bir gerçek tanımaz, elle tutulur, pozitif, reel olana oturtur şiirini. Ruhsal hâller bu çıkışlarla anlatılıyor. Vücut insana yuva oluyor, sığınak oluyor."*²⁴

Cemal Süreya'nın şiirlerinde "ahlâk kurallarından soyulan eylemin içgüdüye" vardığını savunan Sezai Karakoç, humorun da bu noktada belirginleştiği kansındadır: "Toplumun içgüdüye yaptığı baskı, şairi uyarıyor, içgüdü'nün tartaklanışına 'gülme' ile karşı koyuyor. Çünkü içgüdü kavga etmez güler. İçgüdüyle ilgili toplumcu tekliflere aykırı durmuyor, ilgileniyor Cemal". *Üvercinka*'daki şiirlerin, varoluş sorunu da dikkate alınarak okunması gerektiğini söyleyen Karakoç, yazısının ilerleyen satırlarında Cemal Süreya şiirinin biçimsel özelliklerini değerlendirerek, "Şiir, müzik gibi aralıklarla gelişir. Kıt'a şiiridir Cemal'in şiiri. Mısra, cümleden kesin olarak ayrılır" der. Burada, yeni şiirin ritim anlayışına dair, bir belirleme yapıldığı açıktır. Nitekim Karakoç da, şiir-müzik ilişkisindeki bu tarz ritim anlayışının sadece Süreya'da değil, Apollinaire'de, Ahmet Muhip'te, Turgut Uyar'da bulunduğunu belirtir.

Sezai Karakoç, Cemal Süreya şiirinin toplumsal açılımlarını da değerlendirerek, "Cemal bugün, üçüncü bir plânı zorluyor. Bu, toplumdur. Hürlük, ekmek ve kadın konusunda kişi açısından bir aydınlığı, behaviosu işlerken yakalamışsa da, bununla yetinmek istemiyor. Eski bir derdi depreştiriyor" der. Şairin; toplumsal problemleri, sadece bireydeki yansımalarıyla işlemediğini, "ırkların hürlüğü ve tutsaklığı"na kadar yaydığını belirten Karakoç'a, Cemal Süreya'ya getirilen "formalist" eleştirisinin de kurduğu bağlam içinden cevaplar:

"Gittikçe formalist bir plâna kaydığını sananlar, jest şiirinden çok yavaş da olsa, bir üçüncü plâna, toplum katına çıkmağa çalıştığının farkında olmasalar gerek. Gerçi bu jest şiirinden çıkması bir hayli güç. 'İnsan vücudu' şiirinden 'jest' şiirine geçmeğe benzemez. Çünkü bu iki plân birbirine yapışıktır yapılarıyla zaten. Ama 'insanlık' şiiri çok ayrı bir iş. Bu iki plânda

²⁴ Sezai Karakoç, "Cemal Süreya'nın Çıkışı", **Pazar Postası**, S. 27, 6 Temmuz 1958, s. 7.

başarılı olan Cemal'in, bu üçüncü pânda da şaşırtıcı bir varlık göstermesini umar ve isterim."²⁵

Pazar Postası'nda *Üvercika* ile ilgili son yazı, daha önce *Yeditepe*'de kitabı değerlendiren Cengiz Çelikten imzasını taşır. Yazar, Halis Acarı'nın Cemal Süreya ile yaptığı söyleşideki bir cümleden hareket ederek şairin dildeki tasarruflarını değerlendirir. O söyleşide Süreya, "Dile büyük bir saygım var" demiş ve bu dil saygısını, Oktay Rifat ile Melih Cevdet'in şiirlerinden edindiğini vurgulamıştır. Cengiz Çelikten, Cemal Süreya'daki dil saygısının şiirlerine nasıl yansıdığını göstermeye çalıştığı yazısında, şairin günlük dili ve halk söyleyişini ustalıkla kullandığını belirterek, "Yapay bir dil değil Cemal Süreya'nın dili. Kelimelerinde, kelimelerin yan yana geliş ya da düşüşlerinde süreli bir yakınlık bir tanıdıklık buluyor kişi" der. Buradaki "yapaylık" vurgusunun İkinci Yeni'nin diğer şairleri gözetilerek tercih edildiği söylenebilir; çünkü *Üvercinka*'daki şiirlerinde, dilde aşırı deformasyona rastlanmaz.

Cengiz Çelikten'in üzerinde durduğu bir başka konuda *Üvercinka*'daki şiirlerde yer alan "argo" sözcük ve kalıplardır. Bu tür tercihleri, günlük dil kullanımının bir uzantısı olarak değerlendiren Çelikten, şu yorumu getirir:

*"Bu azıcık argoya çalan deyişlerinde bile bir alım bir çalım vardır dilimizin. Olaylara büyük altında soy bir gülümseme, bir humour vardır."*²⁶

Muzaffer Uyguner'in "İkinci Yeniler ve *Üvercinka*" başlıklı yazısı, *Üvercinka*'nın yayımlandığı yıl basındaki son yankısıdır.²⁷ İkinci Yeni'yi, "Türk şiirinde bir yenilik yaptıkları kanısında olan gençler" in oluşturduğu bir çıkış diye değerlendiren Uyguner, Cemal Süreya'yı bu çıkışın içinde görmez ve onun söyleyişyle, şiiri kuruşuyla, şiirinin içeriğiyle İkinci Yeni'den ayrıldığını savunur:

²⁵ Sezai Karakoç, a.g.m., s. 8.

²⁶ Cengiz Çelikten, "Üvercinka Ağzına Bakışım", **Pazar Postası**, S. 34, 24 Ağustos 1958, s. 11.

²⁷ Muzaffer Uyguner, "İkinci Yeniler ve *Üvercinka*", **Çağrı**, Ekim 1958, s. 7.

*"Bu biçim yazmayıp da gene yenilik getiren Cemal Süreyya adlı genç bir şairimiz var. Sanıyorum ki bunu kendilerinden saymıyorlar. Saymayanların sebebi de mısralarında bir anlam olması ve şiir mantığını bozmamasıdır."*²⁸

Cemal Süreyya'nın şiirindeki mısra yapısı ile şiir mantığını geleneksel şiir anlayışına yaklaştığı için diğer İkinci Yeni şairlerinden ayıran yazar, "Cemal Süreyya'da temel eski şiir geleneğidir" der ve şairin bu geleneğe yakınlığını, "sanatı için akıllıca bir hareket" olarak değerlendirir. Cemal Süreyya'nın yeni ile eskiyi bir arada sunduğunu savunan Uyguner, "İkinci yenilere göre o tam bir yenici değil. O hâlde şairimiz iki akım arasında kalmıştır" der. İki akım arasında kaldığı belirlenen şairin şiirlerinde, "aşk" konusunun çokça işlendiğini düşünen yazar, "toplum dertleri"ne de kayıtsız kalınmadığını belirtir. Uyguner'e göre, bu konular işlenirken şair, "ince alay"dan yararlanmakta ve bu da onun deyişini diğerlerinden ayıran önemli bir özellik olarak belirlemektedir:

*"Şairin deyişe bilhassa önem verdiğini ve deyişte şimdiye dek olandan başkalık sağladığını belirtmek gerekmektedir. Bu deyişte soyutlamaya doğru bir gidiş sezilmektedir. Bu soyutlamada aşırıya gitmemesi şairin lehine gibi görünüyor."*²⁹

1950'li yıllarda ihdas edilen "Yeditepe Şiir Armağanı", 1958'de Cemal Süreyya'nın *Üvercinkası* ile Arif Damar'ın *İstanbul Bulutu* adlı kitabı arasında bölüştürülmüştür. Sabahattin Kudret Aksal'ın *Duru Gök*, İlhan Demiraslan'ın *Eller Ekmeğe Doğru*, İlhan Berk'in *Galile Denizi* ve Başaran'ın *Karşılama* adlı eserleri arasından finale kalan *Üvercinka*'ya Adnan Benk, Memet Fuat ve Hüsametdin Bozok; *İstanbul Bulutu*'na, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat ve Vedat Günyol oy vermiştir.³⁰

"1958 Yeditepe Şiir Armağanı'nın sonucu belli olduktan sonra *İstanbul Bulutu* şairi Arif Damar, *Üvercinka* yazarı Cemal Süreyya üzerine

²⁸ Muzaffer Uyguner, a.g.m., s. 7.

²⁹ Muzaffer Uyguner, a.g.m., s. 7.

³⁰ İmzasız, "Yeditepe Armağanı Verildi", **Yeditepe**, S. 171, 28 Şubat 1959, s. 1.

düşündüklerini bildirmek” amacıyla “Ben Esmerim, Cemal de...” başlıklı bir yazı yazar. Aslında bu yazı, Cemal Süreya’nın *Pazar Postası*’nda “Osman Mazlum” imzasıyla yayımlanan³¹ Arif Damar hakkındaki yazısı için bir teşekkürdür. Nitekim Arif Damar’ın yazısının hemen yanına, Cemal Süreya’nın “Mavisini Dağıtan Uslu Çiçek” yazısı da konur. Cemal Süreya bu yazısında, “Arif Damar *İstanbul Bulutu*’nda İkinci Yeni’nin etkisini yaşamış ve şiirini kelime açısından yeni bir hallaçlamaya girmiştir” diyerek, *İstanbul Bulutu*’nu, taşıdığı etki nedeniyle önemseydiğini göstermiş olur.

Arif Damar, herhangi bir yargı bildirmeden ve Cemal Süreya şiirinin edebî değerini gözetmeden düzenlediği yazısında, duygularını serbest bırakarak şaire ve şiirine hayranlığını sergiler. Cemal Süreya ile olan dostluğunu öven Damar, “Ben, hep Cemal’den mısralar okurum. Yalnızlığımda, hüznümde elini uzatan bana, ‘Üvercinka’ çıkalkı beri Cemal’dir, en çok odur.”³² derken, farkına varmaksızın *Üvercinka*’daki şiirlerin temasına değinir. Yalnızlık ve hüznün Cemal Süreya şiirinin temalarındandır; gerçi bunlar her sanatçı için verimli temalardır ama Damar’ın yalnızlık ve hüznün duyduğunda *Üvercinka*’ya yöneldiğini yazması, şairin bunları işlerken gösterdiği başarının bir işareti olarak yorumlanabilir.

“Yeditepe Şiir Armağanı” vesilesiyle *Dost* dergisinde “İstanbul Bulutu ile Üvercinka” üzerine Suut Kemal Yetkin, Fethi Naci, Dr. İlhan Başgöz, Can Yücel ve M. Sunullah Arısoy’un katıldığı bir açık oturum düzenlenmiştir.³³ Her iki kitabı da okuyup değerlendirmiş olması nedeniyle Fethi Naci öncelikli olarak söz alır ve Cemal Süreya’nın “sözcüklerden hareket ederek şiir söylediğini”, “büyük ölçüde dile yaslandığını” belirterek, şiirlerin “toplumsal” içeriğine de dikkat çeker: “Yer yer toplumsal sorunlara değiniyorsa da bunlar şiirinde bir dekor unsuru olmaktan öte gidemiyor”.

³¹ Osman Mazlum, “Mavisini Dağıtan Uslu Çiçek”, **Pazar Postası**, S. 55, 18 Ocak 1959.

³² Arif Damar, “Ben Esmerim Cemal de...”, **Yeditepe**, S. 171, 28 Şubat 1959, s. 3.

³³ “Dost’un Açık Oturumları: 1/İstanbul Bulutu ile Üvercinka”, **Dost**, C. 4, S. 19, Nisan 1959, s. 26-34.

Üvercinka'da şiirin sesler ve sözcüklerle yakalanmak istendiğini ileri süren İlhan Başgöz, şairin “öteki insanlarla ortak bir duyma ve düşünme çilesi çekmediği”ni, “karma karışık dil ve düşünce malzemesinde bir arıtma çabası duymadığı”ni vurgulasa da Cemal Süreya'nın “malzemesini ustaca kullandığını” vurgulama gereği duyar. Bununla birlikte, *Üvercinka*'daki şiirleri içerik yönünden zayıf bularak bunun şair için “tehlikeli” bir durum yarattığını belirtir. Başgöz'e göre bu şiirin karşılaştığı tehlike, biçimin “öz”ü gölgelemesidir: “O, kullandığı malzemenin çerçevelediği özle uğraşmıyor. Her şey onun için, irili ufaklı, kesilip biçilmiş kolay kalıplar hâlinde. İnançsız insanların küçük hazları etrafında dönüp durması bundan”.

Cemal Süreya'nın “anlam”dan kaçmadığını belirterek *Üvercinka*'daki şiirlerin “İkinci Yeni” buluşması içinde değerlendirilmesinin yanlış olduğunu ileri süren M. Sunullah Arısoy, şiirlerdeki temanın sınırlılığine değinir: “Cemal Süreya'nın öyle önemli bir bildirisi de yok kitabında. Kitap başından sonuna, hemen hemen, aşk şiiri dolu”. Arısoy'a göre, İkinci Yeni bir “moda”dır ve Cemal Süreya, *Üvercinka*'daki şiirlerin çoğunu bu moda başlamadan önce yazıp yayımlamıştır. Bu şiirlerde “toplumsal sorunlar”a değinilmediğini, “anlam”dan uzaklaşmadığını, yeni bir “deyiş özelliği” ve “yeni bir bildiri” bulunmadığını savunan yazar, şiirlerin “sözcüğe dayandığı” iddiasını da reddeder.

Can Yücel, şairin “sözcüğe dayandığı”nın değil “sözcükten hareket ettiği”nin söylendiğini hatırlattıktan sonra, “Cemal Süreya'nın ‘İkinci Yeni’ filân diye kesin kategoriler içine sığdırılamayacağı”ni belirtir; çünkü onda, “eklektik” bir tavır vardır. Can Yücel'e göre bu eklektik tavır, Cemal Süreya'nın söyleyişini hazırladığı gibi çeşitli etkilere karşı hayli açık kalmasına da yol açmıştır. Süreya'nın bazı dizeleri ile Attilâ İlhan ve Nahit Ulvi Akgün'ün dizelerini karşılaştıran Yücel, benzerlikleri Cemal Süreya'nın “sabıkası” olarak değerlendirir. Eklektik tavrı, şairin şiirlerindeki temalara bakarak açıklayan Yücel, bu şiirin “dekoratif bir şiir” olduğunu vurgular. Şiirlerdeki baskın temanın, “toplumsal sorunları” bir dekora dönüştürdüğünü

savunan Yücel, şu açıklamaların ardından Cemal Süreya'nın henüz "üslûbunu" bulmamış bir şair olduğu sonucuna ulaşır:

"Çeşitli etkileri ve bir bakıma da hazır şiir motiflerini uyuşturmağı, yan yana getirmeğı iyi biliyor. Bununla sentetik değil sadece eklektik bir ozan olduğunu anlatmak istiyorum. Politik sorunlara, toplumsal sorunlara dokunduğı zaman da böyle. Politikayı bir çeşit motif olarak kullanıyor. Politikada aşk tutumuna, daha doğrusu cinsel tutumuna paraleller bulma sevdasında. Örneğin Cezayir onun şiirinde, yatıp kalktığı kadının bir yeri gibi bir şey. Kulak memesi filân..."

İstanbul Bulutu ile *Üvercinka*'nın değerlendirildiğı açık oturumdan, Cemal Süreya ile ilgili olarak şu sonuca ulaşılır: "Cemal Süreya, dil kaygısı az. Eksik yanı bu. Şiir gücü daha çok. Ama yeni bir bildiride bulunmuyor".³⁴

Üvercinka, burada değerlendirilen yazılardan da anlaşıldığı gibi, edebiyat dünyasında olumlu karşılanmış ve onun üzerinden İkinci Yeni şiirinin bazı özelliklerine de dikkat çekilmiştir. Bu yazılarda, Cemal Süreya şiirinin yapı, tema ve anlatım özellikleri üzerinde durulmuş ve böylece, 1950'lerin sonunda şiirin nasıl anlaşıldığı da sergilenmiştir. Bu şiirin anlaşılıp yorumlanması için hayli ipucu veren yazılardan sonra *Üvercinka*'nın incelenmesine ve değerlendirilmesine geçilebilir.

1.2. İnceleme ve Değerlendirme

1.2.1. Yapı

Dörder dizeli iki birimden oluşan "**San**" adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı özne, muhatabını gözeterek kendi durumunu belirginleştirir. İlk dizede soluğunu kırmızı bir kuş, ikinci dizede ise sevdiğinin kumral saçlarını bu kuşun uçtuğı gök olarak tasarlar. "Kırmızı" sıfatı, soluğun sıcaklığını, yakıcılığını, ateşliliğini çağrıştırır. Bu birimde, anlatıcı ile muhatap alınan kişinin karşılaşmasından sevişme durumu belirginleşir. İmajla örtülü bir

³⁴ "Dost'un Açık Oturumları: 1/ İstanbul Bulutu ile Üvercinka", **Dost**, C. 4, S. 19, Nisan 1959, s. 33.

biçimde sergilenen, bir sevişme andır. Anlatıcı, sevgilisini kucağına aldığı anda, bacaklarının “tarifsiz” uzadığını söyler. Bu, hazzın dile gelmezliği olarak yorumlanabilir.

İkinci birimin ilk dizesinde soluk, bu sefer “kırmızı bir at” olur. Soluğun kırmızılığı, yine yakıcılığı; at oluşu ise, hızlandığını belirtmek için kullanılmıştır. Öznenin kendisini soluğu gibi güçlü ve istekli bir at olarak tasarladığı bellidir. “At” simgesi, son iki dizenin kuruluşuna da destek olmaktadır. Anlatıcı, kendisinin ve sevgilisinin yoksulluğunu, günü çalışarak geçirdiklerini ima eder. Erkenden işe başlamak zorunda oldukları için geceleri kısadır ve sevişmek için yalnız geceleri vardır, o yüzden de “dört nala” sevişmelidirler.

Şiirde, tutkuyla belirginleşen cinsel arzu ve aşkın bir tema olarak öne çıktığı görülür.

Beşer dizeli üç birimden oluşan “**Gül**” adlı şiirde anlatıcı, sevgilisinin hayaliyle konuşarak, ondan ayrı kalmanın sıkıntısını sergiler. “Gülün tam ortasında ağlıyorum” (s. 6) dizesinde geçen “gül” sözcüğünün ne anlama geldiği yoruma açıktır. Bir yolun, bir sokağın, olayın, filmin, şarkının, yemeğin “tam ortasında” kalıbı kullanılabilir; başka bir deyişle bu kalıp; bir süreçten, olaydan, anlatılan veya sahnelenen bir hikâyeden, yol veya sokak gibi uzun bir mekândan, kısacası zaman ve mekânda uzayan veya duran bir şeyden bahsedilirken kullanılabilir. Ancak bir nesnenin, bir kavramın “tam ortasında”n bahsedilemez. Sonraki dizelerde anlatıcı, kendi durumu hakkında bazı açıklamalarda bulunur: “Her akşam sokak ortasında öldükçe / Önümü arkamı bilmiyorum”. (s. 6) Görüldüğü gibi “ortasında” sözcüğü, ikinci dizede de geçmektedir. Bu dizedeki bağlam dikkate alınarak “gül”ün, bir sokak ismi olduğu; öznenin sevgilisinin hâlen ya da bir zamanlar oturduğu sokağa her akşam gittiği ve onun yanında bulunmayışının verdiği acıyı ölümcül olarak nitelediği düşünülebilir. Böyle bir bağlam, öznenin nerede, ne hâlde, çevresinde ne olup bittiğini bilmez durumda bulunduğu anlamını iletir.

Öznenin hayalinde canlandırdığı sevgilisinin gözleri, zamanın ilerleyişiyle kaybolur; bu da, özneyi ayakta duramaz hâle getirir. “Gül” ile simgeleştirilen bu kadın, gözleri ve elleriyle hatırlanır. Dolayısıyla, tam ortasında ağlandığı söylenen gül, hatıraların içinden yakalanmış sevgili olarak da düşünülebilir. Hatırlanan gözler, şiirde konuşan öznenin hayatını aydınlatmakta ve onu ayakta tutmaktadır: “Azaldığını duyup duyup karanlıkta / Beni ayakta tutan gözlerinin” (s. 6).

İkinci birimde anlatıcı, sevgilisinin ellerini sabaha kadar sevdiğinden bahseder. Sevgilinin elleri beyazdır. Ellerin beyaz olarak tekrarlanmasıyla anlatıcının sıkıntısı, çaresizliği sezdirilir. “Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz” (s. 7) dizesinde ısrarla yinelenen beyaz eller, “sabaha kadar” sevilme duygusu verse de, aynı beyazlığıyla korku da uyandırır: “Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum”. Korkunun kaynağı, “beyaz” sözcüğüne yüklenen anlamdadır. Beyazın “İstasyonda tren oluyor biraz” diye belirlenmesi, ayrılıkla “beyaz” arasında bir bağ kurulmasından kaynaklanır. Ayrılık gözetilerek, kefen ile beyaz arasında kurulabilecek bir ilişki, ölümü akla getirdiği için korkutucu olmaktadır. Birimin son dizelerinde anlatıcı, istasyonu bile bulamayacak kadar dalgın ve düşünceli olduğunu hissettirir:

*“İstasyonda tren oluyor biraz
Ben bazen istasyonu bulamıyan bir adamım” (s. 7)*

Şiirin son biriminde, uzağa giderek, özneyi yalnız bırakan sevgili, kendisine benzeyebilecek olan nesnelerle hatırlanır. Gül ve sokak gösterenleri ile bir kez daha karşılaşılır. İlk iki dizede anlatıcı, sokağa düşmesine şaşırdığı ve üzüldüğü gülü alıp yüzüne sürdüğünü söyler. Böylece, sevgili “gül”de simgeleştirildiği için, gül “sokağa düşmüş” de olsa³⁵

³⁵ Prof. Dr. Mehmet Kaplan, “Üvercinka” adlı şiirle “Gül”ü, aynı “konu”yu işleyen şiirler olarak belirleyip, “Her nasılsa sokağa düşmüş” dizesinden hareket ederek, “gül” ile simgeleştirilen kadının “sokağa düşmüş” biri olduğunu ima eder: “Şâir onu sembollerin en güzeli olan ‘gül’ ve kuvvetli aşkıyla idealize ediyor ve yüceltıyor. ‘Üvercinka’da dünyanın merkezi haline getirilen işçi kızla ‘Her nasılsa sokağa düşmüş’ gül arasındaki benzerlik âşikârdır.” (**Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, Dergâh Yay., 4. Baskı, İstanbul, 1984, s. 272.) Buradaki ilk “gül”ün simge değeri taşıyan bir gösterge; ikincisinin ise hatırlatıcı özelliğiyle

ona sahip çıkılır. Belirtmek gerekir ki sahip çıkılan, sevgilinin kendisi değil imgesidir:

*“Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
Her nasılsa sokağa düşmüş” (s. 7)*

Birimin son iki dizesinde, yukarıdaki tabloyla ilgisi mekân aracılığıyla sağlanan gerçeküstücü bir manzara aktarılır: “Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı / Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene”. Bu dizelerle birlikte, anlatıcıyı yalnız bırakıp giden sevgilinin acısı, ironik bir biçimde hafifletilir. Şiirde, ayrılıktan doğan yalnızlık temasının işlendiği, bunun da aşk ile desteklendiği anlaşılır.

İki birimden oluşan “**Önceleyin**”de de anlatıcı özne, ellere yoğunlaşarak sevgilisine seslenir. “Gül” adlı şiirdeki hatırlanan sevgilinin yerini, “Önceleyin”de şu anda birlikte yaşanan sevgili alır. Şiir, yalnızlıkla öznenin arasında sevgilinin ellerinin bulunduğu belirlemesiyle açılır: “Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda” (s. 8). Buradaki “eller”, “Gül”de “Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum” denilen ellerdir; yalnızlıkla öznenin arasında bulunmasının anlamı budur. Aynı eller, “Önceleyin”de kapıları birden “açıverip” yalnızlığa son verir. İlk hareketi o yaptığı, kapıyı o açtığı için kendisinden sonra her şeyi alıp getirir. Böylece anlatıcı özne, sevgilisinin tüm yüzüne, gözlerine, dudaklarına ve bütün bedenine kavuşur. Bu, bütün kapıların ardına kadar açılışı olarak yorumlanabilir.

*“Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların
Sonra her şey çıkıp geldi” (s. 8)*

İkinci birimde geleneklerin etkisiyle çok sıkı olan çevrenin baskısının yavaş yavaş cesur kişilerce kırılmaya başlandığı, bu sayede sadece ellerinin tutulmasına müsaade eden sevgilinin de utancı bir yana bıraktığı anlatılır.

sadece gösterilen olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, “Gül” adlı şiirin son birimindeki “gül” ile “Üvercinka”daki “işçi kız” arasında bir benzerlik kurmak mümkün görünmemektedir.

Elleriyle öncelenen kadın, gelişile ortamda “korkusuzluk”tan bir çember yaratır. Korkusuzluk, kadının “utancını duvara as”masıyla belirginleştirilir; böylece öznenin de “kuralları” “masanın üstüne” koymasının yolunu açar. “Sen çıkardın utancını duvara astın” (s. 8) dizesinde, hem utancın bir yana bırakılışı, hem de sevgilinin giysisini çıkarıp çırılçıplak kalışı, “utanç”ın bir elbise olarak tasarlanmasını hazırlar. Özne de toplum kurallarını anahtarlık, bozuk para gibi çıkarıp masanın üzerine koyar: “Ben masanın üstüne kodum kuralları” (s. 8).

Şiirin ikinci biriminde, yeni bir ilişki boyutuna geçildiği sezdirilerek, özgürce yaşanan bir aşktaki rahatlık aktarılmış olur. Şiirde, aşkın meşru olamayacağı düşüncesi, cinsel haz temasıyla belirginleştirilir.

Yedişer dizeli iki birimden oluşan “**Adam**” adlı şiirde hâkim anlatıcı, sokaktaki bir adamın içinden geçenleri yakalarken, hatırlanan bir kadına da dikkat çeker:

*“Adam ne yapıp yapıp hatırladı
Bir kadın hatırladı sonuna kadar beyaz
Bir kadın açtı pencereyi sonuna kadar
Bir kadın kimbilir kimin karısı
Adam ne yapıp yapıp hatırladı.” (s. 9)*

Sokakta rastladığı şapkasıyla başka birinin şapkasını hatırladığı söylenen adam, şapka ile işaret edilen kaçamak bir ilişkiyi de hatırlamıştır. Bu birimde, bir nesneden hareketle, aldatmayı eğlenceli bir durum olarak yansıtan anlatıcı, öznesine hatırlamanın keyfini yaşatır.

İkinci birimde dikkat çekilen “yıldızlar”dan, önceki birimdeki adamın gece vakti sokakta olduğu anlaşılır. “Az önce” yağın yağmurun ıslattığı sokakta, “bulut gibi” yürüyen adam, hatırlamaya devam eder. “Adam bulut gibiydi, hatırladı” dizesindeki “bulut gibi” sözü, adamın sarhoş olduğunu bildirir. Alkolün de etkisiyle yaşadığı bir deneyimi keyifle hatırladığı söylenen adam, şiirin teması olan aylaklığı belirginleştirir.

“Adam” adlı şiirde, yapının zaman ve mekân algısı üzerine kurulduğu anlaşılmaktadır. Şiirin bütününde, geçmiş zaman kipi kullanılmış ve mekân olarak da, ilk birimde “sokak”, ikincisinde “kaldırımlar” gösterilmiştir.

“**Güzelleme**”, ilk birimi sekiz, sonraki iki birimi yedişer dize ile kurulmuş bir şiirdir. Bilindiği gibi, “güzelleme” ayrı bir nazım şekli değil, “koşma”nın güzeli öven, güzellik duygusunu işleyen bir türüdür.³⁶ “Güzelleme” adlı şiirde, kadın bedeni bütün organlarıyla övülerek “güzelleme” türünün anlam özelliği korunmuş olur.

“Önceleyin” şiirinde yeni bir ilişki boyutuna geçen öznenin sevgilisine söylediği övücü sözler gibi görünen şiirin ilk biriminde ilk öpmenin heyecanını, bir baş dönmesi olarak aktaran anlatıcı özne, bu baş dönmesiyle İstanbul’u yerinde duramaz hâle getirir, balıkları sevincine ortak eder:

*“Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların
Bunların konuşması olur öpülmesi olur
Seni usulca öpmüştüm ilk öptüğümde
Vapurdaydık vapur kıyıda gidiyordu
Üç kulaç öteden İstanbul gidiyordu
Uzanmış seni usulca öpmüştüm
Hemen yanımızdan balıklar gidiyordu” (s. 11)*

Anlatıcı yukarıdaki dizelerden anlaşıldığı üzere, sevgilisinin bedeninin her yanını bir bir gezdiğini; bakışıyla, elleriyle, lisân aracılığıyla onu sevdiğini sergiler. “Bak bu da yatak olduğuna göre altımızdaki” dizesinde de görüldüğü gibi, anlatıcı mutluluğunu, sevgilisinin güzelliğini, onunla birlikte oluşunu, somut bir nesne ile tesbit etmek istemekte, oraya tutunmaktadır. Bu birimde, yaşama sevinci ve var olmaktan duyulan memnuniyet belirginleşir.

İkinci birimin ilk dizesindeki “İşe bak sen, gözlerin de burada” (s. 11) sözlerinden, anlatıcının kendisini bu görüntüye inandırma isteği duyumsanır.

³⁶ **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 3, Dergâh Yay., İstanbul, 1979, s. 434.

“Gözlerinin ucu da burda yaşamaya alışık” dizesi ile de sevgilinin bulunduğu yeri benimsediği ve bundan mutlu olduğu anlaşılır. “İyi ki burada, yoksa ben ne yapardım” dizesi, anlatıcının sevgilinin yokluğuna güçlkle tahammül ettiğini düşündürür. Ardından gelen dizelerde anlatıcı, sevgilisinin sadece kendisine özel olan çıplaklığını; aşklarının ve sevişmelerinin bilindiğini, ilişkinin günahının sadece kendisine değil, ikisine ait olduğunu vurgular.

“Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların / Bunların konuşması olur öpülmesi olur” (s. 11) dizeleriyle başlayan son birimde anlatıcı özne, dudaklardan ve onların öpülmesinden hareketle geçmişe döner. İlk öpmenin hazzını, hatırlayarak yeniden yaşayan anlatıcı, o anki baş dönmesini de hissederek: “Uzanmış seni usulca öpmüştüm / Hemen yanımdan balıklar gidiyordu” (s. 11).

Şiirde tutkuyla yaşandığı anlatılan aşk, kadın bedeninin verdiği hazzın belirginleşmesini sağlar. Bu hazzın verdiği heyecanla, gerçeküstücü bir resim ortaya çıkar.

Blok, yani kendi içinde birimlere ayrılmamış olan **“Sizin Hiç Babanız Öldü Mü?”** (s. 12) şiirinin ilk dizesi de başlıkla aynıdır. Bu şaşırtıcı, irkiltici ve rahatsız edici sorunun ardından, ikinci dizede anlatıcı, bu soruyu kendi durumunu içerecek şekilde cevaplar. Kendininki “bir kere” ölmüştür. Babasının özne için anlamı, gözün vücut için, kişinin dünyayı algılayışında, anlamlandırışında, kendini konumlandırışında taşıdığı anlama denktir. “Babamdan ummazdım bunu kör oldum” dizesinden hayatı boyunca yanında olan ve eksikliğini asla düşünmediği, düşünemeyeceği bir unsurun aniden yok oluşunun kendinde yarattığı eksiklik, yoksunluk hissinin altı çizilmektedir. Bundan bir önceki dize olan “Yıkadılar aldılar götürdüler”, bir sonraki dize olan “Siz hiç hamama gittiniz mi” dizesi ile bağlantılıdır. Anlatıcı özne hamamda yıkanırken, babasının gasilhânede yıkanışını hatırlamış gibidir. Hamamdaki lambanın sönüşü ile gözün ışığını kaybetmesi ve gözünün ışığı

olan babasının ölümü imgeleri birleştirilmiştir. Hamamın kubbesi ile gök kubbeyi birleştiren dizenin ardından da bu kör oluş durumu anılır.

“Taşlara gelince hamam taşlarına / Taşlar pırıl pırıldı ayna gibiydi” (s. 12) dizelerinde, başını yukarıdan aşağı eğen özne, hamamın taşlarında yüzünün yansımaları gördüğünü söyler. Tıpkı “Adam” şiirinde yağmur sonrası yerdeki su birikintilerinde yıldızların yansımaları gibi, burada da özne, kendi yüzünü hamam taşlarının ıslak parlaklığında yarım-yamalak seçer. Yerdeki parlaklık, gerçek bir ayna gibi objektif bir yansıma sunmaz tabî; anlatıcı, yüzünde psikolojik durumunun da tesiriyle kötücül izler sezer ve bu görüntüyü yüzüne yakıştıramaz: “Bir şey gibiydi bir şey gibi kötü / Yüzümden ummazdım bunu kör oldum” (s. 12) der ve ağlamaya başlar. Şiir, “siz hiç sabunluyken ağladınız mı?” dizesiyle, başladığı gibi şaşırtıcı bir soru sorularak tamamlanır.

Şiirde, beklenmeyen bir olayın doğurduğu hayal kırıklığı teması öner çıkar. Tema belirginleştirilirken, “baba” göstergesinin iyi çağrışımlarından yararlanılarak, hayal kırıklığı babanın kaybı sonrasında yaşanan bir duygu gibi sunulmuştur.

Üvercinka’daki bazı şiirler birbirleriyle ilişkili, birbirinin devamı gibi okunabilir. Böyle bir okumada, düzensiz dize öbeklenmesiyle kurulmuş üç birimden oluşan “**Aşk**” adlı şiir, “Önceleyin” ve “Güzelleme”nin devamı olarak görülebilir. “Önceleyin”de, anlatıcı özne ile cinsel boyutu da olan bir ilişki yaşamaya başlayan sevgili, “Güzelleme”de onun yanında geçirdiği gece boyunca övülüyordu. “Aşk”ta ise sabah olmuş, sevgilinin gitme zamanı gelmiştir:

*“Şimdi sen kalkıp gidiyorsun. Git
Gözlerin durur mu onlar da gidiyorlar” (s. 13).*

“Güzelleme”de, sevgilisine gözleri için “iyi ki burada, yoksa ben ne yapardım” diyen anlatıcı; burada, “Oysa ben senin gözlerinsiz edemem” der. Sonrasında da o gün iyi uyandıklarını, gözlerini sevgiye açtıklarını anlatır; gece boyunca olduğu gibi, sabah da durmadan sevgilerinden bahseder. Birimin son dizeleri, kitabın ilk şiiri olan “San”a gönderme gibidir:

*“Yoktu dünlerde evelsi günlerdeki yoksulluğumuz
Sanki hiç olmamıştı” (s. 13).*

Anlatıcı özne ile sevgilinin bir arada sunulduğu bu ilk birimde, birliktelikten duyulan sevinç ve heyecan yansıtılırken cinsel aşk teması da belirginleşir.

Sonraki birimde anlatıcı özne, gece boyunca şimdiki zaman kipiyle konuştuğu, tarif ettiği, övdüğü sevgilisine, bütün bunların geride kaldığı duygusunu vererek, geçmiş zaman kipinde seslenir: “Oysa kalbim işte şuracıkta çarpıyordu” (s. 14). Tıpkı “Sizin Hiç Babanız Öldü Mü?” şiirinde olduğu gibi özne, sevdiği kişinin yokluğunun sanki bedeninde bir yeri sakatladığını imâ eder; sevgilinin gidişi ile kalbinin çarpması bile durur. Bir arada oluştan kaynaklanan sevinç ve heyecanın yerini, ayrı kalmaktan doğan hüznün ve üzüntü alır. Duyguların böylesine değişmesinde, sevgilinin yitirileceği korkusu hissedilir. Anlatıcı özne, sevgilinin gidişini hayatla bağların kopması olarak sunar. Buradan, aşkın bir özden veya fikirden çok, bedeninin uyarmasıyla yaşanan tensel bir ilişkiye dayandığı sonucuna ulaşılabilir.

Aşağıdaki ilk dizeden sevgilinin mavi gözlerinin, bir dil sapması ile, “güzel laflı İstanbullar” gibi çoğaldığı anlaşılır. Bu, sevgilinin bedeninin verdiği ve aldığı hazzın çoğalması; duygu dünyasındaki açılma, rahatlama gibi bir durumdur:

*“Şurda senin gözlerindeki bakımsız mavi, güzel lâflı İstanbullar
Şurda da etin çoğalıyordu dokundukça lâfların dünyaların”. (s. 14)*

Bunları izleyen dizelerde, anlatıcı özne sevgili ile ilişkisine öyle anlamlar yükler ki, birlikte Karaköy köprüsünde yağmuru seyredişlerinin hatırasını bile, bu bakışla yorumlar: İkisinin bir arada oluşu, birbirlerine duydukları aşk, gök gürültüleri, şimşeklerle parçalanmakta olan gökyüzünü bile bir arada tutmaktadır.

Son birimde anlatıcı, birlikteliklerinin her türlü yoksunluğun üzerinde olduğunu, onlara yettiğini, “Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya / Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başındaydı doymamız” (s. 14) diyerek vurgular. Bununla birlikte, azla yetinilemeyecek bir şey de vardır; bu, sevişmenin, öpüşmenin sayısıdır. Son birimde yüzü öpe öpe boyna, oradan da “kahraman” memelere inen anlatıcı, oradan sonrasını söylemez ve bedenden duyduğu hazzı anlatmayı, “Sonrası iyilik güzellik” (s. 14) diyerek keser.

“Aşk” adlı şiirde, sevgili gitmiş ve özneye, birlikte yaşananların hatırasını bırakmıştır. Özne hatıranın içinden sevgiliyi yakalamaya ve yaşanmış olanı yeniden yaşamaya yönelir. Birimleri birbirine bağlayan “oysa” sözcüğü, istenmeyen bir durumun engellenmesi için, yaşanan güzel şeyleri işaret etmek ve böylece, gitmeye niyetleneni engellemek üzere tercih edilmiş olmalıdır; ama sevgilinin gitmiş olduğu açıktır. Şiirde, sevgilinin kaybindan duyulan acı, hüznü ve yalnızlığı pekiştirir.

Dörder dizeli dört birimden oluşan “**Dalga**” adlı şiir, sarhoş olduğu hissedilen öznenin algısı, bakışı, çağrışımları ile kurulmuştur. İlk birimdeki “Bulut kestiler bulut üç parça / Kanım yere aktı bulut üç parça / İki gemiciyken Van Gogh’dan aşırılmış / Bir kadının yüzü ha ha ha” (s. 15) dizelerinde, öznenin algısıyla gerçeküstücü bir resim oluşturulur. Bulutun kesilmesiyle kan akması, bulutun beden gibi tasarlandığını düşündürür. Bir kolaj da denebilecek bu resmin öğeleri arasında Van Gogh’un bir resminden alınarak oraya yerleştirildiği belirtilen bir kadın yüzü de vardır.

İkinci birimde, çizilen kadın yüzünün ayrıntılarına girilir: “Bir kadının yüzü avucum kadar / İki gözümle gördüm vallahi billahi” (s. 16). Anlatıcı özne, sarhoşluğu ile resim içinde avuç içine sığacak büyüklükte çizilmiş kadın yüzünün gerçekte olması gereken ortalama boyutundan küçük görünmesini garipselemekle birlikte, söylediğine inanılması için yemin eder. Sarhoş olduğunu ise, sonraki dizede bildirir: “Yıldızlar vardı kafayı çekmişim”. Bu dize de, “Adam” şiirinde su birikintileri içinde yıldızları gören sarhoş ile bağlantılı gibidir. Ancak burada sarhoşun bulunduğu mekân sokak değil, meyhanedir. Tıpkı “Adam”da “bu kimin şapkası” diye soran sarhoş gibi, bu şiirdeki özne de “bu kimin meyhanesi” diye sorar.

“Adam”ın anlatıcı öznesi gibi buradaki de, soruyu kendisi cevaplar: “Bu Ali’nin meyhanesi bu da masa” (s. 16). Bu cevapla geçilen üçüncü birimde, ilk birimde gerçeküstücü bir algıyla gördüklerini resmeden özne, bu dizede etrafındaki somut nesneler ve mekândan bahsederek zihnini berraklaştırmaya çalışır sanki. Ardından gelen dizelerde, yine somut bir nesne gibi görünen, elindeki veya cebindeki ipin varlık sebebini şöyle açıklar:

*“Bu ipi kimse için gezdirmiyorum
Bir kere asılmıştım çocukluğumda
Direkler gemideydi ha ha ha” (s. 16)*

Böylece yine somuttan ve yaşanan andan uzaklaşarak, hatıralar ve çağrışımlarla başka bir manzara sunulur.

Anlatıcı özne, ipten gemi direğine geçmesi gibi, sonraki birimde de gemiden gemicilere geçer. İlk birimde Van Gogh’tan aşırılarak çizildiği söylenen figüre, tekrar dönülür. Bu sefer, çizilen kadın yüzü kaçmaktadır. Özne imgeleminde, kaçan bu yüzün ardından koştuğunu, yetişemediğini kurar. Kaçan kadın imgesi, “Ben ömrümde aşk nedir bilmedim / Süheylâ’yı saymazsak ha ha ha” (s. 17) dizeleriyle kadınsızlığını, aşksız hayatını düşünmesini hazırlar. Her birimin son dizesini tamamlayan “ha ha ha” söz öbeği, basit bir espri gibi algılanabileceği gibi, özellikle son birimde taşıdığı

anlama bakılarak ironik diye de yorumlanabilir. Belki de, “Süheylâ’ya duyduğu aşk” dışında bu duyguyu yaşayamamış olan ve hiçbir kadını elde edemediği hissettirilen öznenin içerek, kendisiyle konuşarak ve dalga geçerek yalnızlığını unutmaya çalıştığı söylenebilir. Dolayısıyla yalnızlık, şiirin baskın teması olarak belirginleşir.

Latince *cantus* (şarkı) sözcüğünden türetilen “kanto” terimi, başlangıçta halk ozanlarının bir defada kesintisiz olarak şarkı biçiminde söyledikleri şiir parçası için kullanılmış; sonra uzun şiirlerin bölümlerini adlandırmak üzere terimleşmiştir. Cemal Süreya “**Kanto**” adlı şiirinde, terimleşen bu anlamı gözetmekten çok, “19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul tiyatrolarında ortaya çıkan, bir ya da birkaç şarkıcının söylediği eğlendirici şarkı”yı³⁷ gözetmiş olmalıdır.

Şiirin ilk biriminde anlatıcı özne, diğer bazı şiirlerde olduğu gibi, yine sevgilisini düşünür. Düşüncenin açılımında beden belirlenimliliği, ilk iki dizeden anlaşılır. Beden, gözden başlanarak tanınır ve tamamlanır. Göz, bir kadının belirebilmesi için başlangıç noktasıdır; sanki bir resme başlarken çizilen ilk şekildir:

*“Ben nerde bir çift göz gördümse
Tuttum onu güzelce sana tamamladım
Sen binlerce yaşıyasın diye yaptım bunu
Bir bunun için yaptım*

*Garson bira getir
Garsonun adı Barba” (s. 17)*

Yukarıdaki birimde, sevgiliye olan bağlılık üçüncü dize ile ima edilmiş, son dizede ise ima vurgulu olarak açılmıştır. Anlatıcı, başka kadınlara bakışının, onların gözlerine dalışının hesabını vermeye çalışır gibidir; bu işi sadece onu herkeste çoğaltmak, onların kendilerine has oluşlarını silmek, sevdiğini herkeste görmek için yaptığını söylerken, yanlış bir eylemi telâfi etmeye çalışır.

³⁷ “Kanto” maddeleri, **Ana Britannica**, C. 12, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1988, s. 530-531.

Hatırlama üzerine kurulan ve hatırlananlarla geliştirilen şiirde, birimler arasındaki bağlantıyı, konuşma çizgisiyle belirginleştirilen ifadeler sağlar; birimlerin diyalog cümleleriyle geliştirildiği görülür. Şiire mekânın girmesini hazırlayan ilk birimin bağlantı dizeleri şöyledir:

*“–Garson bira getir
Garsonun adı Barba” (s. 17)*

İkinci birimde söylenenlerin içeriği değişir ve anlatıcı, gittiği her yerde “zulümlerle” karşılaştığını vurgulayarak bunlardan bazılarını aktarır:

*“Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm
Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun” (s. 18)*

Zihnindeki muhayyel sevgiliye, yaşadıkları çağda kötülüklerin, mutsuzluğun, açlığın, mücadelenin hüküm sürdüğünü anlatan özne, bir bakıma, şiiri de bulunduğu mekâna uygun bir içerikle zenginleştirir. Bu birimin diyalog dizeleri şöyledir: “Garson rakı getir / Garsonun adı Hakkı” (s. 18).

Üçüncü birim ise muhatabın hayalî olduğu ihtimalini güçlendirir: “Sen belki de bir resimsin ne haber / Kırmızı bir Beykoz’un yanında duruyorsun / Yapan bir de ağaç yapmış yanına / Dallarına konsun diye kelimelerin”. Buradaki “Kırmızı Beykoz”un Türk Camcılığının “Çeşm-i Bülbül” gibi meşhur türlerinden olan “Beykoz işi” bir kırmızı cam eşya olduğu düşünülebilir.

Şiir, gözün bir resim için başlangıç noktası oluşunu, yapısıyla işaret etmektedir. Son biriminin “Sen belki de bir resimsin ne haber” dizesiyle açılması, bu bakımdan anlamlıdır. Gözle başlanan resim tamamlanmış ve ortaya, sadece bir beden de değil, “Kırmızı bir Beykoz”, bir “ağaç” ve kuşların konması için belirginleştirilen “dallar”la bir tablo çıkmıştır. Meyhane göstereninin de işaret ettiği gibi, şiirde ayrılıktan doğan yalnızlık; çaresizlik, hüznün ve mutsuzlukla iç içe geçmiştir. “Kanto”, tematik olarak, işaret ettiği

şarkı ile örtüşmesi bakımından özgün bir şiirdir. Her ne kadar “zulümler”den söz açılrsa da, çağın “namussuz bir çağ” olduğu söylene de şiirin eğlenceli bir havası vardır.

Beş birimden oluşan “İngiliz” adlı şiirin ilk birimine, humor ve ironi hâkimdir. “İngilizde bol gelirli bir bay şarkı söylüyor / Elbet söyleyecek yok bir de söylemesin mi” (s. 19). Bay’ın şarkı söylemesinin tabiiliği, bol gelirli olmasına bağlanmış gibidir. Üçüncü dize şarkı söyleyenin bir imajla yapılmış betimlemesidir: “Gözleri yüzünün تنها bir köşesine çekilmiş”. Son dize, alaycıdır: “Üstelik şarkının hakkını iyi veriyor”. “İngiliz”, “bol gelirlilerin” gidebildiği taverna gibi bir mekân olmalıdır.

İkinci birimde anlatıcı, mekân değiştirerek, cinsel hazzın ticaretini yapan “Meryem” adlı bir figüre dikkat çeker:

*“Ben soluğu Meryemin sokağında alıyorum
Meryemin diyorsam, Kolay Meryemin usullacık Meryemin” (s. 20)*

Bu dizelerdeki “Kolay” sözcüğünün “Meryem”in ticarî unvanı gibi ismin önüne konulmuş olması gözden kaçmamaktadır. Ayrıca, kadının “Kolay Meryem” olarak anılması, herkesin kadını olduğunu işaret etmekte ve özneye hiçbir hatıra oluşmasına izin vermemektedir. Bu nedenle anlatıcı özne ile Meryem arasındaki cinsel ilişki, sonraki birimde, olabildiğinde soğuk bir biçimde yansıtılır.

Karanlık bastırmıştır, özne ve kadın alçak sesle konuşurlar; ancak bu, “korkudan değil”dir. Özne, bunu şöyle açıklar: “Çünkü ne zaman ağzından öpecek olsam / Hele bu ağız onun kendi ağzıysa” (s. 20). Ancak buradan usulca konuşmalarının sebebi açıkça anlaşılmamaktadır. Öznenin Meryem’i ağzından öpmek istediği, kadınınsa buna izin vermediği, bu yüzden onu ikna etmek için alçak ve tatlı bir üslûpla konuşmaya çalıştığı düşünülebilir.

Birimin “Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda / Zulma karşı” dizeleri, şiirin temasıyla zayıf bir bağ kurar. Bu dizeler, ilk birimde bol gelirli bayın rahatlığına duyduğu hınçla soluğu Meryem’in yanında alan anlatıcı öznenin kadınla eylemlerini kendince anlamlı kılma çabası olarak okunabilir.

Anlatıcı, son birimde Meryem’i tanıtır. Bu tanıtımda, açık bir maskülen söylemle karşılaşılır: “Ayakta duran kadınlar olur ya / Meryem bunlardan / Üç türlü ayakta duruşu var / Birini yalnız bana kullanıyor” (s. 20). Özne muhatabına, Meryem ve onun gibi kadınların genel tavırlarından birini örnek verir; ancak Meryem’in sadece kendine özel bir muamelesinden bahsederek de, övünme payı çıkarır:

“– Güzel mi bari
– Hem de nasıl” (s. 20)

Dize öbeklenmesinde belli bir oran gözetilmediği anlaşılan “**Cigarayı Attım Denize**” adlı şiirin ilk biriminde, anlatıcı özne ile sevgilisi gökyüzünde uçan bir güvercini izlemektedirler. Anlatıcı özne, “uçuşunu bölüşüyoruz” diyerek içindeki uçma, özgürleşme isteğini ifade eder. Güvercinin yüreğinde ise “Uzun saçlı iri memeli kadınlarıyla / Bir Akdeniz şehri çıkabilir içinden” (s. 21) diyerek, dikkat çektiği kuşu sembolik biçimde yorumlar. Burada, güvercinin özneyi; yüreğindekiyle ise, hayallerini simgelediği söylenebilir.

İkinci birimde özne, doğrudan sevgilisini muhatap edinerek; onun yanına varılacak, önünde durulacak, elinden tutulacak çağda olduğunu söyler. “Elinden” dedikten sonra, kızın elindekileri sayar döker: “Bir elinde kızlığın duruyor garip huysuz” (s. 22) dizesinden kızın bakire olduğu; “Öbür elinde yetişkin bir gün ışığı” dizesinden çocuk olmadığı ve kendi hakkında karar verebilecek yaşta bulunduğu anlaşılır. Anlatıcı öznenin aktardığı kadarıyla bu kız, “Daha öbür elinde de kilometrelerce hürlük”le istediğini yapmakta özgürdür; bir diğer eliyle de, çalışan insanlar için ekmek kesmektedir. “Çalışan insanlar için akşamlara kadar / Toz duman içinde / Bir

elinle de boyuna ekmek kesiyorsun” (s. 22) dizelerinden, kızın emekçi olduğu anlaşılır.

Son birimde de anlatıcı özne, yine çevrelerinde gördükleri nesnelerden, kişilerden, varlıklardan söz ederek birlikte olma, yaşama, birbirlerini sevmenin verdiği sevinci dile getirir ve barış ile sevginin aşkına yaktıkları ateşi, en geniş ve derin suların bile söndüremeyeceğini, hatta onlarda bile bir katılma isteği yaratacağını söyler:

*“Ne zaman hürlüğün barışın sevginin aşkına
Bir cigara atmışsak denize
Sabaha kadar yandı durdu” (s. 22)*

Yaşama sevincinin toplumsal bir dikkatle işlendiği şiirde, cinsel arzunun da özgürce yaşandığı sevgi ve aşk, tema olarak belirginleşir.

Üç birimden oluşan “**Üçgenler**” adlı şiirde anlatıcı, birtakım insanların çerçevesini üçgen şeklinde çizerek, onların sınırlarını belirginleştirir. İlk birimde, Ali diye bir figür canlandırarak, onun aracılığıyla üçgenin iç açılarını betimler:

*“Ali’nin üçgenidir bu çizdiğim
Nerde Öklid’in üçgenleri nerde bu
Na şunlar üç açısı üçü de yoksul” (s. 23)*

Üç açısı da “yoksul” olarak belirlenen “Ali’nin üçgeni”ni anlatıcı belirginleştirmek için açıklar: Bir açı “sıfırın altında sekiz derece”, yani ayazda kalmıştır; “birine atan atmış tekme işi yaş”; yani ihanete, gadre uğramış, aldatılmış, dolandırılmıştır. Üçüncü açı, “sizden bir sigara istiyor” diye sunulan İbrahim Efendi’nindir. Bu figür aracılığıyla insanlara güvenini kaybetmemiş, açgözlü olmayan orta insana dikkat çekilir: “Sadece bir sigara ne sandınız / Ne şu /Ne bu” (s. 23). Bu üç açısı da yoksul üçgen, antik çağın ünlü matematikçisi Öklid’in kurallı, meşhur, düzgün üçgenlerinden tamamen farklıdır.

İkinci birimde, “Bu da Süheylâ’nınki işte aynı” denilerek, başka birinin “üçgeni”ne geçilir. Anlaşılacağı gibi onun da, yoksullukta Ali’nin üçgeninden eksiği yoktur. İlk birimde Ali’nin üçgenini kendisinin çizdiğini belirten anlatıcı özne, bu birimde Süheylâ’nın üçgeni için “Bir kenarını yamuk çizmişler Üsküdar’a gidiyor” (s. 24) der. Ayrıca Ali’ninkinin açılarından bahsederken, Süheylâ’nın üçgeninin kenarlarına yoğunlaşır: “Bir kenarına istesek her akşam rastlayabiliriz / Bir kenarı da bir terzinin makasına komşu Allah versin” (s. 24).

Anlaşılacağı gibi, bu üçgeni çizen o kadar özensizdir ki, üçgenin kenarını eğri yapmakta beis görmemiştir. Bu dizeyi Süheylâ’nın hayatında mevcut bir “yamukluğa” işaret olarak okumak mümkündür. Onun rotasında Üsküdar olması bir yamukluğa işaretler; Üsküdar’da, bulunmaması gereken bir yerde gibidir. Her akşam rastlanabilen bir kenar, onun sokaklarda gayrı meşru bir iş yaptığını sezdirir. Üçüncü kenarın terzinin makasına komşu oluşu, bir terziye komşuluğu şeklinde anlaşılabilir gibi, terzi ile aralarında gayrı meşru bir ilişki bulunduğunu da akla getirir. İlerleyen dizelerde, bu ilişki, Süheylâ’nın ağzından aktararak meşrulaştırılır:

*“Kendi lafına bakarsanız bunu üşümek için yapıyor
Sadece üşümek için ne sandınız
Ne şundan
Ne bundan
Sadece üşümek için bu kışta kıyamette
Kendi kendine yetemeyen zavallı bir üçgen” (s. 24)*

Bu birimdeki “Üçgen”in “zavallı” olarak nitelenmesi ve “kendi kendine yetme”diğinin söylenmesi, “üçgen”den çok o “üçgen”in sahibinin bilinç durumuyla ilgilidir. Anlatıcı, “Bir kenarına istesek her akşam rastlayabiliriz” dediği bu “üçgen”i, bilinç kazanamamış olmasıyla alaya alır.

Son birimde çizilen üçgen ise, herhangi birinindir. Bu herkesin olabilecek üçgen, “dik açılı” oluşuyla öncekilerden ayrılır. Dik açı ile öznenin

yaptığı işe rağmen mağrurluğu çağrıştırılır. Öyle ki “en ufak tepeleri o yaratmış” gibi bir havası vardır. Bu üçgeni, bir “çalgıcıya” veya “macuncuya” aitmiş gibi sunan anlatıcı, her ikisinin eskiden kalma olduklarını sezdirir: “Çalgıcının biridir belki de macun satan / O şarkı senin bu şarkı benim İstanbul’da / Elinde bir keman var bir keman / Ve alaturka / Eski” (s. 24).

“Üçgenler” şiirinde anlatıcı, “pübik bölgeyi” üçgen olarak simgeleştirir. Şiirde, cinsel hazzın sadece erkeği değil, kadını da içerecek şekilde işlendiği görülür.

Dörder dizeli üç birimden oluşan “**Şiir**” adlı metnin ilk biriminde hâkim anlatıcı, kendisini “usulcana” ve çekingen bir biçimde sunan bir kadın gösterir. Canlandırılan kadının sergilediği davranışla şiir, erotik bir açılım kazanır ve “Gittiler gözleri aşka yaşamaya uygun” (s. 25) dizesiyle, cinsellik işaret edilir.

İkinci birimde, yine kadın üzerinden cinsel birleşme imajlarla sergilenir. “Kadın saçlarını getirmede uzakta tuttu / Umutsuzlukla dolu soyunuk uzakta” (s. 26) dizeleri, kadının her ne yaşıyorsa, kendine ondan ayrı bir koridor açtığı ve bir takım şeyleri burada koruduğu düşüncesini uyandırır. Buna rağmen, karanlık bir odada yaşandığı hissettirilen sevişme, aralıksız sürer.

Son dizede, kadının düşünceli hâli kaybolur ve memnuniyet duygusu belirginleşir: “Kadın gözlerini koydu ortaya / Bir mavi bir gökyüzü aldı çevrelerini” (s. 26). Buradaki “mavi” göstereni, kadının bakışlarındaki rahatlamayı ve huzuru işaret ettiği kadar, onun gözlerinin rengini de çağrıştırır.

Şiirin bir kadınla benzeştirilerek anlatıldığı metinde, sıkıntı ve huzursuzluğun özgür irade ile aşılabileceği; şiirin de böyle bir işlevi olduğu sezdirilir. Bütün bunlar, bir sevişme ânının üzerinden aktarılır.

Kurgusu zayıf bir şiir olan ve altışar dizeli üç birimden oluşan “**Türkü**”de, sevgili kadınla zevk nesnesi kadın birbirine karıştığı gibi, şiirin öznesi ile anlatıcı da birbirine girer. Şiirdeki, “çiçek” göstereninden hareket ederek cinsel hazzı daha bir belirginleştirmek mümkündür. İlk birimdeki “çiçek” göstergesi, kurulan bağlam içinde, “her çiçekten bal almak” deyimini akla getirir:

*“Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma
Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış
Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden
Kahin-klin kahin-klin
Ben ne kadar öbür çiçekleri denesem
Seninki gül oluyor aralarında” (s. 27)*

Son dizedeki “gül” sözcüğü, sevgiliyi cinsel organıyla temsil etmektedir. Böylece özelleşen şiir, yukarıda hatırlatılan deyim sayesinde özel olandan kurtulup “ayrı ayrı kadınlar”a geçilerek genelleşmiş ve şiirin öznesi ile anlatıcı birleşmiştir.

İkinci birimde anlatıcı özne, sevdiği kadını gözeterek, onun saçlarından hareketle sevgi ve aşkın verdiği yaşama sevincini belirginleştirir. Buradaki sevgili, hatıraların içinden algılanan biridir. Öyle de olsa, anlatıcıya memnuniyet ve güven verir.

Yalnızlık teması üçüncü birimde, bir eğlence mekânı olan “Vagon-Blö”deki bir figüre dikkat çekilerek belirginleştirilir. Anlatıcı özne, her ne kadar yalnızsa da, hüznü ve mutsuz değildir. Birimin sonunda “Açlığa saygısından olacak / Beni görünce şapkasını çıkarıyor” (s. 28) dizeleriyle, yoksulluk ironik bir biçimde söz konusu edilir.

“Türkü” adlı şiirin yapı yönünden “türkü”ye benzemediği açıktır. Birimlerdeki “Çal-para çal-para” gibi bazı söz tekrarlarıyla şiire türkü duygusunun verildiği söylenebilir.³⁸

Üç birimden oluşan “**Elma**”nın ilk biriminde anlatıcı özne, “Şimdi sen çırılçıplak elma yiyorsun” (s. 29) diyerek, bir manzara aktarmaya başlar. Erotizmin ve baştan çıkarmanın simgesi olan “elma”, bir şiirin adı olarak belirlendiğinde, cinsel hazzın da göstergesine dönüşür. Yukarıda gözlenen manzarada da, elma sembolü ile, erotik bir çağrışım uyandırılır. Elma cinsel hazzın simgesidir; kırmızılığı da bunu pekiştirir. Kırmızı hem ateşliliği, kışkırtıcılığı, cinselliği, hem de yasaklı ve sakıncalı olanı işaret eder.

Anlatıcı, seslendiği kişiye, “Hatırlanacak olursa tam üç gün önce soyunmuştun” (s. 29) diyerek, birlikte yaşanan bir şeyleri hatırlatır. Böylece, “Bir duvarın üstünde” yenildiği söylenen elma, cinsel hazzın göstergesi olur. Anlatıcının seslendiği öznenin, önceki bazı şiirlerde belirlenen kadınlardan biri olmadığı, “Bir yandan sevgilerini sebil ediyorsun sıcak” dizesinden anlaşılır.

İkinci birimde anlatıcı, “Ben de çıplağım ama elma yemiyorum” dizesiyle kendi durumunu anlatmaya başlar. “Benim öyle elmalara karnım tok” dizesi, öznenin cinselliğe bağlı kışkırtmalara kapılmadığını haber verir. Sonraki dizelerde, ilk birimde hatırlatılan durum, bu kez anlatıcı odağında yinelenir ve özne, “Hatırlanacak olursa seninle soyunmuştum” (s. 30) diyerek, yaşanan deneyimden kalan hazzı öne çıkarır. İlk birimde, gerçeküstücü bir resim gibi çizilen manzaraya, burada yeni unsurlar eklenir:

*“Bir kilisenin üstünde
Bir yandan çan çalıyorum büyük yaşamaklara*

³⁸ “Çalpara” sözcüğünün şiirle ilgisi olabileceğini düşündüğümüz birkaç anlamını hatırlatma gereği duyuyoruz: “Parmaklara takılıp çalınan zil veya buna benzer ses çıkarıcı âlet. *Müz.* Türk musikisinde bir usül vurma âleti. Köçek ve çengilerin ellerinde tutarak danslarına tartım vurdıkları çalgı.” Pars Tuğlacı, **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, C. I, Pars Yay., İstanbul, 1971, s. 422.

*Bir yandan yoldan insanlar geçiyor çoğul olarak
Duvarda bir kilise” (s. 30)*

Son birimde, “elma yeme durumu” ile “bir duvar duvarda bir kilise” şeklinde çizilen manzara üzerinden erotik çağrışımlar sürdürülür. Anlatıcının muhatap edindiği özne, her durumda elma yemeye devam etmekte; anlatıcı ise, bundan rahatsız olmaktadır. Böyle bir noktada, elma yeme durumu ile çağrıştırılan cinsel ilişki, hayat kadınlarının yaptıkları işe indirgenerek sıradanlaştırılıp etkisiz hâle getirilir:

*“Bir yanda esaslı kederler içinde gençliğimiz
bir yanda Sirkeci’nin tiren dolu kadınları
Adettendir sadece ağızlarını öptürürler
Ayak üstü işlerini görmek yerine” (s. 31)*

“Adımın bir harfini atıyorum” dizesiyle tamamlanan “Elma”, biten bir ilişkinin hüznünü, hatıraların ağırlığıyla yansıtır.

“Blok yapı” denilebilecek tek birimden oluşan “**Hazma**” adlı şiirde anlatıcı özne, çoğul olarak yaşadıkları bir olayı aktararak, yaşananlardan geriye anlamlı hiçbir şey kalmadığını belirtir. “Büyük bir ihtimalle ölmüştük / Şehir kan kıyametti ayaklarımızda” (s. 32) dizeleriyle kötü bir deneyim yaşandığı hissettirilir. Sonraki dizelerde, bu kötü deneyimin alkole bağlı bir algının içinden yansıtıldığı anlaşılır. Anlatıcı özne, “Hazma bütün parmaklarını ortaya dökmüştü / Yirmi yıldır cebinde biriktirdiği parmaklarını / Hazma son şarkıyı kırka bölmüştü” (s. 32) diyerek, birlikte sarhoş olduğu birini gösterir. Gösterilen kişiyle birlikte anlatıcı öznenin durumu “iyi idare ettikleri” belirtilir; ama bunun hiçbir anlamı yoktur. Çünkü yaşayanlar onları unutmuş ve onlar sadece öldükleriyle kalmıştır.

“Sürahinin en yamru yumru yerinde / Hamza’nın karısı bir, Hamza iki / Sürahi basbayağı sürahi, masanın üstünde” (s. 33) dizeleriyle başlayan “**Hazma Süiti**” iki birimdir. Normal bir algının kavrayamayacağı bir manzarayı işaret eden yukarıdaki dizeler, gerçeküstücü anlayışla yapılmış bir resim

izlenimi bırakır. Bununla birlikte anlatıcı, somut olarak masa üzerindeki sürahidenden bahsettiğini vurgular. Buradaki masanın işlevsel bir değeri olduğu rahatlıkla görülür. Şiirin daha ilk dizelerinde belirlenen görüntü, işaret edilen figürlerin toplumsal statüleri ile ilgili bir düşünce oluşturur. Sonraki dizelerde söylenen “Cihangir’de sıfıncı katta” oluşları, bu düşünceyi berraklaştırır. Bu figürler, ya kapıcıdır ya da bir zamanlar İstanbul’un ucuz semtlerinden olan Cihangir’de giriş katında yer bulabilmiş düşük gelirli bir ailenin üyeleri olmalıdır. “Akşam akşam yarım somun sahibi / Hamza’nın karısı bir, Hamza iki” dizeleriyle tamamlanan ilk birimde, canlandırılan figürlerin dar gelirli oluşu, ironik bir şekilde vurgulanır.

İkinci birimde anlatıcı, Hamza’nın karısı Leylâ’ya dikkat çeker. “Hamza’nın karısı Leylâ, Hazma Leylâ” (s. 34) dizelerindeki “Hamza Leylâ” birleştirmesinden, bu iki figürün birlikte yaptıkları bir eylemin anlatılmaya başlanacağı sezilir. “-Başladı Afrikası uzun bir gece-” dizesiyle, “sıfıncı katta” yaşayan insanların yoksunlukları çağrıştırılır. “Geceler yukarda telcek-bulutcak / Böyle gecelerde yatan yatana” (s. 34) dizeleri, yoksunluğun “yukarıdakilere” dikkat çekilerek iletilmesini sağlar. Kendi gerçeklerinin, yani toplumsal statülerinin farkında olan “Hamza Leylâ” ikilisi, belki “yatan yatana” diye belirlenenlerdendir. Bununla birlikte, sınıf farkından kaynaklanan yoksunluk, onların arzularını bile gölgelemektedir.

Dörder dizeli iki birimden oluşan “**Şu da Var**” adlı şiirin ilk biriminde özne, “sen” diye seslendiği kişiye, unutulmuş bir şeyi hatırlatmak ister sanki: “Bir de var sen koynumda yatıyorsun” (s. 35). Kadının koynunda yattığını belirten anlatıcı öznenin, durumdan pek de hoşnut olmadığı anlaşılır. Anlatıcının koynunda olan kadın, onu tam anlamıyla tatmin etmediği, geleneksel ahlâk anlayışıyla davrandığı için eleştirilir: “Kızlığın masanın üstünde / Kocana saklıyorsun” (s. 35). Anlatıcı, cinsel hazzı tıkayan, onun önüne geçen bekâret anlayışını da, bunu korumadaki ısrarı da, ahlâkın ikiye bölünmüşlüğü olarak yorumlar gibidir.

Cinsel hazzın karşısına çıkarılan engelleri aşma çabası, şiirin ikinci biriminde, meydan okumayı ve erkek bedeniyle övünmeyi hazırlar. Durumdan hoşnut olmayan anlatıcı, “sen” diye seslendiği kişinin “kızlığını sakladığı” müstakbel kocayı gözeterek, adamın kızı kendisi gibi saramayacağını söyler. “Soy bir portakal yedir bana dilim dilim” dizesi dümdüz anlaşılabilir gibi, kızın cinsel organına ve onun vereceği zevke göndermede bulunduğu şeklinde de yorumlanabilir. “Ben uzun minareliyimdir doğma büyüme/ Ne yapıp edip denizi görmek isterim” dizesindeki “uzun minareli” bağdaştırmasıyla özne kendi cinsel organını, “deniz” ile de kadınınkini çağrıştırır. Böylece, onunla birleşme isteğini bir kez daha yineler.

Blok yapıllı başka bir şiir olan “**Balzamin**”de anlatıcı, “Sen el kadar bir kadınsıdır” (s. 36) diyerek, birine seslenir. “El kadar” bağdaştırmasından, seslenilen kişinin ufak tefek, narin bir kadın olduğu anlaşılır. Sonraki dizelerdeki betimleme, bu kadının beyaz tenli ve uzun kirpikli biri olduğunu belirginleştirir.

“Balzamin”, adıyla kadına duyulan hayranlıktaki belirleyenlerin hepsini birden işaret eder. Balzamin, “kınaçiçeği”ne verilen addır. Kınaçiçeği, bahçelerde yaygın biçimde süs bitkisi olarak yetiştirilen bir çiçektir. “Meyveleri olgunlaştığında hafif bir dokunmayla bile patlayarak tohumlarını etrafa saçar.”³⁹ “Gül” adlı şiirde, sevgili nasıl alışılmış bir simge kullanılarak övülmüşse, “Balzamin”de de sevgili, aynı şekilde ama bu kez orijinal bir buluşla hayranlık uyandıran bir nesne olarak canlandırılmıştır:

*“Bazı ağaçlara kapı komşu,
Bazı çiçeklerin andırdığı” (s. 36)*

Bu dizeler, sevgili ile kınaçiçeği arasında kurulan ilgiyi doğrulamaktadır. Yine de, bir çiçek olarak tasarlansa da sevgili, edilgen değildir. Özneyi şaşırtan, ona “İş bu kadarla bitse iyi” dedirten de sevgilinin bu yönüdür ve

³⁹ “Kınaçiçeği” maddesi, **Ana Britannica**, C. 13, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1989, s. 253.

hayranlık uyandırıcılığı, biraz da bu yönüyle pekişir. Onun etken, eyleyen canlı bir güzelliği vardır:

*“Bir insan edinmişsindir kendine,
Bir şarkı edinmişsindir, bir umut” (s. 36)*

“Süveys” adlı şiir, beşer dizelye öbeklenen üç birim, bu birim geçişlerini sağlayan beyitler ve son bir beyitten oluşur. İlk birimde tecrübeli, yaptığı işten zevk alır görünen ve besbelli zevk veren, cazibesi ve seksiliğiyle diğerlerinden ayrılan bir hayat kadını tanıtılır. Anlatıcı bu kadını, işini iyi bilen ve rahatça yapan biri olarak sunar:

*“Çeşmeden su içer gibi kolay rahat
Avucunu çenesine dayayıp öptüğü
Ama sadece öpmek mi
O da ayrı mesele” (s. 37)*

İkinci birimde anlatıcı gerçeküstücü bir betimlemesine, “kadifeden bir çingenedir” sonucuna ulaşacağı “Meryem” diye bir figür de ekler. Bu, önceki birimde işini rahat ve iyi yaptığı belirtilerek anılan hayat kadını olmalıdır. Bu kadının işindeki mahareti ve ilişkiye girdiği kişileri kendisine bağlayışı, sonraki dizelerde yine çarpıcı bir biçimde anlatılır.

“Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin” dizesiyle başlayan üçüncü birimde, farklı coğrafyadan bir insanın özelliğine dikkat çekilerek, önceki birimlerde anlatılan “Meryem”’in kışkırtıcılığı karşısında gösterilecek bir tavır üzerinde durulur. Anlatıcı özne, Meryem’e karşı, bütün pervasızlığına rağmen, dinî mekânların yanından geçerken genel olarak dinî değerlere düşkünlüğü bilinen bir Erzurumlu kadar saygılıdır. Bununla birlikte, kışkırtmalar sabrını taşırdığında çekip gidecek kadar da irade sahibidir. Bu özelliklerini belirterek Meryem’i bir bakıma tehdit eden anlatıcı, hiçbir yere gidemeyecek olma gerçeğini sonraki dizelerde açığa vurur.

“Süveyş”, cinsel hazzın bir kanalda simgeleştirildiği bir şiirdir. Bu şiirde kadın, her ne kadar cinsel ilişkideki rahatlığıyla beğenilse ve cinsel haz verse de, toplumsal bir bakışın içinden görülür.

Sekizer dizeli dört birimden oluşan “**Aslan Heykelleri**”nin, “Çoğaltan ellerini seviyorum kaç kişi / Dokundukça dokundukça aslanlara” (s. 39) dizelerindeki “aslan” göstereni, gücün simgesi olarak yer alır; ama şair, üçüncü dizeyle birlikte “Parklarda[ki] yakışıklı aslan heykelleri”ni de şiire alarak yapıyı bu heykellerin üzerine kurar. Dışarıda görülen “aslan heykelleri”, yaşananı hatırlattığı ve artık elde olmayanı düşündürdüğü için hüznü haber vermekle kalmaz, bir de hüznü heykelleştirir:

*“Bizim bu aşkımızın aslan heykelleri
Şahane değişik hüznün heykelleri yani
Ben bütün hüznüleri denemişim kendimde
Bir bir denemişim bütün kelimeleri” (s. 39)*

İkinci birimde, anlatıcı öznenin kendisinde “bir bir dene”yerek hüznün heykeline dönüştürdüğü “kelimeler”, “eller”in uzaklaşmasıyla ortaya çıkar. Başka bir deyişle, ayrılıkla birlikte hüznün gelir. Şiirin ikinci birimi, ayrılığa hüznülenen öznenin durumunu belirginleştirir:

*“Yeni yeni sözler buldum bir nice seni görmeyeli
Daha geniş bir gökyüzünde soluk aldırarak şiire” (s. 40)*

Her ne kadar “şiire soluk aldırarak” yeni sözler bulunsa da, “aslan heykelleri” hiç unutulmaz. Sevgilinin yokluğunda onu gözünden başlayarak tamamlayan özne, bu kez “aslan heykelleri” ile sevgilinin gözlerini benzeştirir:

*“Oldurmanın yıkmanın yeniden yapmanın aslan heykelleri
Olduran yıkan yeniden yapan gözlerini seviyorum
Bir senin gözlerin var zaten daha yok” (s. 40)*

Son dize, şimdi burada olmayan sevgilinin görülenlerde çoğaltıldığını bildirmektedir. Aslında şiir boyunca her şey, “aslan heykelleri”nin üzerinden çoğaltılmaktadır.

Üçüncü birimde, “Yorgan toplanmış bacakların seçiliyor” denildikten sonra bacakların aslan heykeli olarak yeniden tasarlanması, haz verici olanın görkemli bir biçimde betimlenmesidir. Bununla birlikte, yeni bir aslan heykeli olan bacaklar, sevgilinin gözleri kullanılarak betimlenmektedir. Bu şekilde hatırlayan ve geçmişi yeniden kuran anlatıcı özne, sevinç temasını belirginleştirir:

*“En olmayacak günde geldin tazeledin ortalığı
Alıp kaldırdın bu kutsal ekmeği düştüğü yerden” (s. 41)*

Bu dizelerdeki, “tazelemek” ve “alıp kaldırmak” eylemleri ile aşkın göstereni olan “kutsal ekme” tabiri, sevincin ve memnuniyetin işaretidir; fakat sevinç de memnuniyet de hatırlanan olay ve durumların içinden yaşanmaktadır. Gözler unutulduğu anda başka bir durum, şu andaki gerçek ortaya çıkar. Aslan heykellerinin yerine “köpek” geçer. Bu, bir aşağılama ifadesidir; böylece sevgili olan kadınla, cinsel arzuyu kışkırtan ve tatmin eden kadın yer değiştirir. Bu yer değiştirme ile hüznün, kıskançlık ve öfke ortaya çıkar:

*“Ama yok aslan heykelleri var köpek
Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
Bozulmuş burjuva ahlâkına örnek” (s. 41)*

Son birimde özne, sevgilisinin hiç beklenmedik anda gelip her şeyi yenileyen, güzelleştiren, kutsallaştıran varlığından bahseder, “bunlar iyi şeyler ya öte yanda” diyerek, şiirin eksenini, bir anda değiştirir: Onların bulunduğu kesimin, yerin tam zıddında köpeğiyle çift kişilik karyolasında yatan bozulmuş burjuva ahlâkının temsilcilerinden Adalet Hanım’a değinilir.

Dört birimden oluşan “**Hür Hamamlar Denizi**”nin dörtlüklerle kurulduğu söylenebilir. Şiirde cinsellik teması, kadın ve erkek karşılaştırmasıyla belirginleştirilirken, buna bağlı olarak her birimin ilk iki dizesi kadına; son iki dizesi de erkeğe ayrılmıştır. Şiirin her biriminde, erkek figür Süleyman, kurduğu hayali geliştirirken, kadın figür Güzin de şuh ve lütufkâr tavrıyla bu hayalin diğer tarafını zenginleştirir.

İlk üç biriminde, tatmini erteleyerek hazzı artıran hâliyle erotik gibi görünen şiir, “Süleyman”ın son birimdeki hamlesiyle cinsel hazza odaklanır:

*“Erkekler hamamında Süleyman
Az namussuz adam değilmiş hani
Kalkıp dosdoğru Eskişehir’e gitti
Geçirdiği gibi başına şapkasını
Enflasyon parasıyla otuz lira” (s. 44)*

Anlatıcı, şiirin son biriminde, Süleyman’ın kafasına şapkasını geçirerek “Kalkıp dosdoğru Eskişehir’e gitti”ğini söyler. “Enflasyon parasıyla otuz lira” (s. 44) dizesi, erkek figürün Eskişehir’e hangi amaçla gittiğini haber verir.

“Kadınlar hamamı” ile “erkekler hamamı”nı aynı anda gözleyebilen hâkim anlatıcı, dört dizeden oluşan her birimin sonuna “Öpsün bakalım”, “Hadi Bakalım” ve “Dur bakalım” sözlerini koyarak durum karşısında uyandırdığı merakı sürekli kılmıştır.⁴⁰ Bu sözlerin “bakalım” ifadesi ile birbirine bağlanması da şiirdeki örgüyü sağlamlaştırmıştır.

“**Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm**” adlı şiir, dört birimdir. “Porsuk nehrinin geçtiği kadınlar” (s. 45) dizesi ile başlayan şiirin ilk biriminde, Anadolu kadınına duyulan hayranlık belirginleşir. Anlatıcı, sonu olmayan, mutsuzluğa yazgılı sevdalar çeken bu kadınları “verdi mi adama her şeylerini verirler” diyerek över.

⁴⁰ “Hür Hamamlar Denizi” ilk olarak yayımlandığında, son birimde “Al bakalım” dizesi yer almakta ve şiir, bu dize ile bitmektedir. Cemal Süreya, şiiri kitaba alırken bu dizeyi yapısal ve anlamsal kaygılarla atmış olmalıdır. Cemal Süreya, “Hür Hamamlar Denizi”, **Yenilik**, C. 8, S. 41, Mayıs 1956, s. 135.

İkinci birimde harita üzerinde doğuya doğru gidildiği anlaşılır. Buradakiler Kızılırmak civarında, bir korku, bir acı yaşamış oldukları anlaşılan kadınlardır. Anlatıcı, hayatlarını zar zor kazanan, aza kanaat etmiş, ne yaşadığını bağıra çağıra değil, gözleriyle ve türküler aracılığıyla anlatmaya çalışan çileli Anadolu kadınlarına da hayranlık duyar:

*“Kızılırmak parça parça olasin
Bir parça ekmek siyah on kuruşluk kına kırmızı
Taş toprak arasında türküler arasında
Karanlıkta bir yanları örtük bir yanları üryan
Kocaman gözleriyle oy anam bu kadar dokunaklı
Kimler ürkütmüş acaba bu kadar kadını” (s. 46)*

Üçüncü birimde, “tren” ile daha doğuya gidildikçe Dicle nehrine ve orada yaşayan kadınlara ulaşılır. Bulutsuz, güneşli gökyüzünün verdiği genişlik duygusu içindeki anlatıcı, buradaki kadınları özgün bir biçimde betimler: “Genel olarak önce kaşları görünür / Sonra bütünsüz uykuları kaşla göz arasında”. İlk dizede düz anlamıyla kaşlardan bahsedip, ikinci dizede bir deyim aracılığıyla, bir kelime oyununa gidildiği gözden kaçmaz. Böylelikle hem kadınların görüntüleri ile ilgili bir imaj, hem de yaşadıkları ile ilgili bir manzara çizilmiş olur. Anılan bölgedeki kadınların, genelde başlarını ve ağızlarını örttükleri için ilk bakışta gür ve siyah kaşlarının dikkat çekişini anlatıcı, farklı bir betimleme ile sunarak, bir evin bütün işini ve sorumluluğunu yüklenen kadınların yorgun, parça bölük uyuyabildiklerini sezdirir. “Yanaklarında çıban izi taşıyan kadınlar /Gül kurusu” (s. 46) dizesiyle, Güneydoğulu kadınların hatta halkın uzun zaman yazgısı hâline gelen şark çıbanı vurgulanır. “Gül kurusu” bağdaştırması, çıbanın rengini olduğu kadar, kadınların gül gibi güzelliğini kurutan bir unsur olduğunu da çağırıştırır.

Son birimde, büyük şehirlerde yaşayanlar tarafından görülmeyen, unutilan, çözümüne uğraş verilmeyen Anadolu kadınının hayat şartlarına, çaresizliğine dikkat çekilir:

*“Bir gün sizin de yolunuz d  er memlekete
Siz de görürsünüz bunlar  kadınlarda
Ödevleri yenilmek olan hep
B  akla kemik arasında
Susmakla a lamak arasında
Yenilmek
Kadınlar” (s. 47)*

Yenilme durumunun kad n n yazgısı olarak belirlendiği bu dizelerdeki düşünceyi şiirin bütününe yaymak mümkündür. Dolayısıyla  iirde, Anadolu kadınının çaresizliği, peri anl  i, ezilmi li i, yoksunluğu belirginle tirilerek toplumsal bir sorunun  ne çıkarıldığı söylenebilir.

“**Afrika**”, *Üvercinka*’daki en kısa şiir olarak dikkati çekmektedir. Be  dizeden oluşan bu  iir, Cemal Süreya’n n kitaplarına almadığı “Yüzükoyun”⁴¹ adlı şiirin son biriminde bulunmaktadır. Süreya, bu uzun şiirin sonunda yer alan be  dizeyi “Afrika” adlı yeni bir şiir olarak ayırırken, Afrika kıtasının haritadaki şeklini d   nm   olmalıdır; çünkü şiir, g rsel bir algı üzerine kurulmuştur:

*“Afrika dedi in bir garip kıta
El bilir âlem bilir
Ki  ekli bozulmas n diye Akdeniz’in
Hâlâ eskisi gibi çizilir
Haritalarda” (s. 48)*

“Garip” sıfatı, Afrika’n n diğer kıtalara göre hem ilginç ve acayipli ini, hem de itilmi li ini, yalnızlığını vurgulamak için seçilmiş gibidir. Afrika, batı tarafından s m rgele tirilmeden önce ilkel köleci imparatorluklar çağında da, köle pazarı olma talihsizli ini ya amı tır. Bir bakıma, Akdeniz kıyısındaki bu imparatorlukların zenginliğini beslemi ; Mısır ve Roma’yı sadece insan gücü değil, topraklarındaki zengin yer altı ve üstü kaynakları ile de, tahıl ambarı, altın ve diğer elementlerin rezervlerine sahip bir kıta olarak da desteklemiştir. Anlatıcı, Afrika’n n bu makus talihinden doğan hüznü, ironi ile yansıtmıştır.

⁴¹ Cemal Süreya, “Yüzükoyun”, **Yeditepe**, S. 60, 1 Mayıs 1954, s. 7.

Sekizer dizeli iki birimden oluşan “**Onların Yani Sizin**” adlı şiirin hâkim anlatıcısı, şarkıları söz konusu ederek, sıradan insanların hayatını sergiler. “Onların, yani sizin hayatınıza / Şarkılar girmiş, şarkısız edemiyorsunuz” (s. 49) belirlemesinde bulunan anlatıcı, şarkıların içeriğini de, “barış” olarak tespit eder. Gökyüzüyle pekiştirilen barış şarkılarının karşılıksız olduğunu, biraz da umutsuzca ifade eden anlatıcı, şarkıları birer “yanılgı” diye değerlendirir.

İkinci birimde, “Sizin, yani onların hayatlarına / Allahlar girmiş, Allahlardan kurtulamıyorlar” (s. 50) dizeleriyle girilir. Anlatıcı ilk birimde, şarkıları nasıl birer yanılgı olarak belirlemişse, burada da toplumsal bir kabulü, “yanılgı” diye değerlendirerek, sosyal eleştiriye yönelir. Tanrı inancının her yerde hayatı yönlendirdiğini vurgulayan anlatıcı, barışla bu inancın bir arada yaşayamayacağını sezdirir. İki şekilde de kendilerini ve herkesi kandıran insanları eleştiren anlatıcı, inanmakla unutmak arasındaki çelişkiyi sergiler ve bu çelişkinin birey olamamaktan kaynaklandığını vurgular.

Beşer dizeli üç birimden oluşan “TK” adlı şiir, kitabın ilk şiiri olan “San”ın bir çeşitlemesi gibidir. Tema yönünden, karşılıklı bir duygu durumunu ve ortak yaşantıyı belirleyen aşkın işlendiği “TK” adlı şiirin ilk biriminde, paylaşılan deneyim genel olarak sergilenip hatırlatılır. “Atlarla. Uzun bacaklı evrensel atlar / Bunlarla geliyor sevdamız anlatılmaz” (s. 51) dizelerindeki “atlar”, gelişen sevdanın cinsel tutkuya bağlı olduğunu işaret eder. Sonraki dizelerde anlatıcı, aşkın ve sevdanın insanda yarattığı değişimleri saymak üzere önce atları, sonra çocukları, kuşları, ağaçları anar; sonra da bu varlıkların belirleyici özelliklerini öne çıkararak, sevdalarının bunlarla geliştiğini, büyüdüğünü, uçtuğunu, dal budak saldığını söyler. “Yalnız aşkta raslanan o seçkin nokta” dizesiyle, aşkın ayırt edici bir konum, bir seçilmişlik durumu sağladığı inancını yansıtır.

Sonraki iki birimin ilk dizeleri, “sen” sözcüğüyle başlar. Böylece, genelden özele geçilir. İkinci birimde aşkın yarattığı iç atmosferin

sergilenmesinin yerini, somut bir görüntüye sesleniş alır. Anlatıcı özne, sevgilinin bedenine bakarak, onun bir güzellemesini yapar. Üçüncü dizeyle birlikte bu güzelleme, erotik bir hâl alır: “Uzanıp öpüyorsun ya atları çırılçıplak / Ne oluyorsa işte o zaman oluyor.” (s. 52)

Şiirin son birimi, önceki birimde yaratılan erotik durumun üzerinden gelişir. “Sen ağzını ilave edince atlara / Birdenbire oluyor bu şaşırıyoruz” dizeleriyle, bir sevişme manzarası canlandırılır. Anlatıcı bu özel durumu, biraz da bağlamı zorlayarak, “Korkunç bir güzellik halkların havasında” dizesiyle genişletmeye çalışır. Ne var ki çizdiği manzaradan çok da uzaklaşamaz ve, “Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin / Ayrır ayırabilirsen hangimiz kadın, hangimiz erkek” (s. 52) der. Bu son iki dize, sevişmenin verdiği hazzı, bir bütünleşme durumu olarak yorumlamayı hazırlarken, şiirin teması olan cinsel aşkı da belirginleştirir.

Sekizer dizeli üç birimden oluşan “**Bun**” adlı şiirin ilk biriminde, anlatıcı kendi kendisiyle konuşuyor gibidir. “Aptal” ile “Kapital” sözcüğü arasında anagrama giden anlatıcı, şiirin toplumsal bir sorun üzerine kurulacağını hissettirse de, sonraki dizelerde, “üst üste yenilişini”, iskambil oyununa bağlayarak, bu sorundan uzaklaşır.

“Ablasını o saat meryemsiyorum” (s. 54) dizesiyle başlayan ikinci birim, “ablası” sözcüğüyle önceki birimin “Max Jacob papazı ablasından” dizesine bağlanır. İlk birimdeki bu dize ile ironik bir hâl alan şiir, buradaki “Çünkü her kadını meryemsiyorum” dizesiyle geniş bir açılıma ulaşırken, ironiyi de askıya alır. “Meryemsiyorum” sözü, Meryem’e benzetiyorum anlamı içerir. Ama buradaki Meryem’in önceki bazı şiirlerde anılan “hayat kadını” Meryem’le ilgisi yoktur. Bu Meryem, daha çok, Hz. İsa’nın annesi olan Meryem’i çağırıştırır. Dolayısıyla “Meryemsenen” kadınlar, günahsız ve saf olarak belirlenmiş olur. Bu belirlemenin ardından anlatıcı, “Meryemsediği” birini hatırlar ve o kadının kendisinde bıraktığı etkiye yoğunlaşır.

Üçüncü birim, “Gözleri göz değil gözistan” (s. 54) dizesinin tekrarıyla önceki birime bağlanır. Böylece şiirin bu son biriminde de, kadınların anlatılacağını bildirir. Anlatıcı “Adı Meryem değil sade Dorothy Lucy” diyerek, gerçekliği olan birine dikkat çeker. Dorothy Lucy’nin kimliği, “Renklerinden dolayı okulsuz bırakılan / Zenciler zenciler iki okka zencefil” dizelerinde belirginleştirilir. Böylece evrensel bir açılım kazanan şiirde, ırk ayrımcılığı kınanır. Bu ayrımcılığın “İntihar süsü verilerek” gerçekleştirildiğini vurgulayan anlatıcı, bu sahtekârlıkla “güneşin linç edilmeye” çalışıldığını söyler.

Şiir ilk yayınlandığında, “Hüzünleri daha az şanlı değil Amerikadan” dizesiyle bitirilmiştir.⁴² Bu dize, Amerika’da 1950’lerde ırk ayrımcılığı yapılarak öğrenim hakkı elinden alınan zencilerin daha açık bir biçimde söylendiğinin işaretidir. Dorothy Lucy, 1950’lerde ırk ayrımcılığına karşı verilen hukukî mücadelenin sembolü olmuş biridir.⁴³

Kitaba adını veren “**Üvercinka**” adlı şiir, yedişer dizeli beş birimden oluşur. Nakarat gibi yinelenen “Afrika dahil” sözü, birimleri hem anlamsal olarak kapatır, hem de birbirine bağlar.

İlk birimde anlatıcı özne, “sen” diye seslendiği sevgilisiyle birliktedir. Bir arada oluştan duyduğu heyecanı, evrene yaymak istercesine, “Lâleli’den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız / Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun” (s. 55) dizeleriyle belirtir. Duyulan heyecana, cinsel arzunun uyanması da dahildir. Bu, “Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez / Sevişmek yürürlüğe giriyor” dizelerinden anlaşılır.

⁴² Cemal Süreya, “Bun”, **Pazar Postası**, 15 Aralık 1957, s. 10.

⁴³ Ercüment Gencer, Cemal Süreya’ya dair hatıralarını anlatırken, Dorothy Lucy’e özellikle dikkat çeker: “Yine o yıllarda insan hakları savunucusu ABD’de bir eyalette ‘iki okka zencefil’ ağırlığındaki Dorothy Lucy beyazların okuluna alınmaz. Olay tüm dünyaya yansır. Bizim gazetelerde hemen her gün okuruz bu kızcağızın okula girme savaşımını. Yasalara göre olması gereken bu iş, Federal Devlet askerlerinin de yardımıyla sonunda olur ama haftalarca sürer sancısı. İşte bu sancıyı yüreğinin ortasında duyan Cemal, ‘BUN’ adıyla bunalımını haykırır gibidir.” (“Çekik Gözlü Olmayan Bir Asyalı: Cemal Süreya”, **Mülkiyelikler Birliği Dergisi**, C. XV, S. 128, Şubat 1991, s. 46.)

Ellerle belirginleştirilen dokunma duyusu, *Üvercinka*'daki şiirlerde “sevişme”nin göstereni durumundadır. Sevgili de, bedeniyle kavranan bir canlılığa ve doğallığa sahiptir. “Üvercinka”daki sevgili, bir dokunuşuyla “Afrika dahil” “bütün kara parçalarında”, “sevişme”yi “yürürlüğe” sokar. Sevgilinin kendisini doğrudan sunuşu olarak yorumlanabilecek bu özelliği, sevinç ve memnuniyet uyandırır.

İkinci birimde, sevgilinin başka bir özelliği üzerinde durulur. Sevgili, sadece “sevişme”yi “yürürlüğe” sokan bedeni, dokunuşu ile değil zihni ve bilinç durumuyla da değerlendirilir; fakat sevgilinin bilinç durumu, aşağıdaki dizelerde geçen “eksik olma” sözünden de anlaşılacağı gibi, hafifsenir:

*“Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar” (s. 56)*

Sevgili, şiirde konuşan özneyi zihniyle değil, “hava”sıyla, edasıyla “sarmakta”dır. Bu havayı ise, onun güzelliğini kullanabilmesi sağlamaktadır. Yine de sevgilinin havasına “aydınca düşünme”yi eklemesi, onu çekici kılan bir özellik olarak kabul edilmektedir. Üçüncü birimde, sevgilinin edası, büyüleyici bir özellik olarak kavranır.

Şiirin dördüncü birimindeki şu dizeler, sevgilinin bilinç durumunu içerse de bedeniyle kavrandığının işareti olarak anılabilir:

*“Birlikte mısralar düşürüyoruz ama iyi ama kötü
Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse değerlendiremez” (s. 57)*

Son birimde anlatıcı, “Burada senin cesaretinden lâf açmanın tam da sırası / Kalabalık caddelerde hürlüğü şarkısına katılırkenki” (s. 57) dizeleriyle, sevgilinin “cesareti” hakkında bazı bilgiler sunmaya başlar. “hürlüğü şarkısına katılmadaki” cesarete, anlatıcıyla “Çiçek Pasajı’nda içki içme” de eklenir. Anlatıcı özneyi her hâliyle büyüleyen sevgili, çekip gitmiş olmasıyla da bir cesaret örneği olmuştur. Ama bu son cesaret, anlatıcı

özneye hüznü bırakmıştır. “Afrika dahil” sözünün bu birimin sonunda “Afrika hariç değil” şekline dönüştürülmesi, hüznün ve yitirmenin verdiği duyguyu işaret eder.

“Afrika dahil” sözü, şiirin anlam bütünlüğünü sağlar. Her birim bu ifade ile bitirilirken, sevgilinin başka bir hâli de sergilenmiş, vurgulanmış olur. Sergilenen durumlar ile vurgulanan özellikler, sevgili olan kadın aracılığıyla, sevinci bir tema olarak belirginleştirir.

Üvercinka’nın son şiiri olan “Yazmam Daha Aşk Şiiri”, beşer dizeli dört birimden oluşur. İlk birimde anlatıcı, muhtemelen sokakta gördüğü birine dikkat çeker ve onu, tanıdığını vurgulamak üzere özgün bir betimlemeyle resimler:

*“Kuşlar bakımından uçar
Çocuk tutumuyla beklenmedik
Uzatmış ay aydın karanlığıma
Nerden uzatmışsa تنها boynunu” (s. 58)*

Tanıdık birini görmekten duyulan heyecanın öne çıktığı bu birim, sonraki birimi de belirler. Anlatıcı, gördüğü kadının betimlemesini burada da sürdürerek, onun nasıl eşsiz biri olduğunu belirginleştirir.

“En çok neresi mi ağzıydı elbet” (s. 59) dizesiyle başlayan üçüncü birimde, tanınan kadının en canlı olarak hatırlanan “ağız” öne çıkarılır. Sonraki dizelerde ağza yoğunlaşan anlatıcı, erotik çağrışımlarla, şiire cinsel hazzı katar.

Son birimde, görülen ve tanınan kadınla herhangi bir temas veya konuşma olmadığı anlaşılır. Anlatıcı özne, “Ah şimdi benim gözlerim / Bir ağlamaktır tutturmuş gidiyor” (s. 59) diyerek, hatıraların üzerinde bıraktığı etkiyi yansıtır ve böylece hüznü belirginleştirir.

1.2.2. Tema

Üvercinka'daki şiirlerde; kadına yoğunlaşılarak geliştirilen cinsel aşk, cinsel haz ve erotizm ile yitirme korkusu yalnızlık ve aylıklık-boş vermişlik, toplumsal kabullerin eleştirisi, sınıf farkına ve ayrımcılığa duyulan öfke temaları işlenmiştir. Şiirlerinde kurduğu özgün yapılarla çeşitli konuları etkileyici bir biçimde işleyerek, önerisini temalarda belirginleştiren Cemal Süreya'nın *Üvercinka*'daki şiirlerinde öne çıkan temaları birer birer değerlendirmek gerekir.

1.2.2.1. Cinsel Aşk

Üvercinka'daki çoğu şiirin yöneldiği özne kadındır. Öyle ki şiirlerin hepsi, bu özne etrafında bir vücut kazanır ve temalar da, bu öznenin uzantısı olarak gelişir. Kadın, *Üvercinka*'daki şiirlerde ya sevgili ya da cinsel arzuyu kışkırtan ve tatmin eden bir figürdür. Bunların dışında, üretime katılan, hayatını emeğiyle kazanan bağımsız bir birey olarak öne çıkarılan kadınlar da vardır. Bu kadınlar, özgür oldukları kadar, isteklerinde de cesurdurlar.

Kadın, sevgili olarak sunulduğunda, bedeninin güzelliği ve cinsel aşkın öznesi olarak övülüp yüceltilir. Cinsel arzuyu kışkırtan ve tatmin eden kadın ise, ilişkideki becerisiyle öne çıkarılır.

Sevgili olan kadının bütün yönleriyle sergilenip yüceltildiği “Güzelleme”de, onunla birlikte olmaktan duyulan mutluluk, hayata yayılır ve yaşama sevincinin nereden beslendiğini işaret eder. “Aşk” adlı şiir, sevgili olan kadının öncelikle gözü ile görünür kılınmasıyla anılabilir:

*“Şimdi sen kalkıp gidiyorsun. Git.
Gözlerin durur mu onlar da gidiyorlar. Gitsinler.
Oysa ben senin gözlerinsiz edemem bilirim” (s. 13).*

Nasıl “Önceleyin”de her şeyi başlatan ellerse, “Aşk”ta da her şeyi bitiren gözlerdir. Orada kadını “el”de toparlayan anlatıcı özne, bu şiirde, bütünü parçada kavramayı hazırlayan yaklaşımı bu kez “gözler” aracılığıyla gerçekleştirir. El, dokunma duyusunu haber verir ve dokunacak birinin varlığını gerektirir; dolayısıyla el, ânın/şimdinin içinde var olur. Göz ise, geride kalanlarda geçmişini yeniden yaşatmak için çalışır. Bu yüzden “Aşk”ta şimdi yaşanan eylemler değil, yaşanıp geçmiş olan ve hatıraya dönüşenler canlandırılır.

“Kanto” adlı şiirde de göz, gitmiş olan kadını bütün olarak temsil eder. “Aşk”ta olduğu gibi “Kanto”da da yaşananlardan arta kalanlar gözle bütünleştirilmeye çalışılır.

“Balzamin” adlı şiirde, sevgili olan kadının güzelliğine duyulan hayranlık belirgindir. Bu hayranlığa, bedensel güzellikle birlikte sevgilinin arzuyu karşılıksız bırakmayan doyuruculuğu, kendine duyduğu güven ile güzelliğinin farkında olma da eklenir.

“Üvercinka”daki kadın, cinsel doyumu sağladığı kadar sevgilidir de. Bu şiir, sevgili olan kadının sadece bedeniyle değil, zihniyle değerlendirildiğinin görülmesi bakımından dikkat çekicidir. Öncelikle şu anda, burada yer almakta ve “Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun” dizesinde söylendiği gibi, varlığını elleriyle duyurmaktadır.

1.2.2.2. Hüzün ve Sevinç

Sevgili olan kadınla, cinsel arzuyu kışkırtan ve tatmin eden kadının bir arada sunulduğu “Aslan Heykelleri”nde, sevinç ve hüzün temaları birlikte gelişir. Dokunma duyusunun habercisi olan eller, şiirin daha ilk dizelerinde gösterilir:

*“Çoğaltan ellerini seviyorum kaç kişi
Dokundukça dokundukça aslanlara” (s. 39).*

Üvercinka'daki şiirlerde, kadına karşı aşağılayıcı bir eleştirel tavırla, sadece "Aslan Heykelleri"nde karşılaşılır. "Ama yok aslan heykelleri var köpek / Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor / Adalet Hanım iki kişilik karyolasında / Bozulmuş burjuva ahlâkına örnek" (s. 41) dizelerinin bağlamı içinde, "aslan heykelleri"nin değil "delikanlı bir köpeğin" tercih edilmesinde, "bozulmuş burjuva ahlâkı"nın öne çıkarılışı göz ardı edilmemelidir.

"Yazmam Daha Aşk Şiiri", şimdi burada olmayan sevgiliyi hatırlamanın verdiği hüznü öne çıkarır. Hatırlama durumlarında ortaya çıkan göz, bu şiirde hüznün dışavurumu olan ağlamada belirginleşir: "Ah şimdi benim gözlerim / Bir ağlamaktır tutturmuş gidiyor" (s. 59).

Şiirlerde, cinsel arzuyu tatmin ederek giden kadın da, güzelliğiyle hayranlık uyandıran kadın da, bir sevişme ânında veya hemen sonrasında kavranan kadın da sevgilidir. Cinsel arzuyu tatmin ederek giden kadın, Güven Turan'ın yerinde saptaması ile⁴⁴, yalnızlığın ve bırakılmışlığın hüznünü duyurur. Güzelliğiyle hayranlık uyandıran kadın, yaşama sevinci doğurur. Sevişme ânında veya hemen sonrasında kavranan kadın ise, memnuniyet duygusu yaratır. Dolayısıyla, *Üvercinka*'daki şiirlerde sevgili olarak gösterilen kadın, farklı duyguların açılımını sağlar. Sevgili olmaktan çok, sadece cinsel arzuyu tatmin eden kadın ise erotizmi ve cinsel hazzı işaret eder.

1.2.2.3. Erotizm ve Cinsel Haz

Söyleşilerinin birinde Cemal Süreya, "Erotik bir şiirdir benimki. Sanırım en belirgin özelliği budur"⁴⁵ derken, sadece bir belirlemede bulunur. Bir başka söyleşide ise, erotizmi tanımlar: "Erotizm, soylu anlamıyla, dünyayı

⁴⁴ Güven Turan, "Cemal Süreya", **Kendini Okumak**, Eleştiri Yayınevi, İstanbul, 1987, s. 82.

⁴⁵ Can Kolukısa, "Cemal Süreya", **Milliyet Sanat**, 13 Ocak 1973; "**Güvercin Curnatası**"-**Cemal Süreya ile Konuşmalar**, s. 27.

değiştirme çabasıdır.”⁴⁶ Erotizmin bu tanımında, sosyolojik bir dikkat vardır; bir başka tanımında ise, erotizmin doğasında bulunan özelliği öne çıkarır: “Cinsel gerilimi uzatmak için isteğin gerçekleştirimini geciktirmek; erotizmin amacı, edimin kusursuzluğu değil, isteğin süregitmesidir.”⁴⁷

Şiirini göz önünde bulundurarak erotizmin işlevi üzerinde düşünülürse, şairin toplumsal bir kabule eleştiri getirerek, düşük ölçekli de olsa bir “değiştirme çabası”na giriştiği söylenebilir. Nitekim aynı söyleşide, “İsteğin güçlerini temel durumlarından adamakıllı saptırmış bir toplum içinde yaşıyoruz. Bir utanç cinselliği her şeye hâkim. Ve utanç cinselliğinin adı iffet” demesi de, şiirlerindeki erotizmin; cinselliğin “utanç” durumundan, doğal bir insanlık durumu hâline getirilmesine yönelik bir niyetin sonucu olduğunu düşündürür.

Cemal Süreya’nın, erotizmi sosyolojik bir düzlemde değerlendirdiği de, bir tema ile toplumsal bir sorunu görünür kılmak istediği de bellidir. Bununla birlikte, erotizmin felsefî, psikolojik ve estetik açıları olduğu da bilinmektedir. *Üvercinka*’daki şiirlerin henüz kitaplaşmadığı günlerde Georges Bataille’in *Erotizm* adlı kitabını okuduğunu, ama gerektiği düzeyde anlayamadığını, uzun yıllar sonra kitaba yeniden döndüğünü yazan Cemal Süreya, sorunun sadece sosyolojik değil, antropolojik, psikolojik ve teolojik yanları bulunduğunu da görmüş olmalıdır.⁴⁸ Bataille’in sorunu farklı düzlemlerde değerlendirdiği kitabında erotizm, hep ölüme çıkar. Soruna, “Erotizm için, ölüme kadar yaşamın olumlanmasıdır, diyebiliriz” (s. 13) sözüyle giren yazar, “erotizmin özü”nü, “yasak ile cinsel zevkin içinden çıkılmaz bileşimi”nde (s. 117) görür; “erotizmin son anlamı”nı, “birleşme” ve “sınırın kaldırılması” olarak belirler.

⁴⁶ Enver Ercan, “ ‘Şair bir tavidir ve şiirinin de üstünde bir yerdedir...’ ”, **Düşün** dergisi, Ocak 1986, “**Güvercin Curnatası**”-**Cemal Süreya ile Konuşmalar**, s. 96

⁴⁷ Cemal Süreya, **Günler**, YKY, İstanbul, 1996, s. 130.

⁴⁸ Cemal Süreya, **Günler**’de konuyla ilgili olarak şunları yazar: “Georges Bataille’in **Erotisme**’ni daha önce baştan savma okumuştum. Bu kez dana dikkatli biçimde ele alayım dedim. (...) Bataille deyince aklıma Oktay Rifat gelir. İlk ondan duymuştum Bataille adını. 1956.” (**Günler**, s.125-126.)

Bataille, erotizmin nesnesi ve bu nesnenin “çıplaklığı” üzerinde dururken, Cemal Süreya’nın şiirlerinde erotizmi, cinsel aşk ve cinsel hazdan farklı bir tema olarak değerlendirmek gerektiği yönünde kullanılabilecek uyarıcı bir bilgi sunar: “Her şeyden önce bu çıplaklıkla, bireysel cazibe ve güzellik ortaya çıkar. Bir kelimeyle bu nesnel bir farktır, bir nesnenin diğerlerine karşı değerini gösterir.” (s. 146) Şu sözler de, Süreya’nın şiirlerindeki erotizmi değerlendirirken göz önünde bulundurulmalıdır: “Erotizm, nesnelerin açık bir şekilde birbirinden ayrıklığı ile bilinçsel bir varlığın cinsel etkinliğidir. Özünde erotizm bilinçten uzaklaşmaz.” (s. 216)

Cinsel haz, *Üvercinka*’daki şiirlerde, kadının başka bir algısıyla ilişkilidir. Sevgili olarak değer verildiği hissedilmeyen, gidişiyle özneyi hüznülendirmede gibi burada oluşuyla da onda sevinç uyandırmayan, bir ilişki içerisinde süreklileştirilmeyen kadın, cinsel hazzın nesnesi olarak kalır. Kadının bu algıyla işlendiği şiirlerin anlatımında da alaycı bir eda hissedilir. Bu kadınlar, başkalarınındır; dolayısıyla hayranlık uyandırmazlar ve sahiplenilmezler. Başkalarının olmakla, herkesin kılınan bu kadınlar, çeşitli ilişkilerde de yakalanmaya çalışılır. Böylece özne, kendisini geriye çekip bir gözlemi aktarıyor muşçasına bir anlatım geliştirerek anlatan kişi durumuna geçer.

Cinsel hazzın başkalarının hayatında gözlemlendiği şiirler, diliyle de ayrışır ve konuşma dilinden çokça yararlanır. Bir hayat kadınının deneyimlerinin de yansıtıldığı “Üçgenler” adlı şiirin bir söylev havası taşıması, durumun özneye değil, dışarıya ait olduğunu işaret eder.

“Şu da Var” adlı şiirde bekâreti işaret eden “kızlık” sözcüğü, bilincini kazanamamış kadının göstergesi olarak *Üvercinka*’daki başka şiirlerde de kullanılır. Bu şiirde, cinsel tatminin önüne geçen ahlâk anlayışı, ikiye bölünmüş bulunarak eleştirilir: “Bir de var sen koynumda yatıyorsun / Güzelsin güzelliğin mutlak amenna / Kızlığın masanın üstünde / Kocana saklıyorsun” (s. 35).

Toplumsal hayatta, dilde olumsuz anlam yükü taşıyan bir sözcükle kadını aşağılayan “Süveyş” adlı şiir, hem “Çeşmeden su içer gibi kolay rahat” dizesiyle hem de sonraki birimlerinde anılacak olan “Meryem” figürüyle cinsel hazzı başkalarının hayatından izlermiş gibi bir hava yaratır. Bununla birlikte, şiirin son birimini oluşturan şu iki dize, cinsel hazzı sadece başkalarının hayatında gözleyen bir anlatıcıyı değil, onu coşkuyla yaşayan bir özneyi de haber verir: “Biz seviştik Süveyş kanalı kapanmıştı / Ellerimizin balıkları bütün kanallarda” (s.38).

Bir hikâyesiyle birlikte, figürleri de olan “Hür Hamamlar Denizi”, cinsel hazzın “Süveyş”te olduğu gibi suyla birleştirildiği anlatımcı bir şiirdir. Bu şiirde, “kadınlar hamamı” ile “erkekler hamamı”nı aynı anda görebilen bir hâkim anlatıcı vardır. Şiir cinsel hazzı, kadınlar hamamında “Güzin”le, erkekler hamamında “Süleyman”la gösterir.

“TK” adlı şiir, cinsel hazzın evrensel bir mutluluk olarak yorumlanmasıyla diğerlerinden ayrılır. Temaya bu yorum açılımını sağlayan, sevişme eylemini gerçekleştiren öznelerin konumudur. Buradaki kadın, sevgilidir; erkek de, gözleyen bir anlatıcı değil, eyleme katılan anlatıcı öznenin kendisidir. Erkek özne, “at”la simgelenen “fallus”ta varlık bulmuş gibidir; üstelik “at”ta varlık bulan erkekliğe, “evrensel” bir nitelik de verilir. Sevgiliyle cinsel birleşme, aşk içinde yaşanır. Böylece cinsel haz, sadece aşkta “seçkin” bir duygu olarak belirlenir:

*“Atlarla. Uzun bacaklı evrensel atlar
Bunlarla gelişiyor sevdamız anlatılmaz
Çocuklarla, kuşlarla, ağaçlarla.
Büyüyen, uçan, dal budak salan.
Yalnız aşkta raslanan o seçkin nokta.” (s. 51).*

Bu şiirde, cinsel hazzın doruğa çıkarıldığı göstermek istenircesine ilişkiye “ağız” da eklenmiştir. Sonuçta iki özne, hazzın içinde cinsel kimliklerini

yitirecek denli eriyip gitmiştir: “Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin / Ayır ayırabilirsen hangimiz kadın hangimiz erkek.” (s. 52)⁴⁹

1.2.2.4. Sosyal Eleştiri

Cemal Süreya, Halis Acarı [Asım Bezirci]’nın *Üvercinka*’dan hareketle sorduğu soruların birini cevaplarken, kitaptaki şiirlerin “toplumsal” ve “bireysel” ayrımı gözetilerek değerlendirilmesi durumunda, “Bun”, “Kanto”, “Üvercinka” ve “Hamza Süiti” adlı şiirlerini hatırlatır. Şiirlerinde, “toplumsal ya da toplumcu bir yön” bulunduğunu; ama bunun “doğrudan doğruya değil de dolaylı olarak” yer aldığını belirtme gereği duyar. Bununla birlikte, “şiirin toplumsal olması diye kesin bir zorunluluk yok” demeyi de ihmal etmez.⁵⁰

Üvercinka’daki şiirlerde, şairin de andığı gibi, bazı toplumsal sorunların üzerinde çok da yoğunlaşmadan, bir imaj veya bir gönderme olarak yer aldığı görülür. Toplumsal kabullerin ve ahlâk anlayışının eleştirisi, sınıf farkının yarattığı yoksulluk ve ırk ayrımcılığı, dikkat çekilen toplumsal sorunlardır. Şiirlerde, bütün bu temalar kadına ve aşka bağlı olarak değerlendirilip yorumlanır.

Cinsel aşk temasının öne çıktığı “San”ın “Yoksuluz gecelerimiz çok kısa / Dörtnala sevişmek lâzım” (s. 5) dizeleri, cinsel tutkuyu yoksulluğa bağlar. “Aşk” adlı şiirde de yoksulluk, cinsel tutkunun vurgulanmasına aracılık eder: “Yoktu dünlerde evelsi günlerdeki yoksulluğumuz / Sanki hiç olmamıştı” (s. 13). Anlatıcı şiirin ilerleyen dizelerinde, “Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başındaydı doymamız” (s. 14) diyerek, “bir dilim ekmek bir iki zeytini” yoksulluğun göstereni gibi sunar; ama tutkuyla yaşanan aşkın yoksulluğu bile geride bıraktığı izlenimi verir. “Kanto”da, “zulümlerin ve kötülüklerin egemen

⁴⁹ küçük İskender, şiirin bu dizelerini bağlamından kopararak *Üvercinka*’da “biseksüel” açılımlar bulunduğu iddiasına kanıt olarak kullanmıştır: “Üvercinka’da Biseksüel Açılım”, **Varlık**, S. 1033, Ekim 1993, s. 46. Bağlam göz ardı edildiği için, bu iddia bir fantezi değerinden öte anlam taşımamaktadır.

⁵⁰ Halis Acarı, “Üvercinka Dedi ki”, **Pazar Postası**, 20 Nisan 1958.

olduğu namussuz bir çağ” belirlemesi, ayrılığın getirdiği yalnızlık içinden yapılır. “Cıgarayı Attım Denize”de, “çalışan insanların” sevişmeye bile hâlleri kalmayışından söz açılır.

Bazı şiirlerde yoksulluk toplumsal bir dikkatle kavranır. “İngiliz”de, “İngilizde bol gelirli bir bay şarkı söylüyor” (s. 19) denildikten sonra, şarkı söyleyenin bol geliriyle bunu hak ettiği ironik bir biçimde belirtilir. Sınıf farkını, “İngiliz” adlı bir eğlence yerine girememekle belirginleştiren anlatıcı, bu gerçeğin yarattığı sıkıntıyı, bir hayat kadıyla aşmaya çalışır ve bunu da “zulme karşı” yapılmış bir eylem olarak sunar.

Kitaptaki şiirler arasında kadının gerçekçi bir algıyla kavranması bakımından “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” hemen ayrılır. Porsuk, Kızılırmak ve Dicle nehirleri aracılığıyla ülke coğrafyasını gezen anlatıcı, gördüğü kadınları yüceltir. Onların azmini, sadakatini, azla yetinişini, fedakârlığını överek, kadını farklı bir dikkatle yorumlar.

Sınıf farkından kaynaklanan mutsuzluk ve çaresizlik, “Hazma Süiti” adlı şiirde, “Sıfırıncı katta Cihangir’deki” (s. 33) dizesiyle verilir. Şiirin bütününde bir binanın üst ve alt katları, sınıf farkını yansıtır. “Sıfırıncı kattakilerin” yoksunlukları arasında, huzurlu ve mutlu bir şekilde sevişme de vardır.

“Üçgenler” adlı şiirin son dizelerinde anlatıcı “Üçgenler var üçgenlerde ortak noktalar” diye seslenir. Şiir boyunca, sıradan insanların başına gelebilecek veya yaşadıkları yoksulluk, ezilmişlik, sesini duyuramama, yaşama savaşı, aldatılma, haksızlığa uğrama, bedenini veya emeğini satma, onursuzluğa mahkum olma ya da her şeye rağmen onurunu korumaya çalışma gibi bir takım ortak noktalardan söz eden anlatıcı, şiirin sonunda bir sokak satıcısı gibi seslenir:

*“Üçgeninizi çiziyorum var mı kendine güvenen
Bayanlar Baylar” (s. 24).*

Toplumsal kabullerle ahlâk anlayışı, sevişme durumunda belirginleştirilir. “Şu da Var”ın “Kızlığın masanın üstünde / Kocana saklıyorsun” dizeleri, toplumsal değerlerin insanı ikiye bölme olarak sunulur. “Aslan Heykelleri”nin anlatıcı öznesi, elinden kaçırdığı kadını “Bozulmuş burjuva ahlâkına örnek” diye aşağılar. Burada, toplumsal bir sorun, kıskançlığın örtülmesini sağlar. “Onların Yani Sizin”de, din ve Tanrı kabulü, bir “yanılgı” diye belirlenip eleştirilir.

“Afrika” ve “Bun” adlı şiirlerde, emperyalizm ile ırk ayrımcılığı eleştirilir. İlkinde Afrika’nın makus talihi, haritadaki çiziminin hiç değişmemesiyle belirginleştirilirken; ikincisinde, insan hakları savunucularının yalanları, “Dorothy Lucy” olayına gönderme yapılarak sergilenir.

1.2.3. Dil ve Anlam

1.2.3.1. Mecaz-ı Mürsel (Düz Değişmece)

“Güzelleme”de, övülen sevgilinin gözleri, ayakları, dudakları onun bütün bedeninin parçada algılandığını gösterir. Benzer algı, “Aşk”ın “Şimdi sen kalkıp gidiyorsun. Git. / Gözlerin durur mu onlar da gidiyorlar. Gitsinler.” (s. 13) dizelerinde de görülür. Sevgiliyi parça parça organlarında bütünleyen anlatıcı, yöneldiği her bir organda, onun bütünüyle gittiğini bir kez daha söyler. Anlatıcı, giden sevgiliyi hatırlarken de, parçada bütünü algılar. Dokunma duyusunun uyandırdığı cinsel arzuyu, “Şurda da etin çoğalıyordu dokundukça lâfların dünyaların” dizesinde, “etin çoğalması” şeklinde canlandırır.

“Kanto” adlı şiirde de, gitmiş bir sevgili, gözlerinden başlanarak tamamlanırken, parça-bütün ilişkisi ortaya çıkar. Anlatıcı, “Ben nerde bir çift göz gördümse / Tuttum onu sana tamamladım” (s. 17) diyerek, giden sevgilinin bütün bedenini gözlerde algılar. Böylece göz, sevgilinin bedeninin bütününe yansır.

“Şiir”in şu dizelerinde de, bedenin bir parçası anılarak bütünü sergilenmek istenir: “Kadın saçlarını getirmede uzakta tuttu”, “Kadın gözlerini koydu ortaya” (s. 26).

1.2.3.2. Benzetme

“San”ın “Kırmızı bir kuştur soluğum” ve “Kırmızı bir at oluyor soluğum” (s. 5) dizelerinde “soluk” önce “kuş”a, sonra da “at”a benzetilmiştir. Soluğun da atın da “kırmızı” sıfatıyla nitelenmesi, benzetmeyi imaja açar. Birincisinde, kuş olarak tasarlanan soluk, sevişme sırasındaki heyecanı; ikincisinde ata benzetilen soluk, sevişmenin ilerlediğini işaret eder.

“Sizin Hiç Babanız Öldü mü?” adlı şiirin “Lambanın biri söndü kör oldum / Gözümün biri söndü kör oldum” (s. 12) dizelerinde, sabun kaçarak kapanan bir göz, sönen bir lambaya benzetilir. “Taşlara gelince hamam taşlarına / Taşlar pırıl pırıldı ayna gibiydi / Taşlarda yüzümün yarısını gördüm” (s. 12) dizelerinde de, hamam taşlarının parlaklığıyla aynaya benzetildiği açıktır. Bu taşlarda anlatıcının “yüzünün yarısını” görmesinin nedeni, gözlerinden birinin “biri bir lamba gibi sönmesi” olabilir.

1.2.3.3. İstiare (Eğretileme/Metafor)

“Dört nala sevişmek lâzım” (s. 5) dizesindeki “dört nala” sözü, ilişkideki öznelerin at olarak tasarlandığını bildirir. Bir sevişme öncesinde yapılanların anlatıldığı aşağıdaki dizelerde, “utanç” elbiseye, “kurallar” ise anahtarlık vs. bir nesneye dönüştürülür:

*“Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde
Sen çıkardın utancını duvara astın
Ben masanın üstüne kodum kuralları” (s. 8)*

“Gökyüzünü katlayıp bir kenara koymuştuk” (s. 32) dizesinde, katlanıp bir kenara konulduğu söylenen gökyüzünün yer yatağı gibi tasarlandığı anlaşılır.

“Ben bütün hüzünleri denemiştım kendimde / Bir bir denemiştım bütün kelimeleri” (s. 39) dizelerindeki “denemek” sözcüğü, “hüzünlerin” ve “kelimelerin” birer elbise veya başka bir nesne gibi tasarlandığını haber verir.

“Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm”ün Orta Anadolu kadınlarının anlatıldığı dizelerinde, ürkütölmek fiiline bağılı bir kapalı istiare ile karşılaşılır. Anlatıcı, kadınların gözlerindeki anlamı, kuşların ürkütölme tedirginliğıyle birleştiriir:

*“Kocaman gözlerinde oy anam bu kadar dokunaklı
Kimler ürkütmüş acaba bu kadar kadını” (s. 46)*

1.2.3.4. Kişileştirme (Teşhis)

“Aşk” adlı şiirin “Ki Karaköy köprüsüne yağmur yağarken / Bıraksalar gökyüzü kendisini ikiye bölecekti” (s. 14) dizelerinde, şimşek çakmasını, şiirin temasına bağılı olarak, acılı bir insanın kendisini hırpalaması şeklinde canlandıran anlatıcı, bu imajın oluşumu için kişileştirmeye başvurur. Şiirin şu dizelerinde de, “hatırı kalmak” ve “boynu bükük” deyimleri kullanılarak, “bir”, “iki” ve “üç” sayısının bir insan gibi tasarlandığı anlaşılır. Ayrıca, duruşlarıyla da “memelerin” kahraman bir insana dönüştürüldüğü görülür:

*“Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu
İki kere öpeyim desem üçün boynu bükük
Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde
Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra” (s. 14)*

“Bir minarenin keyfine diyecek yoksa onu” (s. 22) dizesinde, minareye insanî bir özellik atfedildiğı görülür. Buradaki kişileştirmede, başka şiirlerdeki minare göstereni de düşünölerek, minare üzerinden bir imaj yaratıldığı

söylenbilir. Anlatıcı bu sözcüğü, erkek cinsel organını simgelemek üzere kullanır. Dizedeki “keyiflenme” durumu da bunu işaret eder. “Şu da Var”ın “Ben uzun minareliyimdir doğma büyüme / Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim” (s. 35) dizelerinde “minare”nin erkek, “deniz”in ise kadın cinsel organını karşıladığı daha belirgindir.

“Aslan Heykelleri” adlı şiirin “Parklarda yakışıklı aslan heykelleri” dizesindeki “yakışıklı” belirlemesi ile heykellere insanî bir sıfat verildiği, böylece kişileştirmeye gidildiği görülür.

1.2.3.5. İmaj

Üvercinka’daki şiirlerde, imajların önemli bir yeri vardır. Bütün söz sanatları sonunda bir imajın belirmesini sağlarken, özgün bağdaştırmalar da, şiirleri imaj yönünden destekler. Aşağıdaki dizelerde, “beyaz eller”le hem bir ayrılık ânının görüntüsü canlandırılır, hem de renk aracılığıyla çağrıştırılan kefen sayesinde ayrılık, ölümle eş tutulur:

*“Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum
İstasyonda tiren oluyor biraz
Ben bazen istasyonu bulamıyan bir adamım” (s. 7)*

“Gül”ün “Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı / Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (s. 7) dizelerinde, davul zurna ile oynayan bir çingene kadınının canlandırıldığı anlaşılır. Gerçeküstücü bir resim gibi çizilen bu imaj, şiirin anlatıcısını, yalnızlığından çekip alır.

Yağmur sonrasının oluşturduğu berrak bir gökyüzü altında, bir sokakta yürüyen adamın “yıldızlara basa basa yürüdü” diye sunulmasında, suya yansıyan yıldızların görüntüsü hissedilir. Şiirdeki “Adam”ın sarhoş oluşu, bu imajın alkolle desteklenmesini sağlar.

“Aşk”ın “Bir kuş konmuş parmaklarıma uzun uzun ötmüştü / Bir sevişmek gelmiş bir daha gitmemişti” (s. 13) dizelerinde, dokunma ile uyanan sevişme isteği, parmaklara gelip “uzun uzun öten bir kuş” olarak tasarlanmıştır.

“Dalga”nın aşağıdaki dizelerinde canlandırılan manzara, gerçeküstücü bir resmi andırır:

*“Bulut kestiler bulut üç parça
Kanım yere aktı bulut üç parça
İki gemiciyken Van Gogh’dan aşırılmış
Bir kadının yüzü ha ha ha.” (s. 15)*

Yaratılan imajda, Van Gogh’un anılması nedensiz değildir. Burada, hem anılan ressamın resimlerine bir gönderme, hem de yaratılan imajın gerçeküstücülüğüne vurgu vardır. Bulutun kesilebilir bir nesne olarak canlandırılmasında kapalı istiarenden yararlanıldığı görülmektedir.

“Kanto”da hayalinde canlandırdığı sevgiliye, “Sen belki de bir resimsin ne haber” diye seslenerek yarattığı imajı haber veren anlatıcı, sonraki dizelerde, sevgiliyi Türk cam sanatındaki bir cam işlemesini çağrıştırarak imaja dönüştürür:

*“Kırmızı bir Beykozun yanında duruyorsun
Yapan bir de ağaç yapmış yanına
Dallarına konsun diye kelimelerin” (s. 18).*

“Cıgarayı Attım Denize” adlı şiirin ilk biriminde, kitabın adına bir gönderme yapılcasına, bir kadın bir güvercin olarak imaja dönüştürülür: “Şimdi bir güvercinin uçuşunu bölüşüyoruz” denilerek, güvercine barışın sembolü olarak dikkat çekilir. Ardından gökyüzünün rengi “meşhur mavilik” diye belirlenir ki, bu da özgürlüğü ifade eder. Sonraki dizeler, bir cümlelerin bölünerek düzenlendiğini düşündürür: “Uzun saçlı iri memeli kadınlarıyla / Bir Akdeniz şehri çıkabilir içinden / Alıp yaracak olsak yüreğini / Şimdi bir

güvercinin” (s. 21). Şiirin aşağıdaki dizelerinde ise, keyifle içilen bir sigara, özgürlüğün bir imaj içinde canlandırılmasını sağlar:

*“Ne zaman hürlüğün barışın sevginin aşkına
Bir cigara atmışsak denize
Sabaha kadar yandı durdu” (s. 22)*

“Türkü”nün “Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma / Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış / Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden” (s. 27) dizelerinde, kadınların bir çiçek bahçesindeki farklı çiçekler gibi tasarlandığı anlaşılır. “Her çiçekten bal almak” deyimini çağrıştıran bu dizelerden, anlatıcının pek çok kadınla ilişki kurduğu anlamı çıkar. Bu durum, yaratılan imajla örtük bir biçimde canlandırılmıştır.

“Hazma” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde, sarhoş birinin ne yaptığını bilmez hâli espri içinde anlatılırken gerçeküstücü bir manzara canlandırılır. Yirmi yıldır cepte biriktirildiği ve nihayet ortaya döküldüğü söylenen parmaklar, orta gelirli hasis birinin paraya kıydığını düşündürdüğü gibi, kavgaya karışan birinin parmaklarında oluşan hasarı da çağrıştıır. Son dizedeki “kırka bölünen şarkı”, canlandırılan figürün sarhoş sarhoş şarkı söylerken, sesinde oluşan kesintileri akla getirir:

*“Hazma bütün parmaklarını ortaya dökmüştü
Yirmi yıldır cebinde biriktirdiği parmaklarını
Hazma son şarkıyı kırka bölmüştü” (s. 32)*

Sınıf farkının belginleştirildiği “Hazma Süiti” adlı şiirin ilk dizelerinde betimlenen sürahi, gelir dağılımındaki eşitsizliği işaret eder sanki: “Sürahinin en yamru yumru yerinde / Hamza’nın karısı bir, Hazma iki.” Sonraki dizelerde, “sıfırncı kat” gibi bir bağdaştırma ile anlam sapmasına yönelen anlatıcı, üsttekilerle alttakiler arasındaki uçurumu da, özgün bir imajla yansıtır: “Sıfırncı katta Cihangir’deki / Şehrin altında, şarkıların altında, ayranların.” (s. 33) Afrika’yı yoksulluğun ve sömürünün sembolü olarak “Afrika” adlı kısa şiirinde de kullanan Cemal Süreya, “Hazma Süiti”nde,

“Başladı Afrikası uzun bir gece” dizesiyle, yine yoksulluğu ve yoksunluğu vurgular.

Sevilen kadının inceliğini ve güzelliğini, bir çiçek zarafetinde, bir kadife yumuşaklığında sunan “Balzamin”in ilk dizelerinde, aşktan duyulan sevinç imajlarla dışa vurulur. Sevgilinin bir çiçek olarak tasarlandığı, aşağıdaki dizelerden anlaşılır:

*“Sen el kadar bir kadınsındır
Sabahlara kadar beyaz ve kirpikli.
Bazı ağaçlara kapı komşu
Bazı çiçeklerin andırdığı.” (s. 36)*

Cinsel hazzın tema olarak belirginleştiği “Süveyş”, imaj yoğunluklu bir şiiridir. “Meryem” adıyla tanıtılan hayat kadınının şuhluğu, “Saçındaki çiçeği yüklenip merhabasına” dizesiyle aktarılırken; aşağıdaki dizelerde de cinsel birleşme, özgün bağdaştırmalarla “Süveyş” kanalı olarak tasarlanır:

*“Biz seviştik Süveyş kanalı kapanmıştı
Ellerimizin balıkları bütün kanallarda” (s. 38)*

Tutkunun ve arzusun yalnızlık içinde gezilen parklardaki “aslan heykellerinin” üzerinden sergilendiği “Aslan Heykelleri” adlı şiirin, “İçimde bir sevinç dallanıyor kaç kişi / Bir geyik kendini çiziyor karanlığa sonra kayboluyor / Karanlık maranlık ama iyi seçiliyor” (s. 40) dizelerinde, hüznle hatırlanan sevgilinin kendisini karanlığa bir geyik olarak çizdiği söylenir. Bu imajda, hatıraların içinde görünüp kaybolan bir kadın bedeni canlandırılır. Gerçeküstücü bir resim gibi çizilen bu görüntünün ardından anlatıcı, olabildiğince somut bir görüntüyle, yaşanan bir ânı belirginleştirir:

*“Yorgan toplanmış bacakların seçiliyor
Bir uçtan bir uca bacaklarının aslan heykelleri” (s. 40)*

İkinci dizede, sevgilinin bacaklarının pürüzsüzlüğü, bir heykelin çizgileriyle somutlaştırılmıştır.

“Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm”ün aşağıdaki dizelerinde, Güney Doğu Anadolu kadınlarının giyimi ve fiziksel özellikleri, izlenimci bir resim gibi çizilir. Ayrıca bu kadınların yanaklarındaki “şark çıbanı” izleri de, onların metanetine duyulan hayranlıkla, “gül kurusu”na dönüştürülerek güzelleştirilir:

*“Genel olarak önce kaşları görünür
Sonra bütünsüz uykuları kaşla göz arasında
Yanaklarında çıban izi taşıyan kadınlar
Gül kurusu” (s. 46)*

“Üvercinka”nın, “Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının / Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde / Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor” (s. 56) dizelerinde, sevgilinin saçları, anlatıcı özneyi heyecanlandıran bir canlılıkla sunulur. Buradaki imajın, divan şiirindeki âşığın gönül kuşunun gelip takıldığı bir tuzak olarak canlandırılan zülûf mazmunuyla benzerliği dikkat çeker.⁵¹

“Yazmam Daha Aşk Şiiri”nin, “Uzatmış ay aydın karanlığıma / Nerden uzatmışsa تنها boynunu” (s. 58) dizelerinde sevgilinin boynu, bir kuğu boynu inceliğinde canlandırılır. Bu imajda fark edilen resim görselliği, “Ya bu başını alıp gidiş boynundaki” (s. 38) dizesinin bağlandığı Modigliani’nin resimlerini çağırıştırır. Şiirin sonraki birimlerindeki “Saçlarını tarasa baştan başa Rumeli” ve “Öpüşlerinin türlüünden elhamra” (s. 59) dizelerinde, anlam sapması ile canlı imajların yaratıldığı görülür. Baştanbaşa Rumeli olarak tasarlanan saçlar, Hüseyin Cöntürk’ün dikkat çektiği gibi, onların rengi ve onlara yüklenen işlevle ilgilidir.⁵² Türlü şekilleriyle “elhamra”ya benzetilen öpüşler ise, birimin bağlamı içinde, öznenin kendisini bir saraydaymış duygusunu aldığı zevkle ilişkilidir.

⁵¹ İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Akçağ Yay., Ankara, 1985, s. 204-205.

⁵² Hüseyin Cöntürk, “Cemal Süreya’dan Üç Mısra”, **Yordam**, S. 2, Şubat 1966, s. 1; ayrıca bkz.: **Çağının Eleştirisi**, Birinci Kitap, YKY, İstanbul, 2006, s. 651-652.

1.2.3.6. Sembol

Üvercinka'daki bazı şiirlerde, imajlar kadar olmasa da, sembollerden yararlanılır. Öteden beri sevgilinin sembolü olan “gül”ü, bir şiirinin başlığı yapmakla yetinmeyen Cemal Süreya, sevgiliden ayrılmanın verdiği hüznü yansıtarak, onu “gül” sembolüyle yansıtır. İlk birimde, sembolü bir imaja dönüştürerek yorumlayan anlatıcı, sonraki birimlerde, “gül”ü sembolik kullanımıyla değerlendirir. Gül olan sevgili, “Her nasılsa sokağa düşmüş” olsa da, anlatıcı tarafından sahiplenilir.

“İngiliz” adlı şiirin “Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda / Zumla karşı” (s. 20) dizelerinde gül, bu kez barışın zulme karşı açan sembolüne dönüşür. “Türkü”de ise, pek çok çiçek içinden ayırt edilerek, kadın cinsel organının sembolü hâline gelir: “Ben ne kadar öbür çiçekleri denesem / Seninki gül oluyor aralarında” (s. 27).

Dinsel kavrayışla günahın, sosyolojik algıyla erotizmin simgesi olan elmayı Cemal Süreya, “Elma” adlı şiirinde her iki anlam özelliğini gözeterek kullanır. Üç birimden oluşan şiirin her biriminde, elma yediği söylenen bir kıza dikkat çekilerek, meyvenin erotizme daveti belirginleştirilir. “Benim öyle elmalara karnım tok / Ben öyle elmaları çok gördüm ohooo” (s. 30) diyen anlatıcı, elma ile simgelenen erotizme ve onun kışkırtıcılığına kapılmayacağını, ironik bir anlatımla vurgular.

“Üçgenler” adlı şiirde, bilinen bir sembol kullanılmasa da, sergilenen manzaralar, üçgenin sembolleşmesini sağlar. Şiir, ismine uygun biçimde, üç birimden kurulmuştur. Her birimde, üçgenin bir açısı belirginleştirilmeye çalışılarak, yoksulluk, çaresizlik ve zavallılık, üçgenin sembolleştirilmesiyle anlatılmıştır.

“Üçgenler”dekine benzer bir sembolleştirme, “güvercin” ve “göz” sözcükleriyle yansıtılır. Güvercini, hep mavi gökyüzüyle sunan anlatıcı, hem onun barışın simgesi olarak kullanılmasını değerlendirir, hem de özgürlüğün sembolüne dönüştürür. Ayrıca güvercin, her iki durumda da kadının göstereni olur. Mavi gözleriyle sunulan kadın da, şiirlerde özgürlüğün, rahatlığın ve barışın sembolüne dönüşür. “Kadın gözlerini koydu ortaya / Bir mavi bir gökyüzü aldı çevrelerini” (s. 26) dizeleri, söylenenleri somutlaştırmak üzere anılabilir. “Türkü”nün şu dizelerinde ise, kadınla güvercin benzerliği daha açık biçimde sunulur: “Bir güvercin akıntısında kesin güvercinler / Uçsuz bucaksız bana bakıyorsun” (s. 28).

“At” da, *Üvercinka*’daki bazı şiirlerde cinsel birleşmenin sembolüne dönüşür. Hızı ve kaslı yapısıyla gücü çağrıştıran at, “San”dan başlayarak, kitaptaki diğer bazı şiirlerde de, anlatıcı öznenin cinsel gücünü simgeler. “TK”nın son biriminde, “Sen ağzını ilâve edince atlara / Birdenbire oluyor bu, şaşıyoruz” (s. 52) dizeleriyle, fallusu çağrıştıran atlar, “San”ın ikinci biriminde, cinsel birleşmedeki heyecanı, hızı ve erkek öznenin gücünü belirginleştirir:

*“Kırmızı bir at oluyor soluğum
Yüzümün yanmasından anlıyorum
Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dört nala sevişmek lâzım” (s. 5)*

1.2.3.7. Kalıp İfadeler

Üvercinka’daki şiirlerin hemen hepsinde, konuşma dilinin imkânlarından olabildiğince yararlanılmıştır.⁵³ Bunlar, şiirin bağlamı içinde, temayı desteklerken, şiirlerin alımlanmasında bir kolaylık sağlıyor gibi görünse de, beklenen etkiyi taşımaz. Yine de, şiirlere karşı okuyucuda bir sıcaklık oluşmasını sağlar.

⁵³ Ali Püsküllüoğlu, *Üvercinka*’daki günlük dilden gelen kalıp ifadelere, bir yazısında ayrıntılı olarak dikkat çeker. Püsküllüoğlu’na göre, bu ifadeler, Cemal Süreya’nın şiirine bir kıvraklık katar”. (Ali Püsküllüoğlu, “Cemal Süreya’nın Şiiri Üstüne”, *Milliyet Sanat*, S. 233/1, Şubat 1990, s. 9.)

“Gül”ün aşağıdaki dizelerinde, “sokağa düşmek” ve “kolun kanadın kırılması” deyimlerinin çağrışımından yararlanmakla yetinmeyen anlatıcı, son dizelerde, “zurnanın zırt dediği yer” sözünü de akla getirir:

*“Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
Her nasılsa sokağa düşmüş
Kolumu kanadımı kırıyorum
Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (s. 7)*

Üçüncü dizede, çaresizliği ifade etmek için kullanılan “kolun kanadın kırılması” deyiminin anlamsal bir sapmayla “kolumu kanadımı kırıyorum” şekline dönüştürüldüğü görülür.

“Sizin Hiç Babanız ödlü mü?” adlı şiirde, günlük dildeki kalıp ifadeler, şiirin temasına bağlı olarak, hayal kırıklığının ve üzüntünün belirginleştirilmesi amacıyla kullanılır. Prof. Dr. Doğan Aksan’ın da belirttiği gibi, günlük dilin bu kalıbı, ilk anda okuyucuyu çeker; ama insanın başına hayatta bir kere gelebilecek bir olayın bu şekilde söylenmesi, tedirginlik ve korku verir. Nitekim bu korku, “Benim bir kere öldü kör oldum” (s. 12) dizesiyle de pekiştirilir.⁵⁴

“Kimbilir kimin şapkası”, “Adam ne yapıp yapıp hatırladı” tekrar dizelerinin yapısında önemli bir işlevi bulunan “Adam” adlı şiirde, günlük dildeki “kıyamet gibi”, “bulut gibi” sözlerinin kullanıldığı dikkati çeker. Bu sözler, sarhoş birinin algısını yansıtmak üzere, şairin günlük dile yöneldiğini düşündürür.

“Kanto” adlı şiirdeki “zulümler”in, “namussuz bir çağ” belirlemesinin ağırlığını kıran, birimler arasındaki geçişi sağlayan simetrik ses düzeni ile

⁵⁴ Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiiri Dili**, Be-Ta Basım Yayım, Ankara, 1993, s. 55.

konuşma dilinden aktarılan “ne haber” ifadesidir: “Sen belki de bir resimsin ne haber” (s. 18).

Yaşanan deneyimlerin hatırlanarak sevgilinin övüldüğü “Güzelleme” adlı şiirde, anlatıcı seslendiği kişiye onun ayaklarını, ellerini, gözlerini birer birer tanıtırken günlük dildeki pek çok kalıp ifadeye başvurur. Aşağıda, bunlardan bazılarının altı çizilmiştir:

*“Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur”
 “Bak bu sensin çocuğum enine boyuna”
 “Bak bende yalan yok vallahi billahi”
 “Bak gizlisi saklısı kalmadı günümüzün”*

Aşağıdaki birimde, kadının yüzünün küçüklüğünü belirtmek için kullanılan “avucum kadar” sözü, “avuç içi kadar” kalıbını çağrıştırır. İkinci dizede bütünüyle günlük dildeki kalıplar görülür. “Kafayı çekmek” ifadesi de, konuşma dilindendir. Kalıp ifadelerin böylesine yoğun bir biçimde bir araya getirilmesinin nedeni, şiirde canlandırılan figürün sıradan bir insan oluşudur:

*“Bir kadının yüzü avucum kadar
 İki gözümle gördüm vallahi billahi
 Yıldızlar vardı kafayı çekmiştim
 Bu kimin meyhanesi ha ha ha.” (s. 16)*

Sıradan insanların yoksulluk ve yoksunluk içinde geçen hayatlarından manzaralar sunulan “Üçgenler” adlı şiirde, işlenen konuya ve dikkat çekilen insanlara bağlı olarak, konuşma dilinin imkânlarından olabildiğince yararlanıldığı görülür. Aşağıdaki birimde bunların bazıları işaret edilmiştir:

*“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 tekmeyle işi yaş
 Biri sizden bir sigara istiyor
 Sadece bir sigara ne sandınız
 Ne şu
 Ne bu*

*Sadece bir sigara istiyor tüttürsün
Nerde Öklid'in üçgenleri bu nerde" (s. 23)*

Erotizmin hamam göstereni ile çerçevelendiği “Hür Hamamlar Denizi” adlı şiirde, söz konusu olan mekânın kullanıcıları da hesaba katılarak, günlük dildeki kalıp ifadelerden çokça yararlanılır. “Kadın kısmı n’apar Güzin onu yapacak / Bacağını azıcık yukarı çekti / Süleyman yutar mı kaçın kurası / Bu sefer biraz aşağıdan öptü / Hadi bakalım” (s. 43) dizelerinde altı çizilen sözcük ve söz öbekleri günlük dilin, tema gözetilerek, şiir diline aktarılmış hâlidir. Dikkat edilirse, günlük dilden yararlanılırken, “n’apar” yazımında yazımı ile sözcük sapmasına gidildiği görülür. Sonraki birimin, “Acap şimdi Süleyman nerden öpecek” dizesinde de “acap” sözcüğünün yazımı ağza bağlı yazım sapmasını haber verir.

1.2.3.8. Sapmalar

Üvercinka daha ismiyle bir biçim sapmasını haber verir. Dilde yer almayan bu sözcük, şiirin değerlendirildiği bütün yazılarda farklı farklı yorumları hazırlamıştır.⁵⁵ Cemal Süreya, kitabın yayımlandığı günlerde, sözcüğün anlamıyla ilgili olarak kendisine yöneltilen bir soruyu cevaplarken şunları söylemiştir:

“Üvercinka anılması güvercinle karışık bir ad. Bir kadın adı. Barışa, aşka, dayatmaya dönük bir kavram: Kitaba ad olarak seçmeme gelince bunun iki nedeni var. Birisi belli: Günümüz şiiri ve bu arada benim şiirim kelimeyi zorlayan bir şiir. Şiirimden ufak, ama anlamlı bir kesit vermiş oluyorum galiba. İşin ikinci nedeni son derce özel, salt günlük yaşama ilişkin bir şey.”⁵⁶

Anlaşılabileceği gibi, biçim sapmasını örnekleyen “Üvercinka” sözcüğü, “kelimeyi zorlamak” anlayışının uzantısı olarak, “güvercin” sözcüğü üzerinden

⁵⁵ Prof. Dr. Doğan Aksan, “**güvercin** sözcüğünü, bu kuşun tasarımı ve duygu değerini , bir yandan da genellikle İsla kadın adlarına getirilen **-ka** ekiyle bu kadın tipini canlandıran bu sözcük, sanıyoruz, bu yönleriyle okuyan/dinleyenlerin zihninde etkili olmaktadır” der. (Doğan Aksan, **Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2003, s. 51-52.)

⁵⁶ Halis Acarı, “Üvercinka Dedi ki...”, **Pazar Postası**, 20 Nisan 1958.

bir kadın gözetilerek türetilmiş ve “barış, aşk, dayatma”nın göstergesi şeklinde düşünülmüştür.

Benzer bir türetme, yine bir şiir adında görülür. Şair, “sabahleyin, akşamleyin” sözcüklerine benzeyecek biçimde, “önceleyin” sözcüğünü türetir.

Üvercinka’daki şiirlerde, her türlü dil sapmasıyla karşılaşılır. “Önümü arkamı bilmiyorum / Azaldığını duyup duyup karanlıkta / Beni ayakta tutan gözlerinin” (s. 6) dizeleri, normal bir cümlelerin ses gözetilerek bölünmüş hâlini andırır. Cümle bu hâliyle, söz dizimi sapmasını işaret eder. Böyle bir tasarrufta bulunulmasının nedeni, şiir dilini, normal dilden ayırma isteğidir. Normal cümle düzeninin dışına çıkılırken, gözlerin karanlıkta yavaş yavaş sönen bir ışık olarak tasarlanması da, söz dizimi sapmasıyla birlikte anlatımın zenginleşmesini sağlamıştır.

“Ben masanın üstüne kodum kuralları” (s. 8) dizesindeki “kodum” sözcüğü, yazım sapmasıdır.

“Aşk” adlı şiirde, sevgilinin gidişiyle sarsılan anlatıcı, dilde sapmalara giderek, bir bakıma, sarsıntıyı dile de geçirir. “Oysa ben senin gözlerinsiz edemem bilirsin” (s. 13) dizesindeki “gözlerinsiz” sözcüğündeki biçim sapması, “gözlerin olmadan” anlamı verir. “Bir sevişmek gelmiş bir daha gitmemişti” (s. 13) dizesinde, bir canlı gibi sunulan “sevişmek” sözcüğü de “sevişme isteği” anlamını iletir. “Yoktu dünlerde evelsi günlerdeki yoksulluğumuz” (s. 13) dizesindeki “evelsi” sözcüğü, yazım sapmasıdır.

“Şurda senin gözlerindeki bakımsız mavi, güzel lâflı İstanbullar” (s. 14) dizesinde, yazım, anlam ve biçim sapması yer alır. “Bakımsız mavi” bağdaştırmasında görülen anlam sapması, söz konusu edilen kadının gözlerindeki sevince doyum olmadığını sezdirir. Bu bağdaştırmayı, “bakmaya doyum olmayan” diye düşünmek mümkündür. “Güzel lâflı İstanbullar”

bağdaştırmasındaki “İstanbullar” kullanımı, “şurda”da olduğu gibi yazım sapmasını bildirirken, şehirde duyulan güzel sözleri de çağrıştırır.

“İki gemiciynen Van Gogh’dan aşırılmış” (s. 15) dizesindeki “gemiciynen” kullanımı, ağza bağlı sapmayı, “aşırılmış” sözcüğü de argoyu örnekler. “Kadın kendini gösterdi usulcana” (s. 25) dizesinde çekinerek, yavaşça karşılığı kullanıldığı anlaşılan “usulcana” sözcüğü, biçim sapmasını akla getirir. “Biz eskiden de böyleydik senlen / (...) / Bir adam boyuna yoksulluk ediyorsa onu” (s. 22) dizelerindeki “senlen” kullanımı da ağza bağlı sapma; bir adamın “boyuna yoksulluk etmesi” ise, anlam sapmasıdır.

“Meryemin diyorsam, Kolay Meryemin usullacık Meryemin / Karanlık bastırmış üstümüzü külliyetli miktarda” (s. 20) dizelerinde, özel isme getirilen eklerin ayrılmaması yazım sapmasıdır; “Meryem”in sıfatı olarak kullanılan “kolay” sözcüğünün büyük harfle yazılması da aynı sapmayı işaret eder. Fakat bu yazım, söz konusu edilen kadının bedenini satmayı bir işe dönüştürmesini vurgulamak amacıyla tercih edilmiş gibidir. Meryem’in bir diğer sıfatı durumundaki “usullacık” sözcüğü, doğal dilde yer almadığı için biçime bağlı bir sapmanın göstergesidir. Bu sözcük, Meryem’in küçüklüğünü belirtmek üzere kullanılmış olabilir. İkinci dizedeki “külliyetli miktarda” bağdaştırmasında yer alan “külliyetli” sözcüğü, tarihsel dil sapmasıdır. Ayrıca bu dizede, anlam sapması da görülmektedir.

“Bir sürü güvercin havalan.” ve “Bir sürü Süleyman Vagon Blö’de” dizeleri, anlam sapmasıyla çağrışıma açık hâle getirilmiştir. Birbirine sesle de bağlanan bu dizelerin ilkinde, havalanan veya havalanmak üzere olan güvercinler gösterilmiş; ikincisinde ise, bir eğlence yerinde keyfeden bazı insanlar, güvercinlerin durumuna bağlı kalınarak sunulmuştur.

“Elma”nın “Bir yandan çan çalıyorum büyük yaşamaklara / Bir yandan yoldan insanlar geçiyor çoğul olarak” (s. 30) dizelerindeki “büyük yaşamaklar” ve “çoğul olarak” sözleri, biçim ve anlam sapmasıdır. “Büyük yaşamaklara

çan çalmak”, bir daveti; “çoğul olarak” ise, kalabalık bir şekilde geçen insanları çağırıştırır. İnsanların çoğul olarak geçişinden, çalınan çanın etkisiz kaldığı anlamı çıkarılabilir.

Cinsel hazzın belirginleştiği “Süveyş” adlı şiirin düzyazı cümlesi gibi görünen şu dizelerinde, söz dizimi sapmasıyla karşılaşılır. Anlatıcı, “Erzurum” göstereni ve sembol olarak kullandığı “minare” sözcüğüyle, erotik bir çağrışım alanı yaratırken, söz dizimiyle de erotizmi destekler:

*“Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin
Daracık ıslığına buyur etmiş bütün mavilikleri” (s. 38)*

“Bun” adlı şiirin “Ablasını o saat meryemsiyorum” (s. 54) dizesindeki “meryemsemek” ifadesi, “kanıksamak”, “özümsemek” sözcüklerine analogi yoluyla bağlanır. “Meryem” sözcüğünün bazı şiirlerdeki cinsel çağrışımı, bu dizelerde yerini, dinsel bir çağrışıma bırakarak, masumluluğu ve günahsızlığı akla getirir. “Meryemsemek” sözcüğü ile açılan imgesel alan, “Çünkü her kadını meryemsiyorum / Gözleri göz değil gözistan” (s. 54) dizeleriyle iyice genişler. “Gözistan” sözcüğüyle biçim sapmasına giden Süreya, gözlerle bir ülke canlandırır veya kurar.⁵⁷

Aynı şiirin aşağıdaki dizelerinde de kafiye endişesiyle söz dizimi sapmasına gidildiği görülür:

*“Kurtarmasa olmazdı beni olmaktan
İçtiği şaraba ait bir adam” (s. 54)*

Bu dizelerdeki kafiyenin sonraki birime geçişi hazırladığı, “Gözleri göz değil gözistan” dizesinden anlaşılır.

⁵⁷ Hüseyin Cöntürk, bu dizedeki “gözistan” sözcüğünün çağrışım dünyasını, eski dildeki “-istan” eki ve divan şiiriyle açıklar: “‘Gözistan’ sözlüklerde bulunmayan yeni bir sözcüktür. Şiir dilinden haberi olanlar, ‘sitan’ ya da ‘istan’ ekinin şu anlama geldiğini bilirler: (1) bahçe (gülistan, gülsitan gibi), (2) çelen (dilsitan, dilistan gibi), (3) memleket (Türkistan) gibi. Böyle olunca ‘gözistan’ın üç anlamı var oluyor mısırada. Yalnız bu anlamlar ‘şarta bağlı’ olarak oluşuyorlar, eski şiirimizi bilirsek oluşuyorlar.” (Hüseyin Cöntürk, a.g.m., s. 1 ve a.g.e., s. 649)

1.2.4. Söyleyiş

Üvercinka'daki şiirlerin söyleyişinde; kafiye, kafiyeyle bir arada düşünülen iç ses uyumları ve kurgunun ilerlemesinde önemli bir özellik olarak beliren tekrarlar dikkati çeker.

1.2.4.1. Ses

Zengin ses yapısı, kitaptaki şiirlerin hem temasını destekler, hem de müzikaliteyi sağlar. Cemal Süreya, ahengi olduğu kadar ritmi de gözetir. Özellikle geleneksel dize öbeklenişinin görüldüğü şiirlerde kafiye öne çıkar; bunların dışındakilerde ise, kafiyelere iç ses uyumları eşlik eder.

1.2.4.1.1. Kafiye ve İç Ses

“San”, “Önceleyin”, “Dalga”, “Şiir” ve “Şu da Var” adlı şiirlerin birimi dördlüktür.⁵⁸ Dördlüklerdeki dizelerde hece eşitliği görülmemekle birlikte; dizelerin örgülenişinde, kafiye veya sözcük tekrarıyla sesin gözetildiği anlaşılmaktadır. “San”ın örgüsünde, dize sonu ses benzerliklerinin belirleyici olduğu açıktır:

*“Kırmızı bir kuştur soluğum
Kumral göklerinde saçlarının
Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların” (s. 5)*

Bu birim, geleneksel kafiye anlayışına uymamakla birlikte, yakın seslerin dize sonuna yoğunlaştırılmasıyla kafiyenin gözetildiğini hissettirir. Örneğin, ikinci dizedeki “ç” sesi ile dördüncü dizedeki “k” sesi, sert sessiz oluşlarıyla belli bir ritim duygusu yaratmaktadır. Diğer dizelerdeki “l” sesleri de, kafiye olarak görünmeseler de ritmik bir düzenin işaretidirler. Şiirin ilk

⁵⁸ “Önceleyin” ilk olarak *Varan* dergisinde yayımlandığında, her birimin beş dize olarak kurulduğu görülmektedir: Cemal Süreya, “Önceleyin”, *Varan*, S. 5, 1 Nisan 1955, s. 2. Şiir *Üvercinka*'ya alınırken ilk birimin üçüncü dizesi olan “Şarabın yanı sıra felekte bir Cumartesi” ve ikinci birimin ilk dizesi olan “Yeni çizilmiş gözleriyle namuslu, gerçek” dizeleri atılmıştır.

birimi ile ikinci birimini yapısal olarak birleştiren, ses düzenidir. İkinci birime geçilirken dize sonu ses benzerliği, birimler arasındaki bağlantının sesle sağlandığını haber verir.

İki dörtlükten oluşan “Şu da Var” adlı şiir de, aynı yapı tarzıyla kurulmuştur:

*“Bir de var sen koynumda yatıyorsun
Güzelsin güzelliğin mutlak amenna
Kızlığın masanın üstünde
Kocana saklıyorsun” (s. 35)*

Bu ilk birimdeki “t” ve “k” sesleri, yine sert sessizdir ve şiire ritmik bir bütünlük vermektedir.

Her birimi beşer dize olarak öbeklenen “Gül”, “TK”, “Yazmam Daha Aşk Şiiri” ve “Süveyş”te, kafiye yapısının yapısal bir değer taşıdığı bellidir. Bununla birlikte, sözcük tekrarları da, dizeleri birbirine bağlar. Aşağıdaki birimde, “beyaz” ile “biraz” sözcükleri arasındaki kafiye ve “seviyorum”, “korkuyorum” sözcüklerini bir arada düşünmeyi gerektiren ses benzerlikleri, dizeleri ses yönünden bütünlerken; tekrar edilen “ellerin” ve “istasyon” sözcükleri de, dizeleri anlam yönünden tamamlar:

*“**Ellerini** alıyorum sabaha kadar **seviyorum**
Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz
Ellerinin bu kadar beyaz olmasından **korkuyorum**
İstasyonda tren oluyor biraz
Ben bazan **istasyonu** bulamıyan bir adamım” (“Gül”, s. 7)*

“TK” adlı şiirde kafiye yapısının, sözcük ve ifade tekrarının yapısal işlevleri olduğu anlaşılır:

*“**Sen** kadınsın **ya** büsbütün soyunuyorsun
Sana vergi, atılacak her şeyi kolayca çıkarıp atmak
Öptüğün gibi dünyanın bütün adamlarını bu arada beni
Uzanıp **öptüyorsun ya** atları çırılçıplak
Ne oluyorsa işte o zaman oluyor.” (s. 52)*

Bu birimdeki iç ses uyumlarının belli bir durak düzeni sağladığı da gözden kaçmamaktadır. İç ses uyumlarıyla sağlanan duraklar şöyle belirlenebilir:

*“Sana vergi, atılacak her şeyi kolayca çıkarıp atmak
Öptüğün gibi dünyanın bütün adamlarını bu arada beni”*

Yukarıdaki birimde, Şairin *Üvercinka*'daki çoğu şiirinde uyguladığı bir söyleyiş özelliğine de dikkat çekmek gerekir. Bu özellik, yapı ile temanın birlikte geliştirildiğini görmek bakımından önemlidir. Koyu yazılmış sözcüklerden, erotizm temasının adım adım, dize dize ilerletildiği anlaşılmaktadır:

*“Sen kadınsın ya büsbütün **soyunuyorsun**
Sana vergi, atılacak her şeyi kolayca **çıkartıp atmak**
Öptüğün gibi dünyanın bütün adamlarını bu arada beni
Uzanıp öpüyorsun ya atları **çırılçıplak**
Ne oluyorsa işte o zaman oluyor.” (s. 52)*

Sekizer dizeli üç birimden oluşan “Sürek Avı”⁵⁹, kafiye'nin belirgin olduğu bir şiirdir. Söz dizimindeki farklılık da bu şiiri diğerlerinden hemen ayırır. Şiirin ilk birimi olan aşağıdaki dizeler, ses yönünden sadece kafiye'yi değil, iç sesleri de hesaba katmak gerektiğini sezdirir:

*“Çarşı lâfını ilk ve en çok karşılayan hayvan
Hayvan mı değil mi orası pek belli değil
Ama çarşılarda boynuz azıcık ya da tüy Hindistan
Gözlerime uyku yerine olağanüstü bir tavşan
Güzel canından bir parça sergileyip silâhıma
Tatlı canından bir parça ve kan halinde
Her seferinde kaçmanın bir kolayını bulan
Bütün tavşanlar dışıdır sülâlesinden”*

⁵⁹ Cemal Süreya, *Üvercinka*, De Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, Şubat 1966, s. 58-59. “Sürek Avı”nın *Üvercinka*'nın ilk baskısında bulunmayışı, onu diğer şiirlerden ayıran çeşitli söyleyiş özelliklerine bağlanabilir.

“Kanto”nun birim geçişlerini sağlayan “–Garson bira getir / Garsonun adı Barba” (s. 17) gibi seslenme ifadesindeki bazı hecelerin yer değiştirmesi, yapı gözetilerek gerçekleştirilmiş bir düzenlemedir. Bu düzenleme sayesinde ilginç bir iç kafiye ortaya çıkar. Yukarıda görüldüğü gibi, “bira” sözcüğündeki “-ra” hecesi, “Barba” sözcüğüne aktarılır. Diğer birimlerde, aktarılan bu heceler, daha belirgindir:

“–Garson rakı getir
Garsonun adı Hakkı”

Benzer bir uygulamayla bu ses simetrisini şair, “Bun” adlı şiirinde de kullanmıştır:

“Elim geçiyor aptaldan
Kapital
Elim mi çiçek mi bilmiyorum” (“Bun”, s. 53)

“Hazma Süiti” adlı şiirin aşağıdaki biriminde tekrarlar kadar, kafiye de belirgindir; nitekim “Yarım kafiye için” dizesiyle şiirdeki kafiye hassasiyeti, ironik olarak vurgulanmıştır. Her ne kadar “Yarım kafiye için” denilse de, “iki” ve “Cihangir’deki” sözcüklerinde görülen “-ki” sesleri, tam kafiye durumundadır. Ancak, belirtilen dizedeki yarım kafiye, son iki dize gözetilerek söylenmiş olmalıdır.

“Sürahinin en yamru yumru yerinde
Hamza’nın karısı bir, Hamza iki.
Sürahi, basbayağı sürahi, masanın üstünde
Sıfırıncı katta Cihangir’deki
Şehrin altında, şarkıların altında, ayranları.
Yarım kafiye için
Akşam akşam yarım somun sahibi
Hamza’nın karısı bir, Hamza iki.” (s. 33)

1.2.4.1.2. Tekrarlar

Daha önce de belirtildiği gibi, *Üvercinka*’daki şiirlerde tekrarların kurucu bir işlevi vardır. Şiirlerde, sözcük, söz öbeği ve nakaratların bu dikkatle değerlendirildiği görülür.

“Dalga” ve “Şiir”, geleneksel dize öbeklenişi içinde bir orijinalite arayışı ve sözcük tekrarının kurguyu belirleyişi yönlerinden bir arada değerlendirilebilecek iki şiiirdir. Bilindiği gibi, koşutluk (parallelism) ve yineleme (repetition), şiirde dil kullanımıyla birlikte yapının temel ölçütleri olarak öne çıkarılır⁶⁰. *Üvercinka*’daki şiirlerin yapısında bu iki ölçüt, belirgin olarak görülür. “Dalga”nın her biriminin sonunda taklidî olarak “ha ha ha” sesleri yinelenirken; “Şiir”in her biriminin ilk dizesi, “Kadın” sözcüğüyle başlatılarak anlamsal bir bütünlük sağlanır. Ayrıca, her iki şiirin ilk dizelerinde görülen sözcük tekrarları da, bu şiirleri yapı yönünden birbirine yaklaştırır.

*“Bulutu kestiler **bulut üç parça**
Kanım yere aktı **bulut üç parça**” (“Dalga”, s. 15)*

*“Kadın kendini gösterdi **usulcana**
çekingenlikle koşulu beyaz **usulcana**” (“Şiir”, s. 25)*

“Dalga”nın her biriminin son dizesinde tekrarlanan “ha ha ha” sesleri ile üç birimde tekrarlanan “bir kadının yüzü” tâbiri, birimleri yapısal olarak birbirine bağlar. Aynı şekilde, ikinci birimle üçüncü birimi de, “meyhane” sözcüğü soru cevap tekniğiyle birleştirir:

“Bu kimin meyhanesi ha ha ha.”

“Bu Ali’nin meyhanesi bu da masa” (s. 16)

“Şiir”de, her birimin üçüncü ve dördüncü dizeleri, sözcüklere getirilen eklerle belli bir yapı kaygısını yansıtır. “Gittiler gözleri aşka yaşamaya uygun” dizesindeki “gittiler” çekimli sözcüğü, sonraki dizede zaman ve şahıs eklerinden kurtarılarak zarflaştırıldığı gibi, zıt anlamlı bir tekrar grubu ile kullanılarak yapısal bir işlev kazanır: “**Gidip gelenler** oldu gitti **geldiler**.” Bu dizede görüldüğü gibi, tekrar grubunun ikinci sözcüğü, yargı bildirmek üzere dizenin sonuna çekimlenerek konur. Böylece çapraz bir ses düzeni

⁶⁰ Ünsal Özünlû, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Doruk Yay., Ankara 1997, s. 12 vd.

sağlanmış olur. Üç dörtlükten kurulmuş olan bu şiirin her dörtlüğünde, belirtilen çapraz ses düzeni uygulanır:

**“Düştüler karanlıkta aralık aralık
Düşüp ölenler oldu düştü öldüler.”**

**“Sevdiler sonsuz bir maviyle alingan
Sevip yaşayanlar oldu sevdi yaşadılar.”**

Bir güzelleme havası taşıyan “Türkü”de, özellikle sözcük tekrarlarıyla yepyeni bir yapı geliştirildiği görülür. “Türkü”, her birimin ilk dizesindeki “Bir sürü çiçek” tamlamasında görülen “bir sürü” sıfat grubu ile yapısal bütünlüğe kavuşturulmuştur. İkinci birimin ilk dizesinde, “bir sürü güvercin”; üçüncü birimin ilk dizesinde, “Bir sürü Süleyman” tamlamaları, şiire bütünlük vermektedir. Aynı zamanda, birimlerde tekrarlanan ve bir anlam taşıyıp taşımadıkları pek de belirgin olmayan “Kahin-klan kahin-klan”, “Gülüm-mera gülüm-mera” ve “Çal-para çal-para” da, yapıyı sesle destekleyen ifadelerdir.

“Güzelleme”ye yapısal olarak bakıldığında, sözcük ve ifade kalıplarının tekrarı ve sözcüklerin temaya bağlı biçimde bir anlam çerçevesi oluşturularak bütünleştirildiği anlaşılır. Ayrıca her birimin, birine seslenme ifadesi taşıması da, şiirin yapısındaki bütünleşmeyi saylayan bir öğedir. Sözcük ve ifade tekrarlarının görülmesi bakımından şiirin ilk birimi burada anılabilir:

**“Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlar da saçların işte akşamdan çözülü
Bak bu sensin çocuğum enine boyuna
Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki
Sabahlara kadar koynumda yatmışsın
Bak bende yalan yok vallahi billahi
Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur”** (“Güzelleme”, s. 10)

“Adam” adlı şiirde, tekrarlanan bazı sözcük ve ifadelerle birlikte, özellikle her birimi açan dizelerin aynı birimi kapatmak üzere kullanılarak, koşutluk (parallelism) sağlanması da, yapısal bir kaygının işaretidir. Belirlenen yapısal özellikleri görmek üzere aşağıdaki birime bakılabilir:

“Adam şapkasına rastladı sokakta
Kimbilir kimin şapkası
Adam ne yapıp yapıp hatırladı
 Bir kadın hatırladı sonuna kadar beyaz
 Bir kadın açtı pencereyi sonuna kadar
 Bir kadın **kimbilir kimin karısı**
Adam ne yapıp yapıp hatırladı.” (“Adam”, s. 9)

Her birimi sekiz dizeyle öbeklenen “Hamza Süiti” adlı şiirin yapısında da, “Adam”ın yapısal özellikleri uygulanmıştır. Birimlerin ikinci dizeleri, birim sonunda yinelenerek her birim kendi içinde bütünleştirildiği gibi, ilk birimdeki “Sıfırıncı katta Cihangir’deki” ifadesinin ikinci birime aktarılmasıyla da birimler arasında bağ sağlanmıştır.

Sekizli dize öbeklenişine sahip olan “Onların Yani Sizin” adlı şiir, adının da işaret ettiği gibi, söylenen bir sözü veya imajı “yani” sözcüğü ile açarak genişletir. Şiirin kurgusunda “yani” sözcüğünün belirleyici olduğu açıktır. Bu sözcük, şiirin her biriminde yedişer kez yinelenir. Böylece, bir taraftan söylenenler pekiştirilirken, diğer taraftan da belirtilen sorun bağlamında yeni anlam ilişkileri yaratılır.

Aşağıdaki birimde görüleceği üzere, “onlar” sözcüğünden sonra gelen “yani”, kendisinden sonraki “siz”i “onlar”la; “şarkılar”dan sonra gelen ilk “yani”, “şarkılar”la “barış”ı, bunların ardından gelen ikinci “yani” ise “barış”la “gökyüzü”nü eşitler. Böylece sözcük, anlam paralelliğinin aracı hâline getirilmiş olur:

“Onların, **yani** sizin hayatınıza
 Şarkılar girmiş, şarkısız edemiyorsunuz
 Şarkılar, **yani** barış **yani** gökyüzü” (“Onların Yani Sizin”, s. 49)

Üvercinka’da tek birimden oluşan ve bu hâliyle **blok yapı** olarak görünen “Sizin Hiç Babanız Öldü mü?”, “Hamza”, “Balzamin” ve “Afrika” adlı şiirlerde, dize geçişlerini sağlayan bazı ifadeler vardır. Örneğin “Sizin Hiç Babanız Öldü mü?”de, “öldü mü” soru kalıbı ile “kör oldum” ifadesi, hem

şiiirdeki anlam birimlerini oluşturmakta hem de bu anlam birimlerini birbirine bağlamaktadır:

“Sizin hiç babanız **öldü mü**
Benim bir kere öldü **kör oldum**
Yıkadılar aldılar götürdüler
Babamdan ummazdım bunu **kör oldum**
Siz hiç hamama **gittiniz mi**
Ben gittim lambanın biri söndü
Gözümün biri söndü **kör oldum**
Tepede bir gökyüzü vardı yuvarlak
Şöylemesine maviydi **kör oldum**
Taşlara gelince hamam taşlarına
Taşlar pırıl pırıldı ayna gibiydi
Taşlarda yüzümün yarısını gördüm
Bir şey gibiydi bir şey gibi kötü
Yüzümden ummazdım bunu **kör oldum**
Siz hiç sabunluyken **ağladınız mı.**”⁶¹

Yukarıda işaret edildiği gibi, tekrar edilen soru kalıbı ile bir anlam birimi açılmakta, “kör oldum” ifadesiyle de açılan bu birim tamamlanıp kapatılmaktadır. “Yıkanmak” ve “hamam” sözcüklerinin farklı bağdaştırmalarla anlam birimleri arasında sağlam bir örgü kurduğu da görülmektedir. Blok yapılı olan “Hamza” ve “Balzamin” adlı şiirlerde de anlam örgüsü, benzer biçimde gerçekleştirilmiştir.

“Aşk” adlı şiirin dize örgülenişinde, diğer şiirlerde de görülen ses ve anlam çağrışımı ile bazı sözcük ve ifadelerin tekrarı belirleyicidir. Özellikle sözcük ve ifade tekrarları, birimler arası bağlantıyı sağlamada önemli bir işlev yüklenir. Şiirin ilk birimi; kullanılan zaman kipi, ses ve anlam çağrışımı ile birbirini gözetten sözcükler ve tekrar edilen ifadeler dikkate alındığında şöyle bir yapı örgüsü sunar:

“Şimdi **sen** kalkıp **gidiyorsun. Git.**
Gözlerin durur mu onlar da **gidiyorlar. Gitsinler.**
Oysa ben senin gözlerinsiz edemem bilirsin
Oysa Allah bilir bugün iyi **uyanmıştık**

⁶¹ Üvercinka’nın ilk iki baskısında, soru ifadelerinden sonra soru işareti konmamıştır. Cemal Süreya’nın sağlığında yayımlanan **Sevda Sözleri**’nde, bu ifadelerden sonra soru işaretinin konulduğu görülmektedir: **Sevda Sözleri**, Can Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1984, s. 24.

Sevgiyeydi ilk açılışı gözlerimizin sırf onaydı
 Bir kuş konmuş parmaklarıma uzun uzun ötmüştü
 Bir sevişmek gelmiş bir daha gitmemisti
 Yoktu dünlerde evelsi günlerdeki yoksulluğumuz
 Sanki hiç olmamıştı” (“Aşk”, s. 13)

Beş birimden oluşan “Üvercinka” adlı şiirde, birim bağlantılarının “Afrika dahil” ifadesiyle sağlandığı görülür. Şiirin son birimindeki “Afrika hariç değil” ifadesi de, “Afrika dahil”in farklı biçimde söylenmesidir.

1.2.5. Anlatım

Üvercinka’daki şiirlerde, Cemal Süreya’nın sonradan bütün şiirlerinde kullanacağı ironi ve humor gibi anlatım tarzlarının yanı sıra, şaşırtma ve diyaloga başvurulduğu görülür. Metinler arası ilişkiler de, şiirlerin anlatımında dikkat çeken bir özellik olarak kitapta yerini alır.

1.2.5.1. İroni

“Dalga” adlı şiirin ironik bir söyleyişle geliştirildiği anlaşılr. Gitmiş bir sevgilinin ardından alkole yönelen birinin anlatıldığı şiirde, günlük dilin imkânlarından da yararlanılarak, ironi belirginleştirilir. “İngiliz”in ilk biriminde ironi, sınıf farkını açığa vurur:

*“İngilizde bol gelimli bir bay şarkı söylüyor
 Elbet söyleyecek bir de söylemesin mi
 Gözleri yüzünün تنها bir köşesine çekilmiş
 Üstelik şarkının hakkını iyi veriyor” (s. 19)*

Üçüncü dizede, yüzün تنها bir yerine çekilmiş olduğu söylenen gözler, sarhoşluğun ironik bir anlatımı olarak yorumlanabilir.

Sıradan insanların hayatından sunulan manzaralarla, yoksulluk, çaresizlik ve zavallılığın üçgende sembolleştirilerek anlatıldığı “Üçgenler” adlı şiirde, ironinin baskın bir anlatım tarzı olarak belirdiği fark edilir. Anlatıcı, özellikle yoksulluğun yarattığı sorunları, ironik bir anlatıma yönelerek sergiler.

Bu toplumsal sorundan kaynaklanan acı ve hüznün, ironi ile hafifletilmek istenir sanki.

“Hazma Süiti” adının çağrışımla ironiyi haber verir. “Süit” olarak belirlenen yer, muhtemelen bir kapıcı dairesi veya bir apartmanın bodrum katıdır. Şiirde, gün boyu yiyip içen, geceleri eğlenip zevk eden ve belki de sabaha kadar sevişen üsttekilerle; onların hayatına imrenerek bakan alttakiler anlatılır. Cemal Süreya, sınıf farkına ironiyle dikkat çekerken, alttakilerin yaşadıkları yeri ancak sevişerek süite döndürebildiklerini düşündürür.

“Süveyş”te, “Dengesini uzun bıyıklarına borçlu yürürken / Son derece ince bir kadın yüzünden sallantılı” (s. 37) dizeleriyle bir kedi olarak tasarlanan adamın hâlinde, ironik bir şey vardır. Anlatıcı, bir kedi sırnaşıklığında sunduğu adamın “sallantılı olduğu” kadını, “orospu” diye belirleyerek, ironiyi söze dökmüş olur. Böylece söz konusu kadın, bir taraftan “ince” bulunarak, bir hayatı sallantıya uğrattığı düşünülürken, diğer taraftan ironiyle değersizleştirilir.

1.2.5.2. Humor

Toplumsal kabullerin ve ahlâk anlayışının doğrudan veya dolaylı olarak eleştirildiği şiirlerde humorla karşılaşılır. “Şu da Var”ın “Kızlığın masanın üstünde / Kocana saklıyorsun” (s. 35) dizelerinde, iki yüzlü ahlâk anlayışı, humorla yerilir. Önceki şiirlerin birinde anlatıcı öznenin herhangi bir eşya gibi çıkarıp masanın üzerine koyduğu kurallar, bu şiirde bir türlü aşılamaz. Süreya, humora başvurduğu şiirlerinde, bireysel ahlâkını kuramamış olmaya, dolaylı eleştiriler getirir. Ama bu eleştirilerin hep cinsel bir atmosferin içinden getirilmesi, onun istediği bireysel ahlâkı sınırlar. “Şu da Var”ın anlatıcı öznesi, cinsel arzusu engellendiği anda, bu yüzden arsızlaşır, kabalaşır:

*“Oysa koca da ne benim kollarım var
Soy bir portakal yedir bana dilim dilim
Ben uzun minareliyimdir doğma büyüme
Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim” (s. 35)*

Aynı yaklaşım “Aslan Heykelleri” adlı şiirin sonunda da belirginleşir. Son birime gelene kadar, kadın bedeni hatıraların içinden güzellenip bir heykele dönüştürülürken, “Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda” dizesiyle kıskançlık ortaya çıkar. Anlatıcı, kıskançlığı humorla aktarır ve bireysel bir durumu, toplumsal bir sorun olarak sunar:

*“Olsa yüreğim yanmıyacak aslan heykelleri
Ama yok aslan heykelleri var köpek
Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
Bozulmuş burjuva ahlâkına örnek” (s. 41)*

“Onların Yani Sizin” adlı şiirin özellikle ikinci biriminde, sosyal bir kabul olarak görülen Tanrı inancı, önceki birimde bir “yanılgı” diye belirlenen “barış” gibi eleştirilir. Sosyal bir kabulün eleştirisinde humor belirginleşir: “Sizin, yani onların hayatlarına / Allahlar girmiş, Allahlardan kurtulamıyorlar / Allahlar, yani çarşıda pazarda, yani evde” (s. 50). Bu dizelerde, bir biçim sapmasıyla beliren “Allahlar” sözcüğü, kaderciliği ve tevekkülü işaret ettiği kadar, birey olamayışın da göstergesidir. Şair, kutsal kabul edilen bir değeri çoğullaştırarak, geleneksel ahlâk anlayışını eleştirir. Aynı eleştiri, “Üvercinka” adlı şiirde de, yine bir anlam sapmasıyla ortaya çıkar:

*“Aydınca düşünmeyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiği kadar
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah değil daha neler” (s. 56)*

Bu dizelerde, cinsel özgürlük ile Tanrı inancının bir arada olamayacağına dair düşünceler, bireysel ahlâkın kurulup kurulamaması bağlamında sorun edinilir.

1.2.5.3. Şaşırtma

Cemal Süreya, *Üvercinka*’nın yayımlandığı günlerde kendisiyle yapılan bir söyleşide, kitabını bir kelimeyle özetleyerek, bazı şiirlerdeki “şok etkisi”ne dikkat çeker: “*Üvercinka*’yı bir kelime ile özetliyorum: şok. O kitaptaki çok

şiiimde şok etkisi aradım. Sonra dile büyük bir yaslanışım var. Humour var.”⁶² Süreya'nın dikkat çektiği nokta, bazı şiirlerdeki şaşırtmalarda belirginleşir.

Bazı şiirler, beklenmedik bir sonla bitirilir. Okuyucunun beklentilerini karşılıksız bırakan bu anlatım tarzı, bir taraftan şaşırtırken, diğer taraftan da estetik bir tat oluşturur. “San”ın “Dört nala sevişmek lâzım” dizesi, kapalı istiareyle şaşırtıcı bir son oluşturur. “Gül”de ise, ayrılığın getirdiği hüznün ve yalnızlık içinde sevgilisini düşünen özne, “Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı / Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (s. 7) dizeleriyle, şaşırtıcı bir manzara sunar. Günlük dildeki “zurnanın zırt dediği yer” sözünü çağrıştıran bu dizeler, yaratılan imajla olduğu kadar, şiirin ulaştığı sonla da şaşırtıcıdır.

“Güzelleme” adlı şiir de şaşırtıcı bir biçimde tamamlanır. Şiir boyunca sevgilisine, sevişmelerini onun organlarını hatırlatarak seslenen anlatıcı, şiirin sonunda, onu muhtemelen bir vapurda ilk öptüğü ânı hatırlar. O ânın heyecanını ve baş dönmesini yansıtmak üzere çevreye yöneldiğinde, şiir şaşırtıcı bir sona ulaşır:

*“Vapurdaydık vapur kıyıda gidiyordu
Üç kulaç öteden İstanbul gidiyordu
Uzanmış seni usulca öpmüştüm
Hemen yanımızdan balıklar gidiyordu” (s. 11)*

“Sizin Hiç Babanız Öldü mü” adlı şiir, adıyla şaşırtıcı bir belirleme ve soru durumundadır. Anlatıcı, şiir boyunca babasının “bir kere” öldüğünü vurgular. İnsanın hayatta bir kez öldüğü düşünülüğünde, bu vurguyla başka bir şey söylendiği anlaşılır. Baba, normalde ölmemiş; ona duyulan güven yok olmuştur. Bu güven kaybını anlatıcı, günlük dildeki “benim için o artık öldü” kalıbını çağrıştıracak biçimde, şaşırtarak söylemiştir. Şaşırtma, şiirin son dizesi olan “Siz hiç sabunluyken ağladınız mı” (s. 12) ile zirveye ulaşır.

⁶² Halis Acarı, “Üvercinka Dedi ki...”, **Pazar Postası**, 20 Nisan 1958.

“Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra / Sonrası iyilik güzellik” (s. 14) dizeleriyle biten “Aşk”ta, şaşırtmanın bir bakıma sansür işlevi gördüğü söylenebilir. Anlatıcı, sevgilinin bedenini ayrıntılarıyla sayıp, dokunma ile uyanan cinsel arzuya geçtikten sonrasını anlatmamak için şiiri şaşırtıcı bir biçimde bitirir.

“Elma”nın “Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı” (s. 29) dizesinde, seslenilen öznenin yediği söylenen elma, isteği kışkırtan bir sembol olarak işlendiği için, şaşırtıcı bir biçimde vurgulanır.

Kadın ve erkekteki cinsel arzunun erotik çağrışımlar uyandıracak biçimde işlendiği “Hür Hamamlar Denizi”nin sonunda, şiirin erkek figürü Süleyman’ın “şapkasını geçirerek, dosdoğru Eskişehir’e gittiğinin” söylenmesi, şiirin genelindeki erotizmin cinsel tatminle sonuçlandığını işaret eder. “Enflasyon parasıyla otuz lira” (s. 44) dizesi, Süleyman’ın Eskişehir’e neden gittiğini ironi ile açığa vurur.

1.2.5.4. Diyalog

Üvercinka’daki bazı şiirlerde, ya anlatıcı biriyle diyaloga girer, ya diyalog gibi görünen bir cümle ile açıklamada bulunur ya da sergilediği bir manzara içindeki figürleri konuşturur. “Kanto”nun nakarata benzeyen bağlantı dizelerinde, birinin “ –Garson bira getir” dediği aktarıldıktan sonra, “Garsonun adı Barba” (s. 17) açıklaması yapılır. “İngiliz” adlı şiir, “ –Güzel mi bari / –Hem de nasıl” dizeleriyle bitirilirken diyalogdan yararlanılır. Her iki şiirde de canlandırılan figürlerin bir mekânda bulundukları izlenimi edinilir.

“Süveyş”in birimler arası geçişi sağlayan ve ilginç bir nakarat özelliği taşıyan dizelerinde, monologun diyalog havasında aktarıldığı hissedilir. “Ama çay içmenin kadifesi mi olur / O da ayrı mesele” (s. 38) gibi, bağlantı dizelerinde, konuşma dilinin gözetildiği de anlaşılır.

1.2.5.5. Metinler Arası İlişkiler

“San”ın “Kırmızı bir at oluyor soluğum / Yüzümün yanmasından anlıyorum” (s. 5) dizeleri, hem kafiye durumundaki seslerle, hem de bazı gösterenlerle Orhan Veli Kanık’ın “İstanbul’u Dinliyorum” adlı şiirini hatırlatır. “San”ın ilk birimindeki “Kırmızı bir kuş oluyor soluğum” dizesindeki “kuş” göstereni “İstanbul’u Dinliyorum”daki eteklerde çırpındığı söylenen “kuş” imajı birbirine benzer:

*“İstanbul’u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Bir kuş çırpınıyor eteklerinde;
Alnın sıcak mı değil mi, bilmiyorum;
Dudakların ıslak mı değil mi, bilmiyorum;
Beyaz bir ay doğuyor fıstıkların arkasından
Kalbinin vurusundan anlıyorum;
İstanbul’u dinliyorum.”⁶³*

“Dalga” adlı şiirde Orhan Veli’ye bazı göndermeler olduğu da düşünülebilir. “Dalgacı Mahmut” şiirinin öznesi denizin yırtıldığını ve kendisinin onu diktiğini söyler; bu şiirde ise bulut kesilmektedir.⁶⁴ “Dalga”nın son dizesinde adı geçen Süheylâ ise, Orhan Veli’nin “Dedikodu” şiirini hatırlatır. “Dalga”daki öznenin hayatı boyunca Süheylâ’dan başka sevdiği bir kadın olmamışken, “Dedikodu” şiirinin öznesi için Süheylâ hayatındaki bir sürü kadından biridir.⁶⁵ Abidin Emre’nin, söyleyiş yönünden Apollinaire’in “Mutation” şiiriyle bağ kurduğu⁶⁶ “Dalga”ki metinler arası bir ilişkiye de Cemal Süreya dikkat çeker:

“Varlık’ta Turgut Uyar’ın ‘Tralala’ adlı şiirini taze okumuştuk. (...) andığım şiirleriyle beni hemeninden etkilemişti. Şimdi düşünüyorum da belki benim ‘Dalga’ şiiri Turgut Uyar’ın ‘Tralala’sının bende bir iki yıl sonraki kalıntılarıyla yazılmıştır, diyorum. Turgut Uyar’ın şiirlerinden kendine en çok pay çıkaran ben olmuşumdur. Çünkü Turgut Uyar ben kendimdeki bazı yönlerin farkına varıyordum. Belki şiirlerindeki eğleni havası en uygun bana geliyordu da ondan.”⁶⁷

⁶³ Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, Adam Yay., 3. Basım, İstanbul, 1987, S. 102.

⁶⁴ Orhan Veli, a.g.e., s. 106.

⁶⁵ Orhan Veli, a.g.e., s.45.

⁶⁶ Abidin Emre, “Göçebe ve Erotik”, **Frankofoni**, No. 2, Ankara, 1990, s. 77.

⁶⁷ Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I**, YKY, İstanbul, 2000, s. 260.

“Elma”nın “Bir yanda esaslı kederler içinde gençliğimiz” dizesi, “esaslı kederler” bağdaştırmasıyla, Orhan Veli’nin “İstanbul Türküsü”ndeki “İstanbul’da, Boğaziçi’nde, / Bir fakir Orhan Veli’yim; / Veli’nin oğluyum, / Târiksiz kederler içinde.”⁶⁸ dizelerini akla getirir.

“Aslan Heykelleri”nin aşağıdaki dizelerinde, Modigliani adı anılarak bu ressamın nülerine bir göndermede bulunulduğu anlaşılır.⁶⁹ Modigliani’nin resimlerinde, kadın bedeninin bazı bölgelerinin belirgin biçimde çizildiği hatırlanırsa, dizelerdeki “Modigliani oğlu Modigliani” sözü daha bir anlam kazanır:

*“Bir senin gözlerin var zaten daha yok
Ya bu başını alıp gidiş boynundaki
Modigliani oğlu Modigliani” (s. 40)*

Her biriminde Türkiye’deki bir nehir anılarak Anadolu kadınının durumu sergilenen “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm”, adındaki cümle kalıbıyla Ceyhun Atuf Kansu’nun “Nisan Güneşi” adlı şiirini çağrıştırır. Çağrışım sadece şiirin adındaki cümle kalıbıyla da sınırlı değildir; soruna yaklaşım da benzer bir dikkati haber verir. Bununla birlikte, Cemal Süreya’nın şiirindeki ince işçilik, “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm”ü, “Nisan Güneşi”nden ayırır:

*“Dere kıyısında kadınlar gördüm
Köylü kadınları gördüm
Çamaşır yıkıyorlar sen kurutuyorsun,
Bir anne gördüm çocuğunu yıkıyor,
Tertemiz sonra sen uyutuyorsun!”⁷⁰*

⁶⁸ Orhan Veli, a.g.e., s.66.

⁶⁹ Modigliani’nin 1917-1919 yıllarında yaptığı “Çıplaklar” adlı bir dizi resmi için yapılan şu değerlendirme ile, Cemal Süreya’nın *Üvercinka*’daki bazı şiirlerinde kadın bedeni algılayışı ve sunuşu arasında dikkat çekici benzerlikler bulunduğu kanısındayız: “Modigliani’nin ‘Çıplaklar’ına bakınca birden aklımız geliyor. Hacimlere yoğunluk veren, uzamış vücutların sınırlarını belirten, birden, gelişigüzel hareketi değil fakat en tipi ve devamlı duruşunu yakalayan, gölgeli fonun üzerinde duran pembe etteki ışık ve gölge karşıtlığıdır (contraste). Çizgiler -bile bile uzatılmış, yalınlaştırılmış veya biçimsizleştirilmiş- insan vücudunun gerçek düzenliliğini (rhythme) tam ve zeki anlayışlı bir resim ile açıklamak için idealleştirilmiştir.” (“Modigliani”, Çev.: İlhami Karaca, **Yeni İnsan**, S. 25, Ocak 1965, s. 22.)

⁷⁰ Ceyhun Atuf Kansu, “Nisan Güneşi”, **Meydan**, S. 1, 15 Mayıs 1948, s. 3.

“TK” adlı şiirin, “Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin / Ayır ayırabilirsen hangimiz kadın, hangimiz erkek” (s. 52) dizeleri ile, Paul Eluard’ın “Gölgeler (Ombres)”inin “Seni öpüyordum sen beni öpüyordun ben kendimi öpüyordum / Sen kendini öpüyordun artık kim olduğumuzu bilmeden” dizeleri⁷¹, erotik çağrışım yönünden, hayli benzerdir.

Şiirin “Kızılırmak parça parça olasin” dizesi de, bir Orta Anadolu türküsü ile metinler arası ilişkiye girildiğini bildirir. Nitekim bir sonraki dizede, “Taş toprak arasında türküler arasında” (s. 46) denilerek, bu ilişki pekiştirilir.

“Yazmam Daha Aşk Şiiri”nin ilk dizesi olan, “Oydu bir bakışta tanıdım onu”, Ahmet Muhip Dıranas’ın “Hatıra” adlı şiirinden aynen alınmıştır.

Yukarıda anılanların dışında, Erdoğan Alkan’ın metinler arası ilişkiden öte anlamlar ima ederek, “Çingene şiirindeki Apollinaire’in ünlü mavi kuşu Cemal’de kırmızı kuşa dönüşür: ‘Kırmızı bir kuştur soluğum’.”⁷² gibi cümlelerle dikkat çektiği bazı şiirler de vardır. Ama bunların Alkan’ın iması bir tarafa, metinler arası ilişki olarak dahi değerlendirilemeyeceği kanaatindeyiz.

1.2.6. Değerlendirme

Üvercinka’daki şiirlerin çoğu, serbest tarzda kurulmuştur. Geleneksel dize öbeklenişini yansıtan birkaç şiirde de Cemal Süreya, temaya uygun bir söz dizimi geliştirerek, bu öbeklenişin sınırlayıcılığından kurtulmuş; böylece her şiir, yapı ve temanın uyuşmasıyla orijinal bir bütünlük kazanmıştır.

Kitaptaki şiirlerin hemen hepsinde; cinsel aşk, erotizm ve cinsel haz, tema olarak belirginleşir. Temadaki bu sınırlılık şiirlerin dünyasının da sınırlılığını işaret eder. Bunların dışında kalan ve sosyal eleştiri diye değerlendirilebilecek olan tema da cinselliğin baskısı altında gelişir. Öyle ki bunlar, neredeyse “fantezi” düzeyinde kalır. Cemal Süreya’nın toplumsal

⁷¹ Abidin Emre, a.g.m., s. 77.

⁷² Erdoğan Alkan, **Şiir Sanatı**, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 493.

kabullere ve geleneksel ahlâk anlayışına yönelttiği eleştiriler, cinsellikten hız alır. Bu da getirilen eleştirilerin indirgemeci bir yaklaşımın uzantısı olduğunu düşündürür. Sömürü ve emperyalizmin eleştirildiği dizeler veya birimler de, bir şiir bütünlüğünde değil, şiirlerin birkaç dizesi veya birimiyle sınırlı kaldığı için, sorunu bütünüyle kuşatmaz.

Üvercinka'daki şiirlerin başarısı, söyleyiş ve anlatımdadır. Cemal Süreya, şiirlerinde, geleneksel ses değerinin bir uzantısı olarak belirginleşen kafiye'nin yanı sıra, şiirde modern bir algıyı işaret eden ve şiirin müzikal bütünlüğünü sağlayan iç seslerle tekrarı ustaca kullanır. Anlatımdaki ironi ve humor, modern şiirin özellikleri dikkatiyle değerlendirilir. Şaşırtma da, şairin geleneksel şiir algısından ayrıldığı bir anlatım özelliği olarak belirginleşir.

Üvercinka, 1950'lerde yeni bir yön kazanan ve ufuk bulan modern Türk şiirinin deneyimlerini yansıtmaları ve genç bir şairden daha güçlü ve sağlam şiirlerin beklentisini doğurmasıyla önemli ve başarılı bir ilk kitaptır.

İKİNCİ BÖLÜM

GÖÇEBE

2.1. Yayınlanması ve Yankıları

*Göçebe*¹, *Üvercinka*'dan yedi yıl sonra, de Yayınevi'nin "Türk Şiiri Dizisi"nin üçüncü kitabı olarak Nisan 1965'te yayımlanır. "1966 Türk Dil Kurumu Ödülü" verilen *Göçebe*'de, şairin 1958-1965 yılları arasında yazıp yayımladığı on yedi şiiri yer alır. Bu şiirler daha önce *Pazar Postası*, *Yeni İnsan*, *Dönem* ve *Yeni Dergi*'de çıkmıştır.

Üvercinka ile kıyaslandığında, *Göçebe*'nin edebiyat dünyasında büyük bir yankı yaratmadığı söylenebilir. Bu, büyük ölçüde, *Üvercinka*'nın yankılarını değerlendirirken belirttiğimiz gibi, *Üvercinka* üzerinden bir dönemin şiirinin eleştirilmiş olmasından kaynaklanır. 1965'e gelirken, "İkinci Yeni" şiiri içinde yer alan şairler, kendi şiirlerinin ustası olarak ayrılmış ve her biri, kendi poetik tutumu doğrultusunda şiir yazmayı sürdürmüştür. Aynı durum, Cemal Süreya için de geçerlidir. O da, İkinci Yeni olarak adlandırılan şiirin önde gelen temsilcilerinden biriyken, 1965'te yayımlanan *Göçebe*'de bir araya getirdiği şiirleriyle kendine özgü poetik bir tutumu bulunduğunu göstermiştir. Bununla birlikte, *Üvercinka*'yı heyecanla karşılayan edebiyat dünyasının aynı heyecanı *Göçebe* için gösterdiğini söylemek mümkün değildir. Bunda, İkinci Yeni çıkışının 1960'lara gelirken tamamlanıp her şairin kendi poetik tutumu doğrultusunda yazacağı bir şiire yönelmesi belirleyici olduğu kadar, iki kitap arasındaki sürenin uzunluğu ve *Göçebe*'nin hacim olarak zayıflığı da etkili olmuştur.

Üvercinka'nın yayımlanmasından sonra, askerliğini yapan ve memuriyeti dolayısıyla ülkenin bazı şehirlerinde teftişlerde bulunan Cemal Süreya, her ne kadar *Papirüs*'ü birkaç sayı çıkarsa, *Çağrı* dergisinde "ayın

¹ Değerlendirmede ve şiir alıntılarında kitabın ilk baskısı kullanılacaktır: Cemal Süreya, **Göçebe**, de Yayınevi, İstanbul, Nisan 1965, 48 s.

şairleri”ni değerlendirse ve on yedi şiir yayımlasa da kendi şiirine gerektiği kadar yoğunlaştığı söylenemez. 1961 Kasım’ında “Maliye Denetim Usulleri ve İktisadî Devlet Teşekkülleri”ni incelemek üzere Paris’e gönderilince de, bir bakıma, şiir dünyasından uzaklaşır. Bunlar, şairin edebiyat ortamındaki algılanışını belirler. *Göçebe*’nin olumsuz eleştirilerinde bütün bunların payı olduğu söylenebilir.

Kitapla ilgili olarak yazılan ilk yazılardan biri, Muzaffer Erdost imzasını taşır. *Üvercinka*’nın yayımlandığı günlerde yazdığı bir yazıyla, çıkardığı dergilerde Cemal Süreya’ya hep öncelik verdiğini belirtip kitabı herkesten önce sahiplen², kitap etrafında gelişen tartışmalarda *Üvercinka*’daki şiirleri savunan Erdost, *Göçebe* karşısında daha mesafeli ve eleştireldir. Erdost, şairin yedi yılda “17 şiir” yazdığını belirterek “verimsiz” imasında bulunduktan sonra, Cemal Süreya’nın şiirini, “bir takım imajlara, imajlardan kurulmuş esprilere dayandırılmış ve dış dünyaya çevrik bir şiir” olarak görür; “dış dünyaya çevrik” olma durumunu da şöyle açıklar:

*“Dış dünyaya çevriktir diyorum, çünkü Cemal Süreya’da bir iç dramı, kendisi ile dünyası arasında, önemli, büyük, şiirine yön verecek bir meselesi yoktur. Bir ispinoz kuşu gibi kısa, kesik sıçrayışlarla, kısa, kesik ve araştırmayan, içine, özüne dalmayan, ancak fotoğraf çeken bakışlarla, dış dünyanın fotoğraflarını çeker. Dolayısıyla Cemal’i bir bütün olarak anlamak mümkün olmaz.”*³

Erdost’a göre Cemal Süreya’nın *Göçebe*’deki şiirlerinde, “fazla bir tedirginlik yoktur”; şair, “kısık, gizli gizli duran birtakım aşklarla avunmayı” sürdürmekte, bu aşklar da “yer yer bedene inen şehvette, yer yer göklere yükselen hüznelerde” aranmaktadır. Yazar, Cemal Süreya’nın “sentetik” olandan “hayat”a bir türlü geçemediğini, yaşananları “düşüncelerin ve yorumların altında” ezerek yitirdiğini, “parlak” imajlarına rağmen “düşüncenin, hayatın ve kendi varlığının bir sentezini” kuramadığını savunarak, “‘Biliyorsun ben hangi şehirdeysem-Yalnızlığın başkenti orası’ gibi ilk anda

² Muzaffer Erdost, “Üvercinka ile Gelenler”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 7, 16 Şubat 1958.

³ M[uzaffer] Erdost, “Yayın Dünyası/Göçebe”, **Dost**, C. 16, S. 7, Mayıs 1965, s. 13.

serinletici mısraları sıralayarak yazmak ve Cemal'i memnun etmek de mümkün. Oysa derinliği ve temel düşünüşleri olmayan bir takım küçük buluşların avuntusuyla kendisini aldatmış olması bana acı geldi" der.⁴

Cemal Süreya'nın *Üvercinka*'nın baskısından kurtulamadığını belirterek, bunun onda bir korku yarattığını söyleyen Muzaffer Erdost, iyi bir çıkış yaptığı *Üvercinka*'dan sonra şairden daha "cesur" şiirler beklemektedir. Bu "cesur" tabirinin içini neyle doldurduğu pek de anlaşılmayan yazısında Erdost, *Göçebe*'deki şiirleriyle şairin "ehlileştirmeyi" seçtiğini ve "çevresini hesapla[dığını]" vurgulayıp, Süreya'dan beklenen şiirin nasıl bir şiir olduğunu şu sözlerle belirginleştirmek ister:

*"Bugün içinde bulunduğumuz bunaltının, acının, içinde yaşadığımız büyük dünyaya karşı, çelimsiz bedenimizi gerip direnişimizle yarattığımız umutsuzluk dramının veya umut alevlerinin şiiri yok Göçebe'de. Aspirin ile denecek acılar var. Makine ve füze çağında ayrılık acıları var."*⁵

Yazar, şairden beklediği "cesur" tavrı, yazısının sonunda "Göçebe" adlı şiirden bir pasaj aktararak anlaşılır kılmaya çalışır. Yazarın "en tutarlı bulduğum" diyerek aktardığı pasaj, "Anadolu"yu ve "Anadolu" insanının şiirini yazmak gerektiği yönünde poetik düşünceler içeren bölümdür. Bu alıntı, Erdost'un Süreya'dan beklediği şiirin ne olduğuna ilişkin bir cevap gibidir.

Ülkü Tamer, *Göçebe*'ye getirilen eleştirilere açık bir karşılık olarak yazıldığı anlaşılan "Göçebe Üstüne Sevgiler" başlıklı yazısına, "Bu böylece biline: *Göçebe Üvercinka*'dan çok iyi bir kitaptır"⁶ diyerek başlar. Kitapta "okundukça tadına varılan şiirler"ın yer aldığını belirten Tamer, "şiir denilen tatlı tedirginliği" bilmeyenlerin buna asla ulaşamayacaklarını vurgular. Anlaşılacağı üzere Tamer, önce Erdost'u, sonra da *Göçebe*'yi onun gibi eleştirecek olanları, şiiri bilmemekle suçlar. "Peki, kim sever *Göçebe*'yi? Şairler sever. Apollinaire okusaydı mutlaka severdi. Lorca da" sözleri,

⁴ M[uzafer] Erdost, a.g.m., s. 13.

⁵ M[uzafer] Erdost, a.g.m., s. 28.

⁶ Ülkü Tamer, "Göçebe Üstüne Sevgiler", **Soyut**, S. 3, Temmuz 1965, s. 9.

kitaptaki şiirlerin ancak belli bir birikim ve şair duyarlılığıyla “tadına varılabileceği”nin ifadesidir.

Şairin, çağrışıma dayalı şiirler yazdığını, bu arada ustalıkla acemiliği bilerek bir arada değerlendirdiğini savunan Ülkü Tamer, “İşte Tam Bu Saatlerde”, “Göçebe”, “Öğle Üstü” ve “Tristram” adlı şiirleri “kare as”ı olarak belirleyip, dağınık yazısını, “Cemal Süreya, büyük bir inceliğin şairidir. Ve Türkiye’nin en iyi şairidir. Ona bir ağız mızıkası halinde sevgiler” diyerek noktalar.

Doğan Hızlan, yukarıda anılan yazılara göre daha nesnel bir tutum sergilediği yazısında, *Üvercinka* ile *Göçebe* arasındaki önemli bir farka, gelişmeye değinir: “İşte beni *Göçebe*’de en çok ilgilendiren özellik Süreya’nın mısracılıktan büyük şiir katına yükselmesidir.” Hızlan’a göre Cemal Süreya, mısracılıktan “büyük şiir kurmağa” yönelince, “şiiri serpilmiş, dar kalıplılıktan, kendi içinde geniş anlamda da olsa mekaniklikten kurtulmuş, bir esprinin kurbanı olma sakıncasını atlatmıştır”. *Göçebe*’deki şiirleri, “büyük şiirler” ve “fantezi olmak özelliğinden öteye geçemeyenler” diye iki gruba ayıran Hızlan, “*Göçebe*” ve “*Ülke*” adlı şiirleri öne çıkarır. Hızlan’a göre bu kitaptaki şiirlerin özelliklerinden biri de “ironi”dir. “Bu ironi kullanılan gerecin o kadar doğal bir türevidir ki olayların kendinden çıkan ironisi demek yerinde bir deyimleme olur.”⁷

Doğan Hızlan, şairin “*Göçebe*” ve “*Ülke*” gibi “büyük şiirler”inde, bir “şey” anlattığını özellikle vurgulayarak kitabın düşünceye açılan yönlerine dikkat çeker ve Cemal Süreya’nın “kazandığı usta biçime özler de dök[tüğünü], kalıplamasını çok iyi bil[diğini]” savunur. Bununla birlikte, şairin “birçok sözcüğü, kavramı ‘süs’ diye yani salt şiir yapmak amacıyla kullan[diğini]” da belirtir. Hızlan’a göre Cemal Süreya, “Kendinden öncekileri

⁷ Doğan Hızlan, “Cemal Süreya’ya Giriş”, **Soyut**, S. 4, Ağustos, 1965, s. 2.

yadsımayan aksine, onlardan yararlanmayı bir sanat haline getiren” bir şairdir.⁸

Mehmed Kemal, Cemal Süreya’nın İkinci Yeni içindeki yerine değinerek başladığı yazısında, onu İkinci Yeni’yi geliştiren bir şair olarak tanımladıktan sonra, şairin bu kitabıyla kendini tekrara düşmediğini belirtip *Göçebe*’nin *Üvercinka*’yı aştığını söyler: “Cemal Süreya’nın anlamsızında ürperten, belirten, duygulandıran bir yenilik var. Onun için tekrar değil.”⁹

Muzaffer Erdost’un eleştirilerine yakın duran yazısında Tarık Dursun K., *Göçebe*’yi *Üvercinka*’yla kıyaslayarak değerlendirir. Cemal Süreya’nın *Üvercinka* ile önemli bir çıkış gerçekleştirdiğini belirten yazar, bu kitabın sonradan gelecekler için “bir basamak, bir geçiş” olması gerektiğini söyleyerek, “Peki *Üvercinka* bir geçiş kitabı ise *Göçebe* nedir?” diye sorar. Yazara göre, Cemal Süreya *Üvercinka*’nın korkusunu taşımakta, bu yüzden de *Göçebe* ile yeni bir şey getirmemektedir: “*Göçebe*’yle gelen Cemal Süreya’nın hâlâ eskimek bilmeyen, başının belası o *Üvercinka*’lı korkusudur. Yine ılık bir duş etkisi, yine o denli bir rahatlık, yine o ikisinin getirdiği şiirin içinde belirlenen yitik korku.”¹⁰

1956’da geçen yılın şiirini değerlendirirken Cemal Süreya’yı, “ilerisi için büyük umutlar toplayan” gençler arasında anan Ahmet Köksal¹¹, *Göçebe*’ye getirilen olumsuz eleştirileri yersiz bulur. Yazara göre, “Cemal Süreya’nın bu yeni kitabında da önceki şiirlerinde görülen seçkin bir şiir beğenisinden çıkmış; uğraş sıkısından geçmiş bir sadeliğin, akıcılığın sürdüğü görülmektedir.” Köksal, şairin *Göçebe*’de İkinci Yeni’ye özgü “deyiş özellikleri”nden tamamen kurtulmasa da, “daha somut, ortak bir yaşantının sesini” duyurduğunu vurgulayıp, kitaptaki bazı şiirlerde ülkenin “değişik

⁸ Doğan Hızlan, a.g.m., s. 2.

⁹ Mehmed Kemal, “Politika ve Ötesi”, **Vatan**, 11 Ağustos 1965.

¹⁰ Tarık Dursun K., “*Göçebe*’nin Düşündürdüğü”, **Milliyet**, 18 Ağustos 1965.

¹¹ Ahmet Köksal, “1955 Yılında Şiirimiz”, **Yeditepe**, S. 98, 1 Ocak 1956, s. 7.

yörelereinden izlenimler” bulunduğuna dikkat çeker ve Cemal Süreya’nın o günkü şiire rahatlatıcı bir soluk getirdiğini savunur:

“Son yıllarda bir duraklama, bir yorgunluk, bir kendini tekrarlama ortamına girdiği duyulan şiirimize, Cemal Süreya, kitabıyla bu havayı dağıtan bir soluk getiriyor.”¹²

Güven Turan’ın *Üvercinka* ile *Göçebe*’yi yapı, tema ve anlatım yönlerinden değerlendirdiği önemli yazısı, 1966’da yayımlanır. Turan, *Göçebe*’deki humor özellikleri üzerinde dururken humorla ironi arasındaki ince çizgiye değinir ve “Terazi Türküsü” adlı şiiri, humor kullanılmış olsa da “kötü ve aksak” bir “klişe şiir” olarak belirler. Bununla birlikte, şairin humor ve ironi taşıyan başka şiirlerindeki başarısına da dikkat çeker. *Göçebe*’nin *Üvercinka*’yı sevmiş olan okuyuculara “yadırgı gelmesi”ni, “tensel sevinin ve duyguculuğun açık açık bulunmaması”na bağlayan Turan, şiirlerdeki aşk temasının görünümünü şöyle açıklar:

“Sevi ancak çok soyut bir şekilde bulunuyor bu şiirlerde. Hem de sert, gerçekçi diyebileceğimiz bir sevi olarak değil, daha çok yumuşak ve duygusal bir şekilde görünüyor.”¹³

Doğan Hızlan’ın saptamalarını, bir bakıma, şiirleri çözümleyerek doğrulayan Turan, Cemal Süreya’nın *Göçebe*’deki “Ülke”, “Göçebe”, “Arka Güneş” ve “İşte Tam Bu Saatlerde” başlıklı şiirleriyle, “ereği kendisini anlatmaktan çok başkalarını anlatmak olan, yani dışa dönük olan, bir şiire” yöneldiğini vurgular. “Cemal Süreya bizim geçmiş şiirimizden kopmamış bir ozan” diyen Turan, *Göçebe*’deki şiirlerle *Üvercinka*’dakileri, dilin kullanımı ve yapı yönünden karşılaştırırken deformasyonlara ve dizenin kullanımına dikkat çeker. Yazara göre, “*Göçebe*’deki şiirlerde öyle pek fazla deformasyon çabalarına rastlan[maz]”; “*Üvercinka*’daki şiirler birer dize şiiridir. Anlatılanlar, verilmek istenenler tek tek dizelere toplanmıştı[r] o kitabında. Bu kitabındaki şiirlerde ise birkaç dizeye bazan bütün bir bölüme dağıl[maktadır]”. Turan,

¹² Feyza Perinçek-Nursel Duruel, **Cemal Süreya-"Şairin hayatı şiire dahil"**, Kaynak Yay., İstanbul, 1995, s. 178.

¹³ Güven Turan, "Cemal Süreya", **Yordam**, S. 2, Şubat 1966, s. 9.

her iki kitaptaki bazı şiirlerde bir söyleyiş özelliği olarak “açıklama ve çoğaltma” sorunu bulunduğunu belirterek, bunu şiirlerin dağınıklığına yorar ve yazısını, Cemal Süreya’nın şiirdeki yerinin ne olduğunu belirleyerek bitirir:

“Deneyen, araştıran bir ozan olarak Süreya aynı zamanda geleceğine de umut bağlayabileceğimiz bir ozandır. Belki son söz olarak biraz daha az dağınık olmasını umduğumuzu söyleyebiliriz.”¹⁴

Yücel Ulu, “Cemal Süreya” başlıklı yazısında, *Üvercinka* ile *Göçebe*’yi birlikte değerlendirirken, şiirlerdeki temaya, söyleyiş özelliğine, yapıya ve şairin kimlerden etkilendiğine değinir. Yücel Ulu’ya göre Cemal Süreya, şiirlerinde aşk ve toplum olmak üzere “iki tez”i işlemekte; aşkı da “cinsel bir sevişme” olarak yorumlamaktadır. Şairin toplumsal sorunları işlediği şiirlerinde “hiçbir çıkış yolu göster[mediğini]” belirten yazar, Süreya’nın “son zamanlarda yabancı yazından yaptığı çevirmelerle yeni bir toplumculuk dönemime girdiğini” söyler. Cemal Süreya’nın imgeye yaslı olsa da, “sıcak bir şair” olduğunu belirten Ulu, “İmge bolluğuna rağmen göze batan bir acıcılık bu sıcaklığı doğuran nedenlerden biridir” diyerek, şairin imgeyi kullandığıdaki farkını şu sözlerle açıklar:

“Anlam, desteği olduğu imgeyi çağrışımla ansır. Her nesneyi başka bir imge ile birleştirip yeni bir görüntü elde etmeyi o dereceye götürmüştür ki hemen her dizede buna rastlayabiliriz.”¹⁵

Cemal Süreya’nın şiirlerinde çokça geçen bazı sözcüklerin simgesel değer taşıdığını belirten Yücel Ulu, “kuş, çocuk, mavi, çiçek” sözcüklerinin şiirlerde, “duygulu bir atmosfer” yarattığını vurgular ve yazısını, Cemal Süreya’nın kendisinden beklenen şiiri henüz yazmadığını belirterek noktalar:

“Cemal Süreya yorumdan -çoğunlukla- kaçınan salt görüntülerle yetinen bir ozan olarak görülüyor. Şiirimize birçok şeyler getirdiği muhakkak. Fakat onun bütün söyleyeceklerini söylediğini sanmıyorum.”¹⁶

¹⁴ Güven Turan, a.g.m., s. 12-14.

¹⁵ Yücel Ulu, “Cemal Süreya”, **Yordam**, S. 12, Aralık 1966, s. 91.

¹⁶ Yücel Ulu, a.g.m., s. 91.

Doğan Hızlan ile Güven Turan'ın yazıları dışarıda tutularak söylemek gerekirse, *Göçebe* üzerine yazılanlar, kitaptaki şiirler hakkında bazı ipuçları taşımakla birlikte, şairin poetik tutumunu çok da yansıtmamaktadır. Bu ipuçlarına yeri geldikçe göndermede bulunacağımızı belirterek, *Göçebe*'deki şiirlerin inceleme ve değerlendirmesine geçiyoruz.

2.2. İnceleme ve Değerlendirme

2.2.1. Yapı

Üvercinka'daki şiirlerle kıyaslandığında, *Göçebe*'deki şiirlerin yapı yönünden daha bir oturmuş olduğu; şiirlerin birim geçişlerinde tekrara bağlı ses düzeni yerine, çağrışıma bağlı öğelerin daha çok tercih edildiği görülür. Şiirlerdeki temaların belirginleşmesinde, yaşantı ve kültürün iç içe geçtiği; göndermelerin yoğunlaştığı ve şiirlerin bu göndermelerle zenginleştiği kadar, belli bir poetik tutumu belirginleştirdiği de hissedilir.

“**Bir Park Konuşkanı**” adlı şiirin ilk biriminde, bir mekân tasviriyle karşılaşılır. Rahatsız edici olduğu “cırlak” sıfatı ile belirginleştirilen güneşin aydınlattığı “İstanbul’un en dar sokağı” ve bu sokakta balkona asılmış çamaşırlar gösterilir. Bu çamaşırların “limanı fenikeleştir”mesinin nedeni, tüccar ve kolonici “Fenikeliler”in ihraç mallarına ilişkin bir gönderme olabilir. Fenikelilerin başlıca ihraç malları arasında “ince keten, erguvan-mor tonlarının tek kaynağı olan ünlü Sur firfiriyle boyanmış kumaşlar, Sidon nakış işleri”¹⁷ de vardır. Balkondaki çamaşırlar ve onların rengiyle Fenikelilerin bu ihraç malları çağrıştırılmış; ayrıca Fenikelilerin ticaret gemilerinin yelkenleri ile balkona asılan çamaşırlar arasında bir benzetmeye gidilmiş olabilir. Mayıs ayında özellikle Boğaz’da daha bir belirginleşen erguvanlar, hayli dolaylı bir anlatımla, Fenikeliler üzerinden söylenirken, İstanbul’un dar bir sokağında balkona asılan çamaşırların serinliği ile o sokaktan limana doğru inildikçe

¹⁷ “Fenike” maddesi, **Ana Britannica**, C. 8, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1988, s. 502-503.

denizden esen serin rüzgâr arasında da bir ilgi kurulduğu düşünülebilir. Böylece, rahatsızlık veren “cırlak güneş”ten ve bunaltıcı “dar sokak” havasından, renk ve şekil çağrışımıyla, mekân limana doğru genişletilerek kurtulmanın yolu açılır.

İkinci birim, bu dar sokakta yaşadığı hissettirilen ve “örümcek öpüşlü” diye tanımlanarak “kardeş” olarak benimsenen bir insanın görünmesini sağlar. Böylece mekândan insana ulaşılarak sevgi teması öne çıkarılır. Sözü edilen “Örümcek öpüşlü kardeş”, “Yer ve gök imececisi” diye anılır. Yeryüzüyle gökyüzünü varlığında birleştiren, olağanüstü güce sahip olan bu kardeş, öznenin hayata ve dünyaya açılmasını hazırlar. “Yer ve gök imececisi” imajının ilk dizedeki “örümcek” sözcüğüne bağlı olduğu söylenebilir; örümcek, ipliyle yer ve gök arasında bir bağ kurmuş, böylece “imececi” olmuştur. Fakat kurduğu bağ, zayıf, dayanıksız ve sallantılıdır. Kardeşin örümcek öpüşlü olarak tasarlanması, onun öpüşündeki çekingenliği, sakınmayı işaret eder. Ayrıca, “Yer ve gök imececisi” imajı ilk birimle birlikte düşünüldüğünde, “güvercin kuşkusu” ile “cırlak güneş”in etkisini daha bir belirginleştirir. “Güvercin kuşkusu” ile “örümcek öpüşlü” aynı duyguyu iletir. İkisinde de korku ve tedirginlik vardır. Güvercin de örümcek de, bir yanılla gökyüzüne aittir. Gökyüzünün özgürlüğü, en azından rahat davranışı simgelediği düşünülecek olursa “kardeş” diye anılan kişinin özgürlükle bağlanma arasında, çok ince bir ipe tutunduğu söylenebilir.

Üçüncü birim, şiirin öznesini dünyaya açan ve “kardeş” olarak benimsenen kişinin, dış dünyanın ayartıcılığından uzaklaşarak kendisine küçük bir dünya kurmuş bir kadın olduğunu haber verir. Bu kadın, dışarıdan gelecek etkilere karşı zayıf; içeride de, bir bardak gibi ağzına kadar doludur. Bununla birlikte sabretmesini ve kendisine hâkim olmayı da bilmektedir. İlk birimdeki “güvercin”e, ikincisinde “örümcek”in, bu birimde de “kelebek”in eklenmesi düşündürücüdür. Bunların üçü de, tedirginliği bildirdikleri kadar zayıf oluşlarıyla da dikkat çeker. Dolayısıyla hepsinin her bir birimde kadının durumunu yansıttığı düşünülebilir.

Dördüncü birimde, aynı kadın üzerinden bir durum sergilenerek imkânla-imkânsızlık çatışması belirginleştirilir. Şiirin bütünü düşünüldüğünde, bu çatışmanın yasak aşk temasını haber verdiği anlaşılır. Böylece, ilk birimde gösterilen rahatsız edici “cırlak güneş” ile memnuniyetin ve kabullenişin işareti olan “balkona asılmış” çamaşırlar arasındaki karşıtlık; ikinci birimde, “yer”le “gök”ü birleştiren “imececi”nin sallantılı hâli; üçüncü birimdeki dış dünya ile iç dünya arasında oluşan gerilimi sabırla aşma çabası, imkânla imkânsızlık çatışmasında toparlanır. “Mutu yaşayan mutsuzluğaysa / En yakıştıran kadın kendini” dizeleri, kadının bu çatışmadaki trajedisini haber verir. Şiirin öznesi, bu kadını kardeş olarak benimserken onu anladığını işaret etmekte; o da, aynı çatışmayı yaşamaktadır. Dolayısıyla hem öznenin kendisi hem de onun gördüğü kardeş kadın, şiirin adında da işaret edildiği gibi, “bir park konuşkanı” olarak aynı kişiyi gösterir sanki. Park konuşkanına “beter” sıfatının getirilmesi, “benden beter” sözünü çağrıştırdığı için, her iki öznenin de imkânla imkânsızlık çatışması içinde bulunduğunu haber verir.

Altı birimden oluşan "**Ülke**"¹⁸ adlı şiirin her birimindeki dize öbeklenişi dikkati çeker: İlk birim dokuz, ikincisi on dizeden oluşur; sonraki birimler de aynı şekilde, dokuzar ve onar dizeyle örgülenir.

İlk birimde, "ben" ve "sen" diye belirlenen iki öznenin çeşitli özellikleri ve birlikte yaşadıkları olaylar anılarak yalnızlık temasına ulaşılır. Şiiri, "ben" diyen öznenin söylediği açıktır. Gecenin bir vakti, saat gongunun sesiyle uyanan özne, bir daha uyuyamaz, huzursuzlaşır, evde sıkılır ve kendisini “karanlık sokaklar”a atar: “Saat Çini vurdu birden: p i r i n ç ç ç / Ben gittim bembeyaz uykusuzluktan / Kasketimi eğip üstüne acılarımın” (s. 6). Saatin Çin’i vurması, “p i r i n ç ç ç” sözcüğündeki seslerin aralıklı yazılıp “ç” sesinin

¹⁸ "Ülke" Cemal Süreya'nın üzerinde çokça durulmuş şiirlerinden biridir. Şu yazılar, sadece bu şiiri çözümlemek üzere yazılmıştır: Seyfettin Özdemir, "Süreya'nın 'Ülke' Şiirinden", **Yordam**, C. 2, S. 13, Kış 1967, s. 21-22; Sabit Kemal [Bayıldır], "Cemal Süreya'nın Ülke'si", **Yordam**, C. 2, S. 15, Yaz 1967, s. 28-30; Doğan Aksan, "Ülke", **Cumhuriyetten Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümleri**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2003, s. 141-149.

üç kez tekrarlanması, saat çanındaki ses titreşimini göstermekle birlikte, dikkati saatin vurduğu uzak bir ülkeye, “Çin”e yoğunlaştırır; “Çin”in ilk anda “pirinç”i çağrıştırması da, saatin Çin’i “birden” vurmasının bir başka nedenidir. Çin’le birlikte anılan “pirinç” sözcüğü, saatin çalmasıyla birlikte sıçrayıp uyanmayı da işaret eder. Öznenin sonraki dizede, bembeyaz uykusuzluktan gitmesi de, bu birden uyanış sonrasında uykunun kaçırıldığını sezdirir.¹⁹ Uyanmanın birden oluşu, “pirinç” sözcüğündeki “ç” sesinin yinelemesiyle bildirilirken, sözcüğün çağrışımından yararlanılarak saat gongunun pirinçten yapılmış olduğu da düşündürülür.

Birden uyanan özne, sonraki dizelerde, şimdi yanında olmayan sevgilisini ve onunla yaşadıklarını hatırlar. "Sen yüzüne sürgün olduğum kadın" dizesinde, hatırlanan kadının yüzü, sürgün olunan bir "ülke" şeklinde tasarlanır. Bu ülkenin yukarıdaki dizede dikkat çekilen “Çin”le ilişkisi, ancak uzaklığındandır. Şiirin bütününde, dünyanın bilinen herhangi bir ülkesinden söz edilmemekte, aşk teması öne çıkarılarak yeni bir ülke yaratılmaktadır. Bütün (kadın), parçada (yüzde) simgelenirken, onun sürgüne gönderme gibi bir gücü ve yetkisi olduğu da hissettirilir. Kadının iradesi doğrultusunda gerçekleşen ayrılık, sürgüne gönderilme olarak düşünülmektedir. Yüzüyle kavranan kadın, böylece yeni bir "ülke"ye dönüştürülür. Hatırlanan şeyler arasında, anne-çocuk ilişkisini sezdiren mutlu anlar da vardır. Özne, bu anlarda kendisinin çocuk, kadının anne gibi davrandığını düşünür. Kadının anne olarak algılanmasında, öznenin ondan gördüğü sevgi, şefkat, anlayış ile ondan aldığı rahatlık, huzur, güven duygularının etkisi hissedilir:

*"Bir çocuk boyuna bir suyu söylerdi. Mavi.
Bir takım genç anneleri uzatırdı bir keman"*

Çocuğun boyuna bir suyu söylemesi ve bu suyun da "mavi" diye açıklanması, ilişkideki rahat ve özgür davranışı düşündürür. Bir kemanın

¹⁹ “Ülke”nin çözümlemesini yaptığı yazısında Sabit Kemal [Bayıldır], “Çin” ile “pirinç” arasındaki çağrışım ilişkisine değinerek, “Nasıl ki Çin deyince usumuza olur olmaz pirinç gelirse, şairin adını anınca da usumuza sevgilisi gelmelidir” der. (“Cemal Süreya’nın Ülke’si”, **Yordam**, C. 2, S. 15, Yaz 1967, s. 28.)

birtakım genç anneleri uzatması, hem birlikte dinlenen bir şarkının duyguları arttırdığını, hem de bir kadını hatırlatan bir şarkının sürekli dinlendiğini sezdirir. Seyfettin Özdemir'in de dikkat çektiği gibi²⁰, bu dizede, keman sesi ile annelerin çocuklarına karşı duygularındaki incelik birleştirilir. Anne de yukarıda belirlenen çocuğun davranışından uzak değildir. Muhtemelen ortak dinlenen bir şarkıdaki keman sesiyle duygulanır ve "tutar kendini incecik sevdendir". Böylece, bir çocuğun annesine karşı duyduğu sevgi ve hayranlık belirginleşir; çocuk, yalnız olmadığını, güven içinde olduğunu hisseder: "Bir umuttun bir misillemeydin yalnızlığa". Dizenin zaman kipi, bütün bunların geçmişte kaldığının işaretidir. Anne olarak bilinen ve çocuğu yalnızlıktan koruyan kadın, gidişle çocuk özneyi, yüzüne sürgün etmiştir.

"Yalnız aşkı vardır aşkı olanın" (s. 7) dizesiyle aşk temasını öne çıkaran ikinci birimde, elde olanı kaybetmekten duyulan üzüntü ve hüznün hissettirilir. "Ve kaybetmek daha güç bulamamaktan" dizesi, bir "yüz" olarak tasarlanan ülkede, kayıp olanı bulma umuduyla hayli dolaşıldığını bildirir. "Ülke"nin sınırları, kadının yüzünden başlanıp bedeninin diğer parçalarıyla, sanki kayıp aranıyormuşçasına, genişletilir. Özne sadece bir kadını değil, kardeşini, çocuğunu, sevgilisini, dostunu, karısını, orospusunu kaybetmiştir:

*"Kardeşim olan gözlerini unutmadım
Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını
Dostum olan ellerini unutmadım
Karım olan karnını ve önlerini
Orospum olan yanlarını ve arkalarını" (s. 7)*

Kaybedildiği ama unutulmadığı söylenen her bir kişinin bir duyguya karşılık geldiği görülür. Ayrıca, her bir kişinin ve duygunun beden bir parçasında veya bir davranışta, edada hatırlanması da önemlidir. Kardeş, gözlerdeki/bakıştaki sevgiyle; çocuk, mecazen alındaki temizlik ve saflıkla; sevgili, ağızla gösterilen öpüşme ve konuşkanlıkla; dost, ellerin tutuşundaki güvenle; eş, karnı ve "önleri"ni sunuşundaki mahremiyetle; orospu, bedenini

²⁰ Seyfettin Özdemir, "Süreya'nın 'Ülke' Şiirinden", **Yordam**, C. 2, S. 13, Kış 1967, s. 21-22.

sınırsızca açışındaki utanmazlıkla hatırlanır. "İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını / Nasıl unutturum hiç unutmadım" diyerek ülkenin sınırlarını genişleten özne, kaybetmenin bulamamaktan "daha güç" olduğunu, hatırladıkça anlar. Hatırlama, ülkenin sınırlarının genişletilmesi işlevini görür.

Üçüncü birimde, sınırlar yine hatırlamalarla genişletilir. Sevgilinin sesi, mahrem sözleri, saçları ve kendisini sakınmadan sunuşu imajlarla aktarılır. Yaşanmış ve yitirilmiş olana duyulan özlem, yalnızlık temasıyla birlikte geliştirilir. Ülkenin sınırları, Karadeniz'e, Akdeniz'e "Oradan da daha büyük sulara" kadar genişletildikçe yalnızlık da büyür. Bu dizedeki "daha büyük sular" sözü, okyanusları düşündürdüğü gibi, sevişmeyi de çağırır. Dolayısıyla hatırlananlara cinsel birleşmeden duyulan zevk de katılmış olur. Yaşadıklarında kendisini "hükümdar" olarak gören öznenin şimdiki hâlini sürgünlük diye belirlemesi, ayrılığın doğurduğu bir sonuçtur. Ayrılıkla, öznenin iktidarı sona ermiştir.

Sonraki birimde, haftanın bütün günlerinin sevgilinin hayaliyle yalnızlık içinde geçtiği anlatılır: "Ben o sokaklardan ne kadar geçtim / Damağımda dilinin yosunlu tadı" (s. 8). Sevgiliden uzak sokaklarda onun hatıralarıyla dolaşan özne, ölümü bile sevginin içinden hisseder. "Ölüm uçar çocuk yüzlere" dizesi, "Kur'an sayfaları satılan sokaklar"daki satıcılara atfen de, ilk birimde belirlenen ve hâlâ öyle olduğuna inanılan çocukluğa istinaden de söylenmiş olabilir.

Beşinci birimin "Bir başak ufak ufak bildirir Konyayı / O başakta o Konyada seni ararım" (s. 8) dizeleri, şiirin adıyla birlikte işaret ettiği "ülke"nin "Konya" olduğunu düşündürebilir. Önceki birimde yer alan "Geceyse ay hemen tazeler minareleri" dizesindeki "minareler" de, bu şehre bağlanabilir. Bununla birlikte "Ülke"nin coğrafyası, bir şehirle tanımlanacak kadar dar değildir. Nitekim yukarıdaki dizelerin hemen ardından gelenler, öznenin her şeyi sevgiliye "bağlayarak" düşündüğünü, kavradığını, anladığını açık açık söyler:

*"Ben şimdilerde her şeyi sana bağlıyorum iyi mi
Altın ölçü çift ölçü ve altın karşılıksız
Para basma yetkisini Fıratın suyunu Palandökeni
Erzincan'ın düzünü asma bahçelerini Babilin
Antalyanın denizini o denizin dibini
Beş türlü yengeç yaşayan sularında
Çağanoz adı pavorya çingene pavoryası ayı pavoryası bir de çalpara" (s. 8)*

"Her şeyi sana bağlıyorum" sözünde, sürgünlüğe mahkûm edenin gücüne ve iradesine dikkat çekilmiş gibidir. "İyi mi" sözünün buna bağlanması da şakayı değil, **retorik soru** olarak tanımlanan sanattan yararlanıldığını düşündürür²¹. Her şeyin ona bağlandığı, bu sözle vurgulanarak daha etkili bir biçimde söylenmiş olur. Sevgili sadece bir şehrin hükümdarı değil, Babil'in asma bahçeleri de dahil geniş toprakları olan bir ülkenin, denizlerin ve hatta oradaki beş çeşit yengecin de hükümdarıdır. Hazinesi altınla dolu olduğu gibi, "altın ölçü"nün, altın oranın da bilincindedir; daha da önemlisi, "para basma yetkisi" vardır ki bu, bağımsızlığın ve gücün en açık, somut işaretidir. Özne, kaybettiği hükümdarlığı sevgilinin şahsında olabildiğince överek, onu ne kadar özlediğini dışa vurur.

Son birimde, önceki birimdeki hatırlamaların içlenme olduğu açıkça belirtilir. Özne önceki birimlerde söyledikleriyle, "içlenmek zanaatında" "ne usta olduğunu" çok iyi göstermiştir. "Sen kalabalıkta bulup bulup kaybettiğim kimya" dizesinde, "kimya" olarak tasarlanan sevgili de, "zanaat" ve "usta" sözcüklerinin anlam alanına dahildir. Kalabalıkta, sevgilisine benzettiklerinin o olmadığını anlayan özne, altına dönüştüreceği hammaddeye bir türlü ulaşamamaktadır. Ulaşabilse, içlenmek zanaatındaki ustalığını, burada da gösterecektir. Arayışlarından sonuç alamadığı için karamsarlığa kapılan, umutsuzluğa düşen özne, yapabileceği son şeyi yaparak sevgiliye seslenir, hatta yalvarır:

²¹ "**Retorik soru** (Alm. Rhetorische Frage) Bir cevap almak için değil de olumlu ya da olumsuz bir ifadeyi vurgulamak ve etkili olmasını sağlamak için soru kipinden yararlanma sanatı." (Gürsel Aytaç, **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yay., Ankara, 1990, s. 492.)

*"Yokluğun gayri şuradan şuraya geldi
Bir günler şölenlerle egemen ülkende
Şimdi iri gagalı yalnızlıklar dönüyor
N'olur ağzından başlayarak soyunmaya
Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme
Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat" (s. 9)*

Hüzün, karamsarlık, umutsuzluk, çaresizlik, istek ve yalnızlık temalarının iç içe geçtiği bu birimle, baskın tema olan aşk iyice belirginleşir. Bütün bu duygularla birlikte şiirin diğer birimlerinde görülen özlem, ölüm, ayrılık, üzüntü, acı, sevgi, şefkat duygularını da aşk doğurmakta ve yoğunlaştırmaktadır. Lirik şiirin öteden beri söylediği "ah mine'l-aşk" sözü, "Ülke"nin "Yalnız aşkı vardır aşkı olanın" dizesinde yankılanır.²²

"Öğle Üstü"nün ilk biriminde, babasının asılışını gören bir çocuğun o anda yaşadığı duygular çarpıcı bir imajla verilir:

*"Babası ip yerine yılanı çekilmiş
Bir çocuğun çifte korkusu öyledir
Boynundan yavaşça çözülerek
Atkısı bir tambur sesine uzanır" (s. 10)*

İkinci dizede söylenen "çifte korku", babanın idamına ve yılanı bağıdır. İpin bir insanın boynuna sarılarak onu boğan bir yılan olarak tasarlanması, çocuğun muhayyilesi gözetilerek canlandırılmış güçlü bir imajdır. Boyuna sarılan ip-yılan, son iki dizedeki duyguyu da belirler. Dolayısıyla "çifte korku", hem babanın asılışı hem de bunu gören çocuğun boyna dolanan her şeye karşı duyacağı tepkiyi işaret eder. Bir "atkı"nın boyundan yavaşça çözülerek bir tambur sesine uzanması da, "çifte korku" ile açıklanabilir. Bununla birlikte, "boyun" ve "atkı"nın sonraki dizeye sarkacak olan başka bir çağrışımı da vardır. Bunlar, akla bir kadın görüntüsünü de getirir. "Atkı" sözcüğüyle bir kadının çocukla aynı duyguda birleştirildiği söylenebilir. Her ikisinin de

²² Tematik bir antoloji olan **100 Aşk Şiiri**'ne, Cemal Süreya'nın kendisinden "San" ve "İki Şey"le birlikte "Ülke" şiirini aldığını hatırlatmak gereği duyuyoruz: **100 Aşk Şiiri**, (Haz.: Cemal Süreya), Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1967, s. 84-86.

kendilerini koruyacak birinin kaybı sonrasında, korku ve boşlukta kalma duygularına kapıldıkları hissettirilmektedir. Kadının bir çocukla benzeştirilmesini sağlayan, aynı duyguyu yaşamaları olduğu kadar, kadında görülen çocuksuluktur da. Bu birleştirmede, her ikisinin de şiddete maruz kaldıkları düşüncesi belirleyicidir. İkinci birimle birlikte belirginleşeceği gibi, çocuğun durumunun dehşet vericiliğinden, kadının duygularını anlaşılır kılma amaçlanmıştır.

İlk birimde “atkısı” ile haber verilen kadın, ikinci birimde önce “hançerlenmiş öpüşü” ile gösterilir. Hançerlenme de “ip yerine yılanı çekilme” gibi, şiddete maruz kalma durumudur. Böylece, ilk birimde belirlenen tema, mağduriyet ve haksızlığa uğrama durumlarıyla daha da güçlü hâle getirilir. Mağdur olan ve haksızlığa uğrayan kadın, yine de yaşama isteğini yitirmez; tutunacak bir “yer” arar ve “Gider bir ırmakta karar kılar” (s. 10). Buradaki ırmağın kadının “gözyaşları” olduğu sonraki birimden anlaşılır. Bu birimde de şiddet göstergesi olarak “platin” sözcüğünün ses çağrışımıyla, giyotin düşünüldürülür. Giyotinin gösterdiği tema, intikamdır. Kadın yaşayabilmek için, “Gürültüsüz bir platini / Usul usul indirir / Cellâdının damarlarına” (s. 11). Böylece şiirin öznesi, “cellât” olarak yeni bir kimlik bulur. Sonraki birimde, yaralı cellâdın yalnızlığıyla karşılaşılır. Mağduriyet ve haksızlık, intikamı hazırlamış ve cellâdı, hatıralarıyla, bir nevi ölüm olan yalnızlığa bırakmıştır.

Şiirin son birimi, anlatılanlardan hisse çıkarılmış gibi bir isteği yansıtır:

*“Bir şehir söyle bana bir şey anlatmasın
Kuzeye çıkmanın coşkusundan başka” (s. 11)*

Bu birimle birlikte; şiddete, haksızlığa ve mağduriyetlere rağmen, yeniden başlama isteği ve yaşama arzusu tema olarak öne çıkar. “Kuzeye çıkma coşkusu”nda belirginleştirilen serinlik ve huzur isteği de, yeniden başlamanın ve yaşama arzusunun işareti olarak yorumlanabilir. Bütün bunların bir aşk ilişkisi içinde gerçekleştiği düşünülecek olursa, yukarıda belirlenen temaların aşka bağlı olarak ortaya çıktığı anlaşılır.

Cemal Süreya'nın "*Kars*'ı Paris'te yazmıştım. Neden bilmem, utandığım olmuştur bundan. *Kars*'a gitmeden *Kars* demişim"²³ sözleriyle duygularını aktardığı "**Kars**" adlı şiir, anılan şehrin kış mevsimindeki bir görüntüsüyle başlar. İlk birimde, şiirin öznesinin ölümlerle birlikte "çocuklar" da ilgi odağı olur. Muhayyilede şekillendirilen *Kars*, soğuk oluşuyla öznenin gözlerinin arasını dondurur. İkinci dizede söylenen "uykusuzluk"la, gözlerin donması arasında bir ilişki kurulduğu düşünülebilir. Ayrıca Cemal Süreya'nın çocukluğundan bir anı da, karlı bir gündeki ölü çocuklar imajının geliştirilmesini hazırlamış olabilir. Cemal Süreya, küçük kardeşinin ölümünü "*Kars*" şiiri aracılığıyla hatırlarken, bu şiirdeki imajı anlatır gibidir: "Dört yaşındaydım. Bir yaşındaki kardeşim Kemal ölmüş. Babam kollarındaki bir yastığın üzerinde taşıyor onu. Ardında bir kalabalık. Ağır ağır ilerliyorlar. Ben penceredeyim. Kış."²⁴

İkinci birime geçilirken, hem odağa alınan "çocuklar"dan hem de donmuş gözlerin arasından yararlanılır. Bununla birlikte çocukların içinden bir çocuk seçildiği ve onun da "küçüğüm" diye seslenilerek bir yakınlık içinde algılandığı görülür. "Küçüğüm" seslenişi, karşıdaki kişiyi özelleştirdiği gibi, ona karşı sevgi ve şefkat duyulduğunu da bildirir. Özelleşen ve sevgi ile şefkati kendisine çeken kişinin sevgili olduğu sonraki birimden anlaşılabacaktır.

Bu birimde, şiirin teması da belirginleşir. Tema, aşkın sınır tanımazlığı ve yetinmezliğidir. Dolayısıyla, Türkiye'nin bir ucu olması bakımından, *Kars*'ın âşık ile sevgili arasındaki uzaklığı veya bütünüyle ayrılığı işaret eden sembolik bir işlevi olduğu söylenebilir. Ayrıca, bu sembolik işlevin, son birimi de düşünerek, özlemi artırıcı bir yanı bulunduğu da sezdirilir.

²³ Cemal Süreya Paris'te yazdığı "*Kars*"a ilişkin duygularını aktarırken, şehrin ortaklığı nedeniyle "*Kars*" adlı şiiri "*Göçebe*"yle karşılaştırır: "Çok tuhaf, *Kars* şiirindeki *Kars*, *Göçebe* şiirindekinden daha çok var gibi. Şiirim yaşar mı bilmiyorum, aslında merak da etmiyorum bunu; ama çok uzun bir süre sonra iki şiire baksalar *Kars* şiirindeki *Kars* daha bir oturmuş görünür gibi geliyor bana." (Cemal Süreya, **Günler**, YKY., İstanbul, 1996, s. 419.)

²⁴ Cemal Süreya, **Günler**, s. 26.

Son birimden de anlaşıldığı gibi, uzaklığa veya ayrılığa rağmen, aşk sınır tanımaz; insanda oluşturduğu yetinmezlik duygusu ve özlemle umudu saklı tutar:

*“Nasıl olsa yine bir gün
Döneriz bu yollardan geri
Senin bir elinde bir mendil
Öbüründe kuş sesleri” (s. 13)*

“**Terazi Türküsü**”, 2 Kasım 1958 tarihli *Pazar Postası* gazetesinin “Sanat-Edebiyat” sayfalarında yayımlanan²⁵ “Kız Kulesi Senaryosu” adlı şiirde, nakarat gibi görünen “Koro” başlıklı bölümlerin *Göçebe*’ye alınırken yeni bir şiir olarak düzenlenmesi sonucu ortaya çıkmıştır.²⁶ “Kız Kulesi Senaryosu”nun diğer birimleri de, “Yağmurun Yağması İyidir” adıyla farklı bir şiir olarak kitapta yer almıştır. Bu bilgiler, “Terazi Türküsü”nün değişen yapısını ve yapı ile belirginleşen temayı görmek bakımından önemlidir.

“Terazi Türküsü”, “Kız Kulesi Senaryosu”nun nakaratı iken, ilk iki birimin tekrar dizesi “Anası satılsın bu terazinin”dir. Nakaratın bağımsız bir şiire dönüştürülmesi sürecinde bu dize, “Anası satılsın burjuvazinin” olmuştur.²⁷ Şiirin son dizesi de, ilk yayımlandığında “Anasını sat bu terazinin”dir; şiir *Göçebe*’ye alınırken bu dize, “Anasını sat burjuvazi”nine dönüştürülmüştür. Yapıdaki bu tasarruflar, temayı bütünüyle değiştirmiştir. İlk hâliyle şiirde; uçarılık, zevk ve eğlence temalarının işlendiği görülmektedir. “Doldur doldur Allahı seversen” dizesi, şiir bu hâldeyken bütünlüğü koruyup gözetir ve Ahmet Oktay’ın belirttiği “sesin zevkini çıkarma” durumunu

²⁵ Cemal Süreya, “Kız Kulesi Senaryosu”, *Pazar Postası*, S. 43, 2 Kasım 1958, s. 9.

²⁶ Mehmet Can Doğan, “Cemal Süreya’da Fırsat Rantı”, *Sonsuzluk ve Bir Gün*, S. 6, Ocak-Şubat 2006, s. 60-63.

²⁷ İsmet Özel, bu tasarrufu, “şiire ‘halkçı’ bir öz katma çabası”yla “kandırmacaya sapma” olarak değerlendirmiştir: İsmet Özel, “Ahmed Arif’e Dostça Bir Açıklama”, *Halkın Dostları*, S. 11, Ocak 1971, s. 2. Şiirin duyusunun bu tasarrufla tamamen değiştiği açıktır. Duyuşun değişmesiyle ideolojik bir zemin kazandırılan şiir, aynı yıl yayımlanan **Toplum İçin Şiirler** adlı bir antolojide yer bulur: **Toplum İçin Şiirler**, (Derleyenler: Şükran Kurdakul-Ömür Candaş), Ataç Kitabevi, İstanbul, 1965, s. 76.

pekiştirir;²⁸ ama şiirde değiştirilen sözcük, yapıdaki bu uyumun bozulmasını yol açar.

“Terazi Türküsü” adıyla ve bağımsız bir yapı kazandırılan hâliyle şiir, küçük burjuva hayatını ve zihniyetini eleştiren bir temayı üstlenir. Şiirin her biriminde, burjuva değerlerini sahiplendiği düşündürülen “Elif”, “Güzin”, “Neclâ” gibi özel adlar anılır. Her birimde tekrar edilen “Doldur doldur Allahı seversen” kalıp ifadesi, küçük burjuvaların hayatını humor yoluyla eleştirmeyi hazırlar. Şiirdeki humora dikkat çeken Güven Turan, “Terazi Türküsü” için, *Göçebe*’deki diğer şiirleri de göz önünde bulundurarak şunları söyler: “Bu şiir zaten bütünüyle kötü ve aksak bir şiir, bir klişe şiiri. Hele hele Cemal Süreya’da yadırganan bu tür yargılama dizeleri daha bir yitiriyor havayı.”²⁹ Turan’ı “bir klişe şiiri” yargısına götüren ve bunların “Cemal Süreya’da yadırganan” dizeler olduğunu vurgulamasını hazırlayan, şiirin ilk hâliyle bu son hâli arasındaki farktır. Şiir ilk hâliyle yapı ve temanın bütünlüğünü yansıtırken, bu son hâlinde bütünlük dağılmış ve ortaya, Turan’ın da vurguladığı gibi, “bir klişe şiiri” çıkmıştır. Temanın işlenmemiş, ham hâlde ve kavram düzeyinde kalmış olması, şiiri klişeleştirmiştir.

"Tabanca", ironik bir şiir olarak öne çıkar. İlk dize, bir işyeri girişindeki uyarı levhası gibidir: "Sigara içenlere ateş etmeyiniz" (s. 15). Sigara içenlere kimsenin ateşli bir silahla müdahalede bulunması söz konusu olamayacağı için, buradaki "ateş etmek" sözünün ironiyi güçlendiren bir işlevi vardır ve bağlam içinde bu söz, "sigara içenlere onun zararlarını anlatarak, ölümü hatırlatmayınız" anlamı iletir; çünkü onlar kendi ölümlerini, "tiryaki" olarak kendileri hazırlamaktadırlar. Uyarı levhası gibi duran bu dizinin ardından, rakı içilen bir mekâna geçilir ve evli bir kadınla rakı içmeye cüret eden birinin

²⁸ Ahmet Oktay; Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan ve Cemal Süreya’nın ilk dönem şiirlerinde, dilin konuyla birlikte “nesnelleşmediği”ni, yalnızca kendisini konu edindiğini belirtirken, Cemal Süreya’da bunun daha alt bir birime “ses”e indiğine işaret eder: “Cemal Süreya’nın bazı şiirlerinde de dilin bu tür kullanımlarına rastlanıyor. Ses’in keyfini çıkarır o. Dizin, Güzin ve burjuvazinin sözcükleri için bir şiir yazabilir.” (“Toplumculuk Yabancılaşma ve Şiir”, **Papirüs**, S. 4, Eylül 1966, s. 9/18.)

²⁹ Güven Turan, "Cemal Süreya", **Yordam**, S. 2, Şubat 1966, s. 12.

durumu, "Rozet gibi göğsüne takmış cesaretini" denilerek sergilenir. Bu birimde işlenen cesaret teması, son dizede tarihsel gerçekliği olan bir krala, Pontus Kralı Mitridat'a yapılan göndermeyle pekiştirilir: "Ben Mitridat'tan söz ettim siz etmeyiniz". Pontus Kralı VI. Mitridat, M. Ö. 88 yılında, Roma İmparatorluğu'na resmen savaş açmış; Roma yönetiminin yağma ve şiddetinden bıkip usanmış çaresiz halkların gözünde bir "kurtarıcı" olarak görülmüştür.³⁰ "Tabanca"nın ilk biriminin son dizesinde Mitridat'a yapılan göndermenin nedenlerinden biri, zulüm iktidarına karşı açılan savaş ise bir diğeri de, Mitridat'ın Roma'ya karşı ikinci bir savaş hazırlığı içindeyken oğlunun önderlik ettiği bir ayaklanmayla karşı karşıya gelip, M. Ö. 63'te yenilgiye uğrayarak, kendi ölüm emrini kendisinin vermesidir. Şiirde söyleyiş ironik olduğu kadar, gönderme yapılan şahsiyetin durumu da ironiktir: Mitridat, çok küçük yaştan beri vücudunu zehre alıştırdığından yüzüğünün içindeki zehri içerek intihar etmek istemişse de zehre bağıışıklığı olduğu için ölememiş ve kendisini Galyalı bir paralı askere öldürtmek durumunda kalmıştır.³¹

İkinci birimde, yine tarihten hareket edilerek merkez-çevre ilişkisi, önceki birimde belirlenen cesaret teması etrafında değerlendirilir:

*"Eski bir Osmanlı paşası gibi
Feodaliteyi süpüren bıyıklarıyla
İstanbul İstanbul uzakta
İstanbul'a ateş etmeyiniz" (s. 15)*

İstanbul, Osmanlı'nın merkezidir ve burada, feodalite değil monarşi egemendir. İstanbul, dolayısıyla merkez, monarşi bir "Osmanlı paşası"nın bıyıklarında çevreye, feodaliteye karşı silip süpürücü bir güç olarak canlandırılmış gibidir. "Süpürmek" sözcüğünün yukarıdaki bağlamda kazandığı anlam, İstanbul'un kendisine karşı herhangi bir eylemde bulunan feodaliteyi ortadan kaldıracağıdır. Gücün "Osmanlı Paşası"nın bıyıklarında

³⁰ Server Tanilli, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş-I İlk Çağ**, Cem Yayınevi, 5. Bası, İstanbul, 1994, s. 493-506.

³¹ "Mithradates" maddesi, **Ana Britannica**, C. 16, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1989, s. 147.

canlandırılması ve bu bıyıkların feodaliteyi süpürmesi, bıyıkların "kılıç" şeklinde tasarlanmış olabileceğini düşündürür. Nasıl ki Mitridat, merkez olan Roma İmparatorluğu'na çevreden, Pontus'tan savaş açmışsa, Osmanlı İmparatorluğu'na karşı feodalitenin "ateş etmesi" de, çevrenin merkeze savaş ilanını olarak anlaşılmaktadır; ama Roma gibi, "Nova Roma" İstanbul da uzaktadır ve bu tür girişimler sonuçsuzdur. Şiirin her birimini ses ve zaman kipiyle olduğu kadar, anlamla da bağlayan "ateş etmeyiniz" uyarısı, bazı durumlarda cesaretin sonuç alamayacağını tarihten getirilen tanıklıklarla desteklemektedir.

Son birimde, yine ironi öne çıkarılarak, şiirin öznesinin bir isteğiyle karşılaşılır. Özne, "ateş etmeyiniz" uyarısı dikkate alınmayıp "ateş etme" eylemi gerçekleştirilecek olursa, bu eylemi gerçekleştirenlerden "Şeker Ahmet Paşa'nın resimleri" ile "Eski hececilerin şiirlerini" sevmelerini ister. İstekteki ironi, "Şeker Ahmet Paşa" ile "eski hececiler"in merkezî otoriteye yakınlıkları hatta bağlılıklarıyla olduğu kadar, verdikleri ürünlerle de ilgilidir. XIX. yüzyılın "asker ressamı" diye adlandırılan üç önemli ressamından biri olan Şeker Ahmet Paşa (Ahmet Ali), peyzaj ve natürmort resimleriyle öne çıkmıştır.³² "Eski hececiler" ise, İttihat ve Terakki Hükümeti'ni şiirleriyle desteklemiştir. Metnin bütünü dikkate alındığında, şiirin öznesinin bunları sevdiğini değil sevmediğini söylemesi gerekir; ama ironi ile tam da bunu söylemektedir. Üç birimde de cesaret teması farklı durumlar sergilenerek ironik bir biçimde işlenmiştir.

Adıyla mimarideki bir "dekorasyon üslûbu"nu çağrıştıran "**Rokoko**"da, bu üslûptan çok, "rokoko" sözcüğünün "eski ve modası geçmiş eşya veya tarz"³³ anlamı gözetilmiştir. Dörder dizeli beş birimden oluşan şiirin ilk biriminde, Galata semtine nasıl gidileceğini soran birine, yer tarif edildiği

³² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1993, s. 55-56/365-366.

³³ "Rokoko" sözcüğünün çeşitli kullanım alanları için bkz.: "Rokoko sanatı" maddesi, **Ana Britannica**, C. 18, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1990, s. 451; Pars Tuğlacı, **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, C. V, Pars Yay., İstanbul, 1972, s. 2430; Gürsel Aytaç, **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yay., Ankara, 1990, s. 493.

anlaşılmaktadır: “İşaret parmağını bir bina / İtalyan Bankası’na bitişik / Uzatıp derdi burdan git” (s. 16). Son dizede, tarif edilen yerden gidildiği söylenir: “Ordan giderdim işim ne”. İkinci birimde, Galata ve civarı gösterilir; fakat “Galata Kulesi” kendi gerçeğiyle değil, “bir gramofona uyarak” içlenen bir insana dönüştürülerek verilir. Ayrıca özne, “koca ayı” gibi bir belirlemede bulunarak mimarî yapı ile insan arasında bir sıcaklık da kurar. Böylece görünen gerçek, betimlenerek aktarılacak yerine, şairin mizacı ve yaklaşımı sayesinde yeni bir yorum kazanır.

Üçüncü birimde, gösterilen “Eyfel Kulesi”yle mekân tamamen değiştirilir. “Eyfel Kulesi” de “Galata Kulesi” gibi, şairin dönüştürümüne uğrar ve “koca ayı” sözüyle cüssesinden dolayı bir erkek şeklinde tasarlandığı anlaşılan “Galata Kulesi”ni kıskanan “korseli” bir kadın olarak canlandırılır. Yurdundan uzakta ve yalnızlık içindeyken yurdunun sıcaklığını “Galata Kulesi”nde bulan özne, bu birimde, Paris’ten yazdığı mektupları hatırlayarak yabancı olduğu şehirde duyduğu yalnızlık ve hüznü belirginleştirir.

Sonraki birimde, yalnızlık ve hüznü yoğunlaştıran bir “figür” gösterilir; böylece Galata Kulesi ile Eyfel Kulesi karşılaştırmasının bu kızı hatırlamak için bir vesile, oyalanma sayıldığı da anlaşılır. Çağrışımlarla Eyfel Kulesi’nden Galata Kulesi’ne, oradan da tiyatrodaki kıza ulaşılır: “Yine de kıskandırırды ya / Demem o değil aslında / Bir kız vardı sarışın / Hisseli bir tiyatroda” (s. 17). Bu figür, ilk iki birimde “Galata” civarından olduğu “kule” sözcüğüyle ima edilerek hatırlanan kişidir.

Son birimde özne, yalnızlığı ve hüznü humor ile aşmak ister ve hatırladıklarının birer “rokoko” olduğunu söyler. Son dizede, “Matmazel” olarak nitelenen “Ay”ın, yalnızlığın aşılması için sığınılan bir genç kız olarak tasarlandığı anlaşılır. Burada, “Ay”ın Fransızca’da “dişil” bir sözcük olduğunu

da hatırlamak gerekir. Yalnızlığın baskın tema olarak işlendiği “Rokoko”da, Cemal Süreya’nın belirttiği gibi humor,³⁴ hüznü örten bir işlev görür.

Dörder dizeli iki birimden oluşan “**Kaçak**”, *Göçebe*’deki en kısa şiirdir. Bir eşkıya türküsü gibi kurgulanan şiirin diğerlerinden önemli bir farkı vardır. Şiirde konuşan özne, erkek değil kadındır; dolayısıyla “Kaçak”ın kadın ağzı bir şiir olduğu söylenebilir. İlk birimde, bir eşkıyanın yüzü betimlenir. Bütün betimlemelerinde olduğu gibi bunda da Cemal Süreya, görüneni değil çağrışıma öne çıkarır. Bu yüz, “küçük kızları ve ölümü kuşat”masıyla korkuyu çağrıştırır. Korkutucu bir görüntüyle canlandırılan eşkıyanın hiç de öyle olmadığı, üçüncü ve dördüncü dizelerde söylenir. Eşkıya, konuşmaya başlayınca, sıcak bir kişiliği olduğu anlaşılır: “Yıkar yüreğime öptükçe / Ağzındaki yükü” (s. 18). Böylece korkunun yerini sevgi alır. İkinci birim, burada oluşan duyguya bağlı olarak geliştirilmiştir. Yine betimleme görülür. Muhtemelen ilk birimde anılan küçük kızlardan biri, eşkıyanın “atının terkisinde” dağlar, ovalar olduğunu sezer; yiğit ve duygulu eşkıya ile oralara gitmek ister. Bu isteğin dışavurumu ile aşk teması belirginleşir. Eşkıyaya âşık olan “küçük kız”, şiirin son iki dizesinde, onunla beraberdir ve “Bembeyaz bir kadın halinde” eşkıyaya sarılmış türkü söylemektedir.

“**Cellât Havası**”; suç, ceza ve infazın toplumsal bir sorun olarak, ironik bir biçimde işlendiği bir şiiridir. Şiirde ironi, söyleyişi olduğu kadar söyleneni de içerir. Beşer dizeli beş birimden oluşan şiirin her birimi, bir infaz âleti üzerine kurulmuştur. Bunlara; “Mösyö”, “Sinyör”, “Mister”, “Herr” ve “Efendi” gibi “saygın” sıfatlar, unvanlar verilmesi ve her birinin baş harfi büyük yazılarak (“Giyotin”, “Kurşun”, “Elektrik Sandalyası”, “Balta”, “İp”) özelleştirilmesi, cezalandırmanın ve infazın “saygınlaştırıldığı”nı işaret eder; ama ironi ile şair, buradaki kabulü tersine çevirir. Şiirin örgüsünde şiddet temasının da önemli bir yeri olduğu, infaz âletleriyle hissettirilir.

³⁴ “Tuhaf şey, özgürlük ve kendine güven hep lirizme, sıkıntı ve bunalım ise hep humor’a atmış beni. Oysa tersi olmalı gibi geliyor değil mi? Belki de humor zayıf yanımin yansıması.” Enver Ercan, “‘Şair bir tavidir ve şiirinin de üstünde bir yeredir...’”, **Güvercin Curnatası-Cemal Süreya ile Konuşmalar**, (Haz.: Nursel Duruel), YKY, İstanbul, 1997, s. 95.

Şiirdeki özel adlar, suçun niteliği üzerinde düşünmeyi hazırlamaktadır. İkinci birimde “Sinyor Kurşun”un hedefi olarak gösterilen Lorca, İspanya’da Franco faşizminin kurbanı olmuş “modern İspanyol edebiyatının en önemli temsilcilerinden biridir”.³⁵ Dördüncü birimde, yine bir şair anılır; ama bu, Lorca gibi faşizmin kurbanı değil, destekçisi olan bir şairdir. Kuzey Amerikalı şair ve eleştirmen Ezra Loomis Pound³⁶, İtalya’da Mussolini faşizmini desteklemiştir. “Sıçrayan kan selâmlarıdır / Kaabil’e Ezra Pound’a / Parantez içinde Raskolnikov” a dizelerinde, “Kaabil” ile “Ezra Pound” un bir arada anılmasının nedeni, Lorca ile Pound arasında şiirle bir kardeşlik bağı kurulmasıdır. Ezra Pound, faşizmin yandaşı olduğu için, tıpkı Kabil gibi, kardeşliğe dolayısıyla şiire ihanet etmiştir. Yukarıdaki dizelerde “parantez içi” ne alınması dileğiyle adı anılan Raskolnikov, Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* adlı romanın temel karakteridir. Şiirin bu birimine, “parantez içinde” denilerek konulmasının nedeni, şiirin baskın teması olan suç ve cezayı belirginleştirmektir. “Parantez içinde” denilerek paranteze alınmayan Raskolnikov’la, şiirin teması iyice öne çıkarılmıştır.

“Cellât Havası”nda sadece, Cemal Süreya’nın “Faşizm bir düşünce değil, bir kötülüktür”³⁷ dediği faşizmin işlediği suçlar değil, Fransa’da “Burjuva ihtilâli”nin, Amerika’da “Kapitalizm” in örgütlediği suçlar da sergilenir.³⁸ Bunlar,

³⁵ Federico Garcia Lorca, 1898’de doğmuştur. “1933’te Güney Amerika’ya giden Garcia Lorca, II. Cumhuriyet sırasında git gide halk cephesi politikasına bağlanarak, 1936’da (Rafael Alberti ve Katolik Jose Bergamin’le birlikte) Anti-faşist Aydınlar Birliği’ni kurdu; faşist hükümet darbesinin gerçekleşmesinden birkaç hafta önce de Franco’nun sivil muhafızlarınca öldürüldü.” [**Türk ve Dünya Edebiyatçıları**, (Genel Yayın Yönetmeni Aziz Çalışlar), C. 2, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1987, s. 92.]

³⁶ Ezra Loomis Pound (1885-1972) “1924/45 yıllarında, faşizmin sözcüsü haline geldiği Rapolla’da (İtalya) yaşadı. 1945’te Birleşik Devletler birliklerince Pisa’da yakalanıp vatana ihanetle suçlanmasına karşın, bir tımarhaneye kaçarak (1946) yargılanmaktan kurtuldu; 1958’de de buradan ‘zararsız’ diye çıkarıldı.” [**Türk ve Dünya Edebiyatçıları**, (Genel Yayın Yönetmeni Aziz Çalışlar), C. 3, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1987, s. 373.]

³⁷ Cemal Süreya, “Ün ve Efsane”, **Köken**, S. 5, Temmuz 1974, s. 22.

³⁸ Mehmet H. Doğan, “Şiirde Biçim Üzerine” başlıklı yazısında, “Cellat Havası”nın biçimsel özellikleri üzerinde durarak şunları söyler: “Çeşitli ülkelerdeki ölüm cezasını anlatır Cemal Süreya ‘Cellât Havası’nda. Şiirin her bölümünde bir başka ülke canlanır gözümüzde.” “Cellât Havası”nın insanı “ince bir alayla dürt”tüğünü belirten yazar, “Cellât Havası” ile Yahya Kemal Beyatlı’nın “Endülüs’te Raks” şiirini karşılaştırarak, iki şairin poetik tutumlarındaki farka da dikkat çeker. (**Papirüs**, S. 34, Nisan 1969, s. 12-13.)

kötülüğün aracı olan infaz âletlerini geliştirip koruyan zihniyetler olarak sezdirilir. İnfaz âletleri arasında diğerleri gibi bir “yaratıcılık” işareti taşımayan “İp”, sonuna konulan “Efendi” unvanı ile bize daha tanıdık gelmektedir. Şiddetin âletleri, ister yakın, ister uzak olsun bütün dünyayı sarmıştır. Bu belirleme, “Cellât Havası”nı, işlediği suç ve ceza teması ile evrensele açar. Şiirin yapısındaki ironi, evrensele açılan bu temanın reddedilişi olarak değerlendirilebilir. Kabil’in hatırlatılması da, böyle bir değerlendirmeye, tarih ve din boyutu katar.

Altışar dizeli üç birim ve tek dizeli son birimden oluşan “**Resim**” adlı şiir, gerçeküstücü bir resim gibi kurulmuştur. İlk birimde; Otlukbeli Savaşı, Spartaküs, bir kuş, bir çiçek ve “şüpheli” bir su bir arada resmedilir. Bu gerçeküstücü resim, hemen her figürü ile özgürlük temasını öne çıkarır. Spartaküs, “Tabanca” adlı şiirde anılan Mitridat’ın ordusunda Roma’ya karşı savaştığı söylenen bir gladyatördür. Mitridat öldükten sonra bir köle ayaklanması başlatarak Roma’yı hayli güç durumda bırakmıştır. Sonuçta ayaklanma bastırılıp, Spartaküs öldürülse de, köleci düzene karşı özgürlüğün simgesi olarak anılagelmiş; “adı 18. yüzyıl sonlarında Adam Weishaupt, daha sonra Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg gibi devrimcilere ve Alman Spartakistlerine (1916-19) esin kaynağı olmuştur”³⁹. Cemal Süreya’nın gerçeküstücü “Resim”ine alınmasının nedeni de, devrimciliğin ve özgürlüğün simgesi olarak algılanmasından ileri gelmiş gibidir. Şiirde Spartaküs’ün “Bir mavi”ye karşılık olarak belirlenmesi, Cemal Süreya’nın şiirlerinde “mavi”nin özgürlüğü simgelemesinden kaynaklanır. Nitekim hemen ardından, özgürlüğün simgesi durumundaki “bir kuş” gelir. Bu simge kuşun, “nereye gidiyon kuşu” olarak anılması da, Spartaküs’e bağlanabilir. Birimin son dizeleri, özgürlüğün tam olarak hiç bilinemediğinin, yaşanmadığının işaretidir sanki:

³⁹ “Spartacus” maddesi, **Ana Britannica**, C. 19, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1990, s. 590. Ayrıca bkz.: Server Tanilli, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş-I İlk Çağ**, s. 506-508.

*“Bir çiçek bilmem ki çiçeği
Bir su şüpheli” (s. 22)*

Şiirin ilk birimindeki “Bir savaş: Otlukbeli” dizesinde geçen “Otlukbeli”, diğer dizelerdeki gösterenlerle bir arada değerlendirildiğinde, olumsuz bir anlam yüklenir. Osmanlı tarihinde “Otlukbeli (Başkent) Savaşı”nın önemli bir yeri vardır. Fatih Sultan Mehmed’e karşı Venediklilerle işbirliğine girerek Osmanlı’ya savaş açan Uzun Hasan, Fırat’ta karşılaşmış 11 Ağustos 1473 tarihinde, Otlukbeli ve/ya Başkent denilen savaşla korkunç bir yenilgiye uğratılmıştır.⁴⁰ Bu savaş sonrasında Osmanlı Devleti, Doğu’daki sınırlarını genişlettiği gibi, Venedik’e karşı da daha güçlü hâle gelmiştir. “Resim”de, özgürlüğe müdahale olarak sezdirilen Otlukbeli Savaşı’nın Fatih Sultan Mehmed karşısındaki Uzun Hasan’ı Spartaküs düzeyinde bir özgürlükçü konumuna getirdiği açıktır; ama tarihsel gerçek, Uzun Hasan’ın bir özgürlük savaşçısı değil, bir işbirlikçi olduğunu düşündürmektedir. Belki de Cemal Süreya, sadece savaşın gerçekleştiği “Fırat” civarını çağrıştırmak için Otlukbeli Savaşı’nı anmıştır. Son dizedeki su, “şüpheli” olsa da, bu çağrışımla bir arada düşünülebilir.

Şiirin ikinci biriminde, “Resim”e yeni bir figürün eklendiği görülür. Bu figür diğerleri kadar belirsiz veya ince çizgili değildir. Şair Ahmed Arif; Spartaküs’ün, “bir kuş”, “bir çiçek” ve “bir su”yun yanına belirgin biçimde çizilir. Böylesine belirginleştirilen figürün, “Elbet başkent noterlerinden” “bir belge” ile onaylanmasında, humorun varlığı hemen sezilir. “Bir şair: Ahmet Arif / Toplar dağların rüzgârlarını / Dağıtır çocuklara erken” (s. 23) dizeleriyle bir kahramana dönüştürülen figür, özgürlük temasını pekiştirir.

Cemal Süreya, yukarıdaki dizelerini, 1969’da yayımlanan “Ahmed Arif” başlıklı yazısına epigraf olarak almıştır. Yazıda, Nâzım Hikmet’le Ahmed Arif’i şiirsel söylem yönünden karşılaştırırken söyledikleri, “Resim” adlı şiirin açılımı gibidir: “Ahmed Arif ise dağları söylüyor. Uyrukluk tanımayan, yaşsız dağları,

⁴⁰ Halil İnalcık, **Osmanlı İmparatorluğu Klâsik Çağ (1300-1600)**, (çev. Ruşen Sezer), YKY, 5. Basım, İstanbul, 2004, s. 33-34.

'âsı' dağları. Uzun ve tek bir ağıt gibidir onun şiiri. 'Daha deniz görmemiş' çocuklara adanmıştır. Kurdun kuşun, yaban çiçekleri arasında söylenmiştir, bir hançer kabzasına işlenmiştir."⁴¹

İkinci birimin son dizesi, "Bir çocuk ince burunlu"dur. Şair Ahmed Arif'in, Cemal Süreya'nın 1969'da yayımlanan yazısının içine de konulmuş fotoğraflarına bakıldığında, "Resim"de çizildiği gibi "ince burunlu" olduğu görülür. Sonraki birime, ince denilerek belirginleştirilen yerle girilir: "Ey ince burunlu Güneyli çocuk" (s. 23). "Resim"deki figürün "Güneyli" olduğunun belirtilmesinden çok, "çocuk" seslenişindeki ısrar anlamlıdır. Bu, şiirin yapısı hakkında önemli bir ipucu verir. Çocuk, çok soru sorar; şiir de, soru-cevap şeklinde yapılandırılmıştır. Nitekim, "Ey ince burunlu Güneyli çocuk" dizesinin ardından, "Ne soracaksan sor" denilip, "Bir çalgı:", "Bir içki:" ifadeleriyle yeni soruların getirilmesi de, çocuk seslenişinin soru sormaya ilişkin olduğunu gösterir. Şiirde, iki nokta işaretinin soru işareti işlevini gördüğü de burada belirtilmelidir. Şiirin bütününden anlaşıldığı gibi, sorulan sorular, hiç de çocukça değildir ve şiirin teması olan özgürlüğü işaret eder.

Şiirin son birimini oluşturan "Bir imza okunmuyor" dizesinde, diğer birimlerde de yapıldığı üzere, soru anlamı kaldırılır. Bu dize, şiiri bütünüyle humor olarak algılamayı gerektirir: Resim tamamlanmış ve imza atılmıştır; ama şiir, soru-cevapla kurulduğu ve bazı dizelerde soru işlevi gören iki nokta kaldırıldığı için şiirin kime ait olduğu belirsizleşmiştir. Humorda, "şeytansı bir yan var sanırsam"⁴² diyen Cemal Süreya, şeytansı bir hamlede bulunarak, şiiri "Bir imza okunmuyor" dizesiyle bitirmiştir.

Beşer dizeli dört birimden oluşan "**Tristram**", bir Kelt efsanesinin farklı bir yorumu gibidir. "Tristram (Tristan)" ile "Isoud (Isolde)", bu efsaneden yola

⁴¹ Cemal Süreya, "Ahmed Arif", **Papirüs**, S. 31, Ocak 1969, s. 67.

⁴² Zeynep Oral, "Kırlangıcın Kanadında Günişiği...", **Sözden Söze**, 2. Basım, Cem Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 179.

çıkılarak yazılmış ünlü bir ortaçağ romansının ana figürleridir. Dolayısıyla şiirin yapısını, adının da işaret ettiği gibi, bu romans belirler.

İlk birimde, efsanenin uyarlaması olan kitaplara dikkat çekilir: “Fransızca kitapta fazla bilgi arama / Ne de Sir Thomas’ın yazdıklarında” (s. 24). “Fransızca kitap”, yazarı bilinmeyen bir “Tristan ile Isolde” derlemesi olmalıdır; “Sir Thomas’ın yazdıkları” denilerek “yazdıkları” sözüyle küçümsenen ise, Sir Thomas Malory’nin 15. yüzyıl sonunda yazdığı “Kral Arthur’un Ölümü” adlı romansdır muhtemelen.⁴³ Sir Thomas Malory’nin “Kral Arthur’un Ölümü”nde, Tristan’ın yaşadıklarını bir iç hikâye olarak verdiği için küçümsendiği söylenebilir. “Tristram” şiirinin anlatıcısı, efsanenin asıl temasını vermek ister gibidir. Sonraki dizelerde, bu temanın ne olduğu belirlenir ve her birimin sonunda tekrarlanacak olan “Tek şövalye bırakıp kendinden üstün / (...) / Mızrağını geçirdi içinden bir flütün” dizeleriyle aşk teması öne çıkarılır; fakat bu aşk, efsane hakkında kaynakların verdiği bilgilerde vurgulandığı üzere, “yasal değil”dir ve “suç teşkil etmektedir”⁴⁴.

İlk birimin “Yazıldı yalnızlığın yuvarlak masasına” dizesi, aşkla yalnızlığın bir arada olduğunu işaret eder. Şövalye, yuvarlak masa ve mızrak sözcükleri, belli bir anlam alanı oluştururken Arthur efsanesindeki “Yuvarlak Masa”yı da hatırlatır. Kral Arthur’un yaptırdığı ve çevresine oturan kişilerden birinin bir diğerine öncelik iddiasında bulunamayacağı Yuvarlak Masa, “Edebiyatta, özellikle 13. yüzyıl romanslarında ve daha sonraki yapıtlarda, Kral Arthur’un sarayındaki şövalyelere bir ad ve toplu bir kişilik kazandırması

⁴³ Cemal Süreya, 1976’da yayımlanan “Cenk Kitapları” başlıklı yazısında, Hz. Ali etrafında kurgulanan cenk kitaplarını konu edinerek, bu kitapların sözlü edebiyatta anlatılan Hz. Ali cenklerine pek benzemediğini; bunun da, farklı yazarların hikâyeleri derlerken kimi yorumlara gitmiş olabileceklerinden kaynaklandığını belirterek sözü Sir Thomas Malory’nin kitabına getirir ve şunları söyler: “Sir Thomas Malory, ‘Yuvarlak Masa Şövalyeleri’nin serüvenlerini toplamaya başladığı zaman, kuşkusuz, o efsaneler de dağınık, perem pürçük bir durumdaydı. Ama Sir Thomas Malory onları yeniden yazıp yayımladıktan sonra İngiliz mitolojisinin kaynağı onun ‘Kral Arthur’un Ölümü’ adlı yapıtından akmaya başlamış, o mitoloji o kitapla özdeşleşir olmuştur.” (Milliyet Sanat, S. 176, 19 Mart 1976, s. 11.)

⁴⁴ Yves Bonnefoy, **Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü**, II. Cilt, (Türkçe baskıyı yayına hazırlayan: Levent Yılmaz), Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2000, s. 1094.

açısından önem taşı”maktadır.⁴⁵ Cemal Süreya’nın “Tristan ile Isolde” efsanesine getirdiği yeni yorum da burada ortaya çıkar. “Tek şövalye bırakıp kendinden üstün / Yazıldı yalnızlığın yuvarlak masasına” dizelerinde “Yuvarlak Masa”, efsanede işaret ettiği değeri yitirirken Tristram’a da “yalnızlığın yuvarlak masası”na yazılmayı hazırlar. Böylece aşk, suçu doğururken, öznenin de “toplu bir kişilik”ten kopartılıp, bireysel bir kişilik edinmesini sağlar. “Yalnızlığın yuvarlak masasına yazılmak” sözü, Kral Arthur efsanesindeki Yuvarlak Masa’da boş bırakılan yere bir göndermedir. Yalnızca en cesur şövalyelerin bir araya gelebildiği Yuvarlak Masa’daki boş yer, Kral Arthur efsanesinde, “Kutsal Kâse” arayışını başarıyla sonuçlandırıp krallıktaki olağanüstü olaylara son veren kusursuz şövalye Galahad’a ayrılmıştır.⁴⁶ “Tek şövalye bırakıp kendinden üstün” dizesindeki “şövalye”, “Galahad” olmalıdır. Sir Thomas Malory’nin kitabını izleyerek söylenecek olursa, şiirde “kendinden üstün tek şövalye” denilerek belirlenen şövalyenin, Tristan ile arasında rekâbet oluşan Kral Arthur’un şövalyesi “Lancelot” olduğu söylenebilir.

“Mızrağını geçirdi içinden bir flütün” dizesi, tasarlanan imajla çağrışıma açık bir hâle getirilmiş; “mızrak” da “flüt” de asıl anlamlarının dışında kullanılmıştır. Bir savaş âleti olan “mızrak”, öldürme amacıyla kullanılmamış, bir müzik âleti olan “flüt”ün içinden geçirilerek yeni bir bestenin doğmasını hazırlamıştır. Yasak aşk temasını ve kendisiyle gelen suçluluğu göz önünde bulundurarak, “mızrak”ın erkek cinsel organı; “flüt”ün de kadın cinsel organı şeklinde düşünüldüğü; “geçirmek” sözcüğünün bağlam içinde işaret ettiği anlamla da, cinsel ilişkinin bir şarkı gibi tasarlandığı söylenebilir. Ayrıca bu âletler, şekil itibarıyla de cinsel organ olarak tasarlanmalarına imkân vermektedirler.

Şiirin üçüncü biriminde, “Tristan ile Isolde” efsanesinin üzerinden gidilerek Tristram’ın sevdiği iki kadının aynı ada sahip oluşları hatırlatılır: “İki

⁴⁵ “Yuvarlak Masa” maddesi, **Ana Britannica**, C. 22, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1990, s. 495.

⁴⁶ “Yuvarlak Masa” maddesi, a.g.e., s. 495.

sevdiği vardı İsoud adı ikisinin de" (s. 25). Tristram'ın ülkesinden sürülmesi sonrasında, Britanya'da "Sarışın Iseut'yu unutmak için ak elli Iseut ile evlenmesi"⁴⁷, Iseut adlı iki sevgilisi olmasını hazırlar; ama bu evlilik de, ona "Sarışın Iseut"yu unutturamaz. Aşk acısı çeken Tristan, bir çarpışmada ölümcül bir yara alır. Bu yarayı ancak "Sarışın Iseut" iyileştirebilecektir; ama o da âşığı ölmeden yetişemez. Şiirin son biriminde anlatılanlar, efsanenin sonuna benzer:

*"Dördüncü kitapta hiç raslanmıyor adına
Ola ki Fransada'dır ya da Finlandiya'da
Tek şövalye bırakıp kendinden üstün
Fin dilinde gelecek zaman yok diye
Mızrağını geçirdi içinden bir flütün"*

İlk dizede, ölümleri ile efsaneleşip dilden dile dolaşan "Tristan ile Isolde"nin başka kitaplarda da anlatıldığına ilişkin bir işaret vardır; ama "dördüncü kitapta adına hiç rastlanmadığı"nın söylenmesi, yasak aşk temasının göz ardı edilmesine dair bir dikkat gibidir. Bu yüzden Tristram'ı, Fransa'da veya Finlandiya'da anlatılan efsanelerde aramak gerekmektedir; çünkü o, "mızrağını" son olarak "Fin dilinde gelecek zaman yok diye" bir flütün içinden geçirmiştir.

Fince'de sadece gelecek zaman değil, ayrı ayrı geniş zaman ve şimdiki zaman çekimleri de yoktur. "Tristram"da canlandırılan öznenin her birimde gerçekleştirdiği eylemi, "Fin dilinde gelecek zaman yok diye"rek son birimde bir daha tekrarlama anlamı, hem efsaneyi hem de efsane aracılığıyla işlenen yasak aşk temasını sonsuzluğa bırakma olabilir.

Efsaneden hareketle yazılan bütün metinlerde olduğu gibi, Cemal Süreya da "Tristram" adlı şiirinde, "aşkın üstünlüğü"nü dile getirmiştir. Onun şiirinin diğerlerinden farkı, aşkın yasak oluşunu ısrarla vurgulaması ve bu

⁴⁷ Yves Bonnefoy, a.g.e., s. 1094.

yasak aşka, her birimin sonunda tekrar edilen dizeyle cinsel tutkuyu da eklemesidir.⁴⁸

“Kız Kulesi Senaryosu”nun “Koro” bölümleri varken de bağımsız bir şiir olarak yapılandırıldığı anlaşılan kısımları, *Göçebe*’de “**Yağmurun Yağması İyidir**” adıyla yer alır. Altışar dizeli üç birimden oluşan şiirin ilk biriminde, “O” denilerek bir kadın gösterilir. Bu kadın, “telefonda saatlerce seviş”miştir; ama yaptığından hoşnut değildir. Gidip “sesini yıka”masıyla suçluluk ve pişmanlık temaları belirginleşir. İlk birimin üçüncü dizesinden başlayarak şiire yeni bir özne girer; bu, yukarıdaki kadını, “O diye biri vardı galiba” dese de, “ağzı”na varıncaya kadar tanıyan biridir. “Gece çiçeklerinden bir orman / Pejmürde atlar pahasına” (s. 26) dizelerindeki “orman” ve “pejmürde atlar” gösterenlerinden de anlaşılacağı gibi, o kadın gecelerce sevişilmiş biridir. Kadını yaşadıklarının içinden hatırlayan özneye, memnuniyet duygusunun varlığı sezilmektedir.

İkinci birimde, mekân değişir ve kadın, bira içerken gösterilir. Bu gözlemin ardından yine bir hatıra gelir ve özne, bu kez, aynı kadının “Bir gece Aksaray’da” “yüzünü ellediği”ni hatırlar. “Denize doğru gittikçe artan / Bu yüz benim yüzümdü olsa olsa” dizelerinden de anlaşılacağı üzere, gece uzamıştır. Uzayan gecenin özneye memnuniyet verdiği hissedilmektedir. Bu birimde, sevişmeye götüren bir şefkat vardır.

Son birimde, kadının kendi içinde yaşadığı çatışmalar görülür. “Düğme” göstereni, “sevinç”le “acı”yı bitştirirken, “kuşku”yu da “inanç”tan ayırır. “Ağla, açılırsın” kalıp ifadesini çağrıştıran “Yağmurun yağması iyidir” dizesi, iç çatışmanın ağlamayla sonuçlandığını ve ağlamanın vicdan azabını dindirdiğini, çatışmayı yeni bir eyleme kadar unutturduğunu haber verir. Şiirin

⁴⁸ Cemal Süreya, aşkın meşru olamayacağını, evliliğin aşkı meşrulaştırarak öldürdüğünü yazılarında ve söyleşilerinde, yeri geldikçe, söylemiştir. Zeynep Oral’ın yaptığı bir söyleşide, aşkla şiiri birleştirdiği yer, ikisinin de yasal olmayışdır: “Aşk, meşru bir şey olamaz. O da şiir gibi, meşrulaşınca ölür. Genel olarak sanat böyledir...” (Zeynep Oral, “Kırlangıcın Kanadında Günışığı...”, a.g.e., s. 177.)

sonundaki “İki adet kuş çantasında” dizesi, temayı derleyip toparlayıp bir çantaya koyarak işaret eder. Şiirin teması, düşünce ile duygu arasındaki çatışmayla belirginleşen aşktır.

Üç birimden oluşan “**Az Yaşadıkça da**” adlı şiir, ilk yayımlandığında “Dünyayı Seviştik Az Yaşadıkça da...”⁴⁹ başlığını taşır. Şiirin son birimi de, ilk yayımlandığında ve *Göçebe*’deki hâliyle aşağıdaki gibidir:

*“Bir güvercin ben öldüğüm zaman
Nice hüznlerden yaprak yaprak
Bir güvercin ben öldüğüm zaman
Geldim
seni sevdim
ve
gidiyorum”*

*“Bir güvercin ben öldüğüm zaman
Nice hüznlerden yaprak yaprak
Bir güvercin ben öldüğüm zaman”*

Yüzeysel yapıdaki bu değişiklikler, şiirin teması hakkında bazı ipuçları sunar. Örneğin, başlıktan atılan “dünyayı seviştik” sözü, eylemin çokluğunu ve sürekliliğini işaret ederek aşktaki cinsel tutku temasını öne çıkarır. Biz, temaya ulaşmak için yapıdan hareket ederken şiirin son hâlini göz önünde bulunduracağız.

İlk birimde, “ben” diye konuşmaya başlayan şiirin öznesi, “kibriti çakma” eylemiyle birinin varlığını gösterir. “Ben” ile “sen”in karşılaşmasında, “ben” etken, “sen” edilgendir. Kibrit alevinin aydınlattığı bir yüzde, “bir memleket” gören özne, bu memlekette kısa da olsa bir süre yaşadığını haber verir. İkinci birimde, “ben” diyen özne, yine etkendir, eylem hâlinedir. Burada, önceki birimde çakılan kibritle bir sigaranın yakılmış olduğu bildirilir. Bu kez de sigara kendi gerçeğinden uzaklaştırılıp, “bir kelime” olarak tasarlanır. “Her sigara”nın “bir kelime” olduğunun söylenmesinde, sigaraya yönelten duyguyu

⁴⁹ Cemal Süreya, “Dünyayı Seviştik Az Yaşadıkça da...”, **Pazar Postası**, S. 51, 21 Aralık 1958, s. 9.

gösterme amacı vardır. Özne, söyleyeceği her kelime yerine bir sigara yakmaktadır. “Güz günleri” sözüyle, ayrılık teması öne çıkarılır. Son birim, ayrılıkla gelen yalnızlığı ve bu temanın ölüm olarak düşünüldüğünü gösterir. Şiirin öznesi, ne “ben” diyerek kendisini işaret eder ne de herhangi bir eylemde bulunur; burada, eylemsizlik vardır. Şiirin her bir birimine dağıtılan birliktelik, ayrılık, yalnızlık ve ölüm temaları, aşk temasında birleşir ve bu temanın belirginleşmesini sağlar.

“Az Yaşadıksa da” adlı şiir de, “Terazi Türküsü” gibi, zayıf bir yapıya sahiptir. Her birimdeki dize tekrarları ve “çünkü” sözcüğüyle başlayan **açıklamalı dizeler**, şiirin yapısını zorlar. Bu zorlamaları aşma niyetiyle, “kibrit”in yapıyı sağlamlaştırmak üzere **motif tekrarı** olarak kullanıldığı görülür.

Kitapla aynı adı taşıyan ve kitaptaki en uzun şiir olan “**Göçebe**”⁵⁰, yapısıyla diğer şiirlerden belirgin biçimde ayrılır. Dize öbeklenişi yönünden

⁵⁰ “Göçebe”nin ilk yayın yeri: **Yeni İnsan**, S. 9, Eylül 1963. Cemal Süreya’nın 1963 Mayıs’ında teftiş göreviyle Kars’a gönderildiği hatırlanırsa, şiirdeki “Kars” imajının yaşananlardan kalan izlenimlerle sarmalandığı anlaşılır. *Yeni İnsan* dergisinin sahibi şair Celal Sılay’ın dergiye “çekidüzen vermek” üzere Süreya’yı İstanbul’a davet ettiği mektup da Eylül 1963 tarihini taşır (Feyza Perinçek-Nursel Duruel, **Cemal Süreya-“Şairin hayatı şiire dahil”**, s. 168.). Bu bilgiler, şiirdeki imajların kaynaklarından birini görmek yönünden anlamlı olduğu kadar, Cemal Süreya’nın şiirle ilgili bir bilgi yanlışını, yazdıklarından hareket ederek, düzeltmek yönünden de önemlidir. Süreya, Enver Ercan’a “Göçebe”yle ilgili bilgiler verirken, “Göçebe’yi (yani o şiiri) Paris’te tamamladım” der (Enver Ercan, “ ‘Şair bir tavırdı ve şiirinin de üstünde bir yerdedir...’ ”, **Güvercin Curnatası-Cemal Süreya ile Konuşmalar**, s. 95.). “Jandarma Mavisi Eşkiya Kırmızısı” adlı yazısında da, bilgi yanlışında ısrar ettiği görülür: “Uzun bir şiirdir ‘Göçebe’. Bir yılda yazabilmişim. Maliye Müfettişi olarak göreve gittiğim Kars’ta ve Ağrı’da gövdesini kurmuş, daha sonra 1962’de, Paris’te tamamlamıştım.” (Cemal Süreya, **99 Yüz İzdüşümler/Söz Senaryoları**, 3. Basım, Kaynak Yay., İstanbul, 1996, s. 371.) Şiirdeki bazı imajların Paris’te oluştuğu, Süreya’nın “17 Kasım 1962’de Nedret Gürcan’a Paris’ten yazdığı bir mektuptan izlenebilmektedir. Mektuptaki bazı cümlelerin şiire aynen, bazılarının ise değiştirilerek alındığı anlaşılmaktadır: “Şimdi yağmur yağıyor. Gece yatısına çağırılmış ve telâssız görünmeye çalışan bir Kafka gibiyim. (...) İşte Paul’le saçma şeyler yapıyoruz. Söz gelimi kadınların en güzelini şairlerin en yavuzuyla evlendiriyoruz. Yani Marilyn Monrea ile Apollinaire’i. Marilyn, Sevgili Marilyn nasıl da öldü. Ölümü siyah bir kâkül halinde alnına düşürmesini nasıl da bildi. Kendi kendini öldürdü. Tanrı meleği de avcunu yaladı.” (“Cemal Süreya’dan Nedret Gürcan’a Mektuplar”, **Posta Kutusu**, S. 1, Güz 2003, s. 123.) *Günler*’de ise, şunları yazar: “Kars’ı Paris’te yazmıştım. Neden bilmem, utandığım olmuştur bundan. Kars’a gitmeden Kars demişim. Paris dönüşü hemen Kars’a teftiş turnesi çıkması mı? *Göçebe*’deki Kars izlenim ve imgeleri bu kez yerinde oluştu.” (**Günler**, YKY, İstanbul, 1996, s. 418-419.) Sonuçta söylenecek şey, “Göçebe”deki Kars kaynaklı imajların, Kars’a dair izlenimlerin çok sıcakken yaratıldığıdır. Cemal Süreya, aynı söyleşide kitaptaki şiirleri “27 Mayıs Devrimi’nden sonra” yazdığını söylerken hafızasına nasıl yenik düşmüşse (*Göçebe*’de 1950’lerin sonlarında yayımlanan şiirler de vardır.), bu konuda da hafızası ona oyun oynamıştır.

belli bir düzene sahip olmayan şiirde, [sinematografik](#) denilebilecek bir anlatım da dikkati çeker. Bu, bir yolculukta görülenlerin kare kare, bazen yakın, bazen uzak çekimlerle aktarıldığı bir şiirdir. “Göçebe”nin kuruluşunda gözlemin önemli bir yeri olmakla beraber, gözlenenlerde duygunun yönlendiriciliği ile düşüncenin seçiciliği açıkça görülür. Gözlenenler, birinci tekil kişi tarafından aktarılır.

Şiirin ilk biriminde, hatırlayan bir “ben” vardır. Bu özne, “sen” dediği kişinin özelliklerini belirtir önce:

*“Sen sık sık gülen gülerken de
Sevecen bir Akdeniz çizgisini
Sol yanına ağzının
İliştiren çocuk özenle” (s. 30)*

Bu dizelerde anlatılan kişi; neşeli, güler yüzlü, mutlu ve çocuksu biridir. Bu özellikleriyle, kendisinden bahsedende de, yaşama isteği uyandırır; ama sonraki dizelerde, “çocuk” denilerek seslenen bu kişiden uzak düşüleceği bildirilir. “Yabana mı atıyorum seni” dizesi, olası bir ayrılık durumunda onun unutulmayacağını işaret eder. Ayrılığın olası bir durum değil, bir istek olduğu sonraki dizelerde belirginleşir:

*“Gözlerimin gemileri kuş istiyor
Açılıp kapandıkça sevdam
Kapanıp açılıyor bir mavi”*

Gözlerin gemilerinin kuş istemesi, bir açık deniz yolculuğuna işarettir; “mavi” sözcüğünün sembolik anlamı düşünülerek, yolculuğun özgürlük için bir başlangıç olduğu söylenebilir. Çünkü içinde bulunulan ortam, sürekli “açılıp kapanan”makta ve huzursuzluk vermektedir. Bu ortamdan veya ilişkiden çıkmak isteyen özne, durumunu şu dizelerle açıklar:

*“Şahmaran süt istiyor kefeninden
Üç aylık ölmüş çocukların
Kerem ile Arzu geliyor Aslı ile Kanber”*

Folklordan yararlanarak yılanların sütü sevdiğini hatırlatan, ama “üç aylıkken ölmüş çocukların kefeninden” süt çıkmayacağını da ekleyen özne, yine folklorun içinden Kerem ile Aslı ve Arzu ile Kanber gibi aşk hikâyelerini düşünür. Bu hikâyelerdeki sevgili adlarının şiirde yer değiştirmesi ilginçtir. İlişkideki sıkıntının bir işareti olarak değerlendirilebilecek bu yanlış eşleştirmeye, yeni ilişkilerin önünün açık olduğu ima edilmiş olabilir. Var olan ilişkinin üç ay önce başladığı ve henüz çocukken öldüğü söylenebilir. Yılanın süt istemesi durumunda, kefenin süte renk ilgisiyle bağlandığı açıktır. Bir ilişkideki heyecan bitmiş, dolayısıyla ilişki ölmüştür; ama istek hâlâ canlıdır. Belki de bu yüzden, “Kerem ile Aslı”, “Arzu ile Kanber” yanlış eşleştirilerek hatırlatılır. İlk birimin son ve ikinci birimin ilk dizesi olarak yinelenen “Ay kana batıyor” sözü, ilişkinin sorunsuz bir şekilde olmasa da bittiğini haber verir. Bu söz ikinci birimin ilk dizesinde tekrarlanırken, şiirin öznesi bir otobüs içinde “Kargapazarı dağları”nda yol almaktadır:

*“Ay kana batıyor
Eşkiyalar gecenin yangını izliyorlar uzakta
Kargapazarı dağlarını dolanan yaşlı ve öfkeli bir otobüsteyim” (s. 31)*

İlk birimin sonundayken bir ilişkinin sorunlu bir biçimde bittiğinin işareti olan “Ay kana batıyor” ifadesi, burada “eşkiyalar”ın gözlemi olarak aktarılır. “Eşkiyalar”, yasa dışı olanı imler; aşkı da yasa dışı olarak gören Cemal Süreya’nın şiirin öznesine “eşkiyalar”ı düşündürmesi, bu bakımdan anlamlıdır. Yasa dışının işareti olan eşkiya ile yasanın koruyucusu durumundaki jandarma, sonraki dizelerde bir araya getirilir. Bu buluşturmada, “eşkiyalar” da “jandarma” da metaforik anlamlar kazanır; ilki şiiri, ikincisi düzyazıyı işaret eder. Öznenin eşkiyayı överek öne çıkarması, şiirin de aşk gibi yasa dışı olarak görüldüğünü sezdirir:

*“Jandarma daima nesirde kalacaktır
Eşkiyalar silâhlarını çapraz astıkça türkülerine
Ve dağlar böyle eşkiya güzelliğini taşıdıkça” (s. 31)⁵¹*

⁵¹ Prof. Dr. Mehmet Kaplan, eşkiyanın bu şekilde güzelleştirilerek öne çıkarılmasını, Cemal Süreya’nın ideolojik tutumunun yansıması olarak yorumlar: “Nesir jandarma, şiir eşkiya

Sonraki dizelerde otobüsün içindeki yolcular gösterilerek, öznenin onlarla konuşmaları ve monologu aktarılır. Yasa dışı bir iş yapmış birileri vardır otobüste:

*“Patronunun karısını zimmetine geçirip
Amasyadan Karsa kaçmakta olan bir sayman yardımcısıyla
Alevilikten konuşuyoruz uzun süre”*

Aşkın yasa dışı oluşu, ilk dizedeki “zimmetine geçirmek” sözüyle vurgulanırken, eylemi gerçekleştirenin kimliğiyle de ilişki kurulmuş olur. Ayrıca, uzun süre Alevilikten konuşulmuş olduğunun söylenmesi de, gizlenerek neredeyse yasa dışılaştırılmış bir konuya dikkat çekildiğini gösterir. Konuşma arasında öznenin gözü, patronun kaçırılan karısına da kayar ve onun okuduğu gazetede Marilyn Monroe resmi üzerine bir şeyler söyler. “Bunları diyorum daha ne varsa diyorum” dizesinin ardından monolog başlar. Özne, Türkiye’nin farklı şehirlerinde gördüğü ilginç ve absürd durumları aktarır ve aynı absürdlük içinde, “İstanbulda minarelerin lirik köprülerinse diyalektik” olduğunu söyler. Monolog şeklinde aktarılan görüntüler, bir bulutun görüş alanına girmesiyle bozulur: “Acemi bir bulut bozuyor bütün görüntüyü eski bir şarkı gibi” (s. 32). Eski bir şarkının bulutun acemiliğine eklenmesiyle hüznün belirginleşir.

Sonraki birime, yukarıda söylenen “eski bir şarkı” ile girilerek yaşananlar hatırlanır. Hatıranın içindeki en belirgin görüntü, mutsuz, sinirli, acı çeken bir kadındır. “Acı bilincinde sonrasızlığın” dizesindeki “sonrasızlığın acı bilincinde” olma durumu, ilişkide bir gelecek görülmemesinin farkına varıldığını işaret eder. Hatırladıklarıyla huzursuzlaşan, rahatsız olan özne,

oluyor. Böylece Cemal Süreya da, Türkiye’deki birçok Marksistler gibi toplumun kurulu nizamının, jandarmanın değil, eşkiyanın tarafını tutuyor.” (**Şiir Tahlilleri 2-Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, Dergâh Yay., 4. Baskı, İstanbul, 1984, s. 277.) Doğan Hızlan, şiirde geçen “eşkiyalar”ı, Cemal Süreya’nın söyleyiş özelliğine dikkat çekerek, Mehmet Kaplan’dan çok farklı bir yorum getirir: “Eşkiyalardan söz ediyor, ama onları tuttuğundan, Anadolu insanıyla onun arasındaki bağlardan ötürü değil, şiire eşkiya yaraşır, böylesine çizeceği panoramada eşkiya mozaigi de gereklidir diye düşünüyor. Yani bunu bir kavram olarak değil de süsleme olarak kullanıyor.” (“Cemal Süreya’ya Giriş”, **Soyut**, S. 4, Ağustos 1965, s. 2.)

“Ama bırakalım bırakalım bunları” diyerek şimdiye döner ve yeni bir görüntü sunarak, yoldan geçen piyade erlerini, faytoncuları gösterir. Faytoncuların gerçeküstücü bir dikkatle yorumlanarak betimlendiği gözden kaçmaz:

*“Ve faytoncuları görüyorum
Yere basışlarındaki ağırlığı azaltmak için
Tanrısal bıyıklarıyla durumlarını paraşütlendiren” (s. 32)*

Bu gerçeküstücü betimleme, yukarıda söylenen huzursuzluk ve rahatsızlığı siler; bir bakıma, onların üstünü örter.

“Kars’tayım” sözüyle başlayan sonraki birimde özne, ilk anda gördükleriyle hayal kırıklığına uğrar: “bu ne biçim Kars”. İlk izlenim şiirin teması olan yalnızlığı pekiştirecek gibidir. Öznenin şaşırması da bununla ilgilidir. Yalnızlıktan kurtulmak için başka görüntüler aranırken Kars Kalesine dikkat çekilir. “Gökyüzünü Ankara kalesine göre daha soyut ve daha elverişli bir şekilde / Hırpalayan bu kale de olmasa” yalnızlık içinde bunalacaktır. Kars Kalesi, yalnızlığı yok etmek için olmasa da, en azından artmasını engellemek için şiire alınmış bir görüntü gibidir. Birimin son dizelerinde, bu açıkça söylenir de: “N’olacak bakalım hırpalayan bu kale de olmasa / Kuşkusuz artacak yalnızlığım sevgili çocuk”.

“Biliyorsun ben hangi şehirdeysem / Yalnızlığın başkenti orası” (s. 33) dizelerinde, öznenin kendisini yalnızlığın sultanı olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Yukarıdaki dizelerde seslenilen “çocuk”a, yalnızlıkla tutku arasında bir ilişki kurulurken de dönülür:

*“Bir de yine sevgili çocuk
Biliyorsun kişi tutkularıyla
Yalnızlığını adlandırıyor o kadar”*

Tutkuların yalnızlık getirdiğini söyleyen bu dizelerde, karamsarlık ve hüznün de vardır.

Sonraki birimde özne, yalnızlığı konuşarak aşma çabasıyla konuşacak birilerini arar ve bir ağaca bir şey sorar. Sorulanı, bir insan gibi anlayan ve cevap veren ağaç, “Değil orda belki biraz daha ilerde” (s. 33) der. “Biraz daha ilerde”, yönlendirmesiyle yeni bir görüntüye geçileceği haber verilmiş olur. Böylece “Biraz daha ilerde”ki bir manzara/durum aktarılır:

*“Tanrı meleğini ağırlamaya çalışan
Ataerkil bir aile gözümü alıyor”*

Burada ağırlanmaya çalışılan “Tanrı meleği” Azrail’dir.⁵² Azrail’in misafirliği uzatılarak sevilen birinin ölümünün geciktirilmeye veya iyi bir ağırlama ile ölümün engellenmeye çalışıldığı düşünülebilir; ama ilerleyen dizelerden anlaşılacağı gibi, ölüm ne geciktirilmiş ne de engellenmiştir. Burada, Anadolu insanının ölümü bile erdemle karşıladığı dile getirilir. “Gözümü alıyor” deyimini, fark edilen “ataerkil aile”nin erdemine duyulan hayranlığın ifadesidir.

Sonraki birimlerde, bu ailenin her bir ferdi, davranışlarından psikolojileri yansıtılarak verilir. Dedeler, sert ve öfkeli; anneler, anlaşılmaz sözlü; babalar keskin, yakıcı; amcalar kızgın, bitkin; elleriyle yüzlerini kapayan teyzeler, yargılayıcı; ablalar güzel; ağabeyler, utançlarında yiğit; küçük kızlar, hayata bağlı ve gerçeğe meydan okuyucudur. Bu görüntüyü “Anadolu şiiri” olarak tanımlayan özne, ölüm karşısındaki sabrı ve metaneti öne çıkarır ve bu şiirin şairi olmak gerektiğini vurgular. Bu vurgu, biten/ölen bir ilişki karşısında yalnız kalan öznenin yalnızlığa, sabır ve metanetle dayanması gerektiğini de işaret eder. “Bir mezarın doğurduğu iştahlı bir çocuktur Anadolu şiiri” (s. 35) dizesinde, mezardan doğduğu söylenen iştahlı çocukla, ilk birimdeki “üç aylık ölmüş çocuklar” arasında bir bağlantı var gibidir. O çocuklardan biri mezardan doğmuş ve Anadolu’dan aktardığı görüntülerle yepyeni bir şiir çıkarmıştır.

⁵² Cemal Süreya, Nedret Gürçan’a yazdığı mektupta, Marilyn Monroe’nun intihar ederek, “Tanrı meleği”nin “avcunu yalaması”na yol açtığını söyler: “Cemal Süreya’dan Nedret Gürçan’a Mektuplar”, **Posta Kutusu**, s. 123.

Sonraki birimde, “Anadolu” şiirinin özellikleri söylenirken, gece olarak tasarlanan yalnızlığa dayanmak gerektiği; ancak bu yapılırsa direncin ve umudun korunabileceği vurgulanır:

*“Ey şiir arayıcısı ey esrik kişi
Şu son dönemecini de aşınca gecenin
Doğacak gün artık gündüze ilişkin değil
Bu ağartı ancak yürekle karşılanabilir
Bütün iş orda işte, ordan usturuplu geçmesini bil
Tutsaksan ellerin sıvışır gider zincirlerinden
Ve balyozla vursalar mısralarına
Soylu bir demir sesi yükselir
Soylu büyük ve mavi bir demir sesi” (s. 35)*

Özellikle son üç dizede, yazılan bu şiirin, “Göçebe”nin nasıl bir duygu ile ortaya çıktığı ve bu duygunun nasıl açılıp geliştirildiği, bir kasidenin “fahriye” bölümündeki övünmeleri andıran bir söyleyişle sergilenir. “Göçebe”, yalnızlığı ve buna nasıl dayanılabileceğini anlatan sağlam bir şiir olarak görülüp sonlandırılırken, özne ellerini “gece yatısına çağrılmış telâşsız görünmeye çalışan bir Kafka”ya benzetir. Bu benzetmede ironi vardır; çünkü Kafka, ne kadar telâşsız görünmeye çalışırsa çalışsın, sıkıntının, telaşın ve absürdün işaretidir. Şiirin, “Yüzüm giyotine abone” dizesiyle bitirilmesi, bu bakımdan anlamlıdır. Kafka, bütün çabasına rağmen başka birisi olamaz; bu yüzden, görüldüğü yerde şiddete uğrayacağını bilincine varması ve bu şiddete karşı dirençli ve dayanıklı olması gerekir.

Dört birimden oluşan “**Mola**” adlı şiirin yapısında, diyalog ve ironi hemen sezilmektedir. İlk birim, alt rütbeli olduğu anlaşılan birinin “general”e söylediği “–Kartallar dolanıyor generalim” sözüyle başlar. Daha ilk birimde, askerî hiyerarşi hissettirilir. Alt rütbeli birinin “haddini aşarak” söylediği bu sözü general, kızgınlıkla karşılar. Toy alt rütbelinin seslenişinde ve sözünde ne kadar telâş, korku, kabullenilme beklentisi varsa; tecrübeli generalin karşılığında da bir o kadar gurur, yola getirip haddini bildirme ve ezerek öğretme isteği vardır. Generalin karşılığı, hem bir deneyimini aktarırken hem

de bu deneyimden çıkardığı sonucu, özdeyiş gibi bir söze dönüştürürken ironiktir. Bu, durumun ve ifadenin ironisidir:

“– *Kartallar dolanır da dolanmaz da
Kaç tane vurmuştum Mütarekede
Ama düşman demeye dilim varmıyor
Zaten böyle durumlarda ve aşkta
Taşınacak silâh değildir gurur*” (s. 36)

“Mütareke” sözcüğünün büyük harfle yazılmış olması, sözcüğün sadece “ateşkes” anlamı içermeyip özel bir göndermesi bulunduğunu da işaret eder. Tarihsel bir terim olarak “mütareke”, I. Dünya Savaşı’ndan yenik çıkan Osmanlı Devleti’nin İtilaf Devletleri’ni temsil eden İngiltere ile 30 Ekim 1918’de yaptığı ateşkes antlaşmasıdır. Ayrıca sözcük, Mondros Mütarekesi’nden Kurtuluş Savaşı’na kadar geçen süreyi belirtmek için de kullanılmaktadır.⁵³ “Mola”daki generalin bu süreyi kastederek, ülkenin zor günlerinde hıncını düşmana benzettiği “kartallar”dan aldığı söylenebilir. Ama o, kartalları vururken de onların düşman olmadığını bilmekte ve yaptığı işten gurur duymamaktadır. Generalin tecrübeleri sadece savaşla sınırlı değildir; aşkta da gururun “taşınacak silâh” olmadığını tecrübeleriyle öğrenmiştir. Generalden, özellikle aşkın ateşkes günlerinde gururun taşınacak silâh olmadığını öğrenen toy asker, ikinci birimde yüzbaşıya seslenir: “– Ölüyorum yüzbaşım ölüyorum”. Yine beklemediği bir karşılık alır:

“– *Bana bak ben yüzbaşı değilim
Üstelik biraz sonra talim var*” (s. 37)

Seslenilen subayın rütbesi belirtilmese de “yüzbaşı” olmadığı açıktır. Verilen karşılıkta, “mola”nın “biraz sonra” biteceğine dair bir hatırlatma vardır ve subay, askerin derdini anlamaya çalışmak yerine, sert bir biçimde, “ölmenin yeri ve zamanı değil” demektedir. Sonraki dizelerde askerin öğrenmesi gereken bilgiler yer alır:

⁵³ Pars Tuğlacı, **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, C. V, Pars Yay., İstanbul, 1972, s. 2070.

*“Dört rüzgârı biçen mitralyözlerin
Uçlarında gökyüzü mayalanıyor”*

Subay, general gibi, önceki iki dizede ne kadar açık ve düz konuşmuşsa; bunlarda da bir o kadar kapalı söylemeyi tercih etmiştir. “Mayalanmak” sözcüğü, dilin düz akışında “gökyüzü” ile değil, “hamur” sözcüğüyle bir arada kullanılır. “Dört rüzgârı biçen mitralyözlerin uçlarında mayalanan gökyüzü”, biraz sonra başlayacak talimde, mitralyöz atışlarıyla toza dumana karışacak ve toz bulutlarıyla kapanacaktır. Bulutların görünümüyle “mayalanmak” sözcüğünün çağrışımında bulunan “kabarma” durumu, mitralyöz atışlarıyla oluşacak toz bulutlarını ima edecek şekilde kullanılmış olmalıdır. Hâlden anlamayan üst rütbeli bir subaydan bu bilgileri alan asker, üçüncü birimde, rütbeli bir “er”e seslenir: “– Çavuş pırpırların ne mavi”. “Çavuş” da askerin beklemediği bir karşılık verir; ama onun karşılığı sert ve soğuk değil, yumuşak ve sıcaktır:

*“– Görünce kamaştı da ellerim
Şah İsmail’in üç sevgilisini
Gülizar, Gülperi, Arap Üzengi”*

Şiirin bu dizeleriyle, bir halk hikâyesi olan “Şah İsmail ile Gülizar”a açık bir göndermede bulunulur. “Gülizar”, “Gülperi (Ramdar Peri)” ve “Arap Üzengi (Arap Zengi)”, Şah İsmail’in pek çok zorluğu yendikten sonra, birlikte mutlu bir hayat sürdüğü üç sevgili eşidir.⁵⁴ Yukarıdaki dizelerde, askerin seslendiği “Çavuş”un pırpırlarının maviliğini bu üç sevgiliden aldığını söylemesi düşündürücüdür. Seslenilen “çavuş”, “üç sevgili”yi, rütbesini de gözeterek anmış olmalıdır. Asker argosunda, “pırpır”ın astsubay rütbe işareti için kullanıldığı bilinmektedir; “astsubay kıdemli çavuş” rütbe işaretinde üç çizgi vardır; ama bu çizgiler mavi değil, toprak rengidir. Görünen gerçeğin dönüştürülmesini, “Şah İsmail’in üç sevgilisi” hazırlamıştır. İlk dizedeki “kamaştı da ellerim” sözü, deyim aktarmasıdır. Normalde eller değil, dişler

⁵⁴ “Şah İsmail ile Gülizar” maddesi, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 8, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 84-85; Malik Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1960, s. 48-50.

veya göz kamaşır. Ellerin kamaşarak pırpırların rengini değiştirmesinde, “Şah İsmail’in üç sevgilisi”nin yönlendiriciliği vardır. Bu yönlendiricilik, “mavi” sözcüğüyle belirginleştirilen “özgürlük” ve Şah İsmail’in üç sevdiğiyle mutlu bir ömür sürmesine duyulan hayranlık olabilir.

Çavuştan da örtük bir bilgi alan askere, son birimde başka biri seslenir: “– Asker su ver asker”. Üç birimde üst rütbelilerden terslenerek de olsa hep bir şeyler öğrenen askerin bu ısrarlı seslenmeye karşılığı keskin olmuştur: “– Ben asker değilim nişanlıyım”. Bu dizedeki “nişanlıyım” sözünden askerin hiyerarşi içinde “onbaşı”dan altta olsa da, “rütbesiz er”den üst bir yerde bulunduğu anlaşılır. Böylece şiirin yapısında, askerî hiyerarşi gözetilerek yukarıdan aşağıya doğru inildiği görülür. Şiirin bütün birimlerinde ilk sözü söyleyenin aynı kişi olduğu göz önünde bulundurularak, son birimdeki “– Asker su ver asker” dizesini de onun söylediği düşünülebilir. Bu durumda aynı asker, hiyerarşiyi gözetmediği için son bir kez daha terslenmiş olur.⁵⁵

Son birimde, durumun ironikliği “nişanlı” askerin verdiği cevapla sergilenerek, şiirin bütününe yayılan büyüklenme durumuyla, askerî hiyerarşinin gözetildiği sosyal eleştiri teması vurgulanır.

Dize öbeklenişinde belli bir düzen görülmeyen “**Arka Güneş**”, yedi birimden oluşmaktadır. İlk birimde şiirin öznesi, bir kadından söz açarak, gel gitlerle süren sıkıntı verici bir ilişkiyi anlatır. İlişkide kadının iradesinden çok rastlantının belirleyici olduğu hissettirilir. Rastlantının yön verdiği bu ilişkide

⁵⁵ Metin Demirtaş, şiirdeki “nişanlıyım” sözünü hep nikâh öncesi durum olarak anladığını ve bir buluşmada bunu, hayranlıkla Cemal Süreya’ya da aktardığını ama aldığı cevap karşısında hayli şaşırdığını yazmıştır: “– Cemal abi, ne güzel, ‘Ben asker değilim nişanlıyım’ derken, yaşamın güzel dönemlerinden nişanlılığı, nişanlı olmayı nasıl güzelliyorsun!

– Benim söylediğim senin anladığın anlamda nişanlılık değil.

– Ya?

– Askerde, acemi erler için onbaşı, çavuş olabilecek yetenekte olanların sol koluna, yatay kırmızı bir şerit takılır. Bu, çavuş ya da onbaşı adaylarını belirten bir nişan, bir işarettir. Ben bunu anlatıyorum. Şiir aşağıdan yukarı okunurken kolayca anlaşılır bu: General, yüzbaşı, çavuş, asker biçiminde rütbeler aşağı doğru küçülür gider!

– Olamaz!.. dediğimi anımsıyorum.

– Ama öyle, dedi. Bu, şiirin, dizenin zenginliğidir. Sen yine anladığın gibi sev.” (Metin Demirtaş, “Bir Şiirin İki Anlamı”, **Anadolu Ekini**, S. 8, 15 Kasım 1990, s. 5-6.)

kadın, oyuncu ve aktif; şiirin öznesi, mağdur ve pasiftir. Anlam ve ses gözetilerek bakıldığında, ilk birimin kendi içinde beşer dizeli iki bölüme ayrıldığı görülür. İlk bölümde, rastlantının hâkim olduğu bir ilişki aktarıldıktan sonra, ikinci bölümde bakış dışarıya, doğaya çevrilir. Bir betimleme ile doğadaki bazı olaylarda da rastlantının yönlendiriciliği sergilenir; fakat doğanın da, içinde bulunan psikolojiyle algılandığı gözden uzak tutulmamalıdır:

*“Kuşlar dal değiştirdikçe
Kıyıya uzanan düzlük
Kurtarır karnındaki arıyı
Yitirir uçlarını çatılar
Ay çakıllara bölünür” (s. 38)*

Son dizeden, geceye girildiği ve Ay ışığının saydam çakıl taşlarında yansıdığı anlaşılır. “Bir daldır uykusuzluk / Sallanır sürekli gecede” dizelerinden oluşan ikinci birim, geceleyin bir türlü uyuyamayan yorgun ve huzursuz öznenin durumunu bildirir.

Üçüncü birim, gerçeküstücü bir tablo kalabalıklığındadır. Şehir kaçağı çocuklar, askerlerden oluşan veya askerlerin ayrılmasıyla tükenen kışla, bir ateş gibi sönen kış, bir mermi gibi saparak muhatabını yitiren telefon konuşmaları, beklenen birini getirmeyen unutkan otomobiller bu tabloyu kalabalıklaştırmıştır. Bütün bunlar, belirsiz ve çıkmaz hâle gelen bir ilişki içindeki öznenin dışarıya ait gözlemleridir. Gerçekliklerinden çıkartılarak öznenin psikolojisini yansıtan bu gözlemler, birkaç dize daha devam ettirildikten sonra, ilk birimdeki “Kuşlar dal değiştirdikçe” dizesi ile ilişkideki belirsizliğin kronikleştiği vurgulanıp, yine ilişkinin çıkmazını haber veren başka bir betimlemeye geçilir:

*“Balıklar elbirliğiyle
Derindeki durumlarını
Savunurlar huni şeklinde” (s. 39)*

İlk birimde oyuncu ve aktif olarak gösterilen kadın, dördüncü birimde “acının tekniğini öğret”en biri olarak anılır. Yalnızlık ve korku bu birimde öne çıkarılan duygulardır. Sonraki birimde, “serin bıldırcın”a benzetilen kadın, özneye hiçbir dolayım, yalana başvurmada bir şeyler söyler. “Aracısız bir ses gibi / Sallanan aralık kadın” (s. 40) dizelerinde, kadının söylediklerinin soğuk ve dondurucu olduğı hissettirildiğı kadar, onun durumuna anlayışla yaklaşıldığı da sezdirilir. Son iki dizede, kadının sözlerinin ayrılığa dair olduğı belirginleşir: “Sokağı dönen gözleri / Çalar çiniye çiniye” (s. 40).

Kadının gittiğı ve her şeyin, her yerin sessizlikle dolduğı, altıncı birimin bütününe oluşturan imajla daha bir açıklık kazanır:

*“Susunca bir ağaçtır
Otağı sessizliğin,
Loncaların bakırı
Konuşunca da” (s. 41)*

Artık ağaçta, sürekli dal değiştiren kuşlar yoktur. Sessizlik, bir hükümdar gibi gelip ağaca “otağ” kurmuştur. Konuşunca da loncaların bakırı gibi konuşmaktadır. Bir meslek örgütü hâlinde konuşan sessizlik, yalnız kalan öznenin hatırlayışları olmalıdır. “Lonca” sözcüğü, hem ilişkinin geçmişte kalışını, hem de öznenin aşkı tek taraflı sahiplenişini işaret eder. “Lonca” ile “bakır”ın bir arada anılması da, hem geçmişteki esnaf örgütlenmesini, hem de biten aşkın geride bıraktığı tadı, duyguyu akla getirmektedir.

Şiirin son biriminde bir daha gösterilen Ay, sevgilinin hatırlanmasını sağlar. Yine de bunun sadece bir hatırlama mı, yoksa rastlantının ve kararsızlığın belirlediğı ilişkide yeni bir başlangıç mı olduğı açık değildir. Aşkın baskın tema olarak işlendiğı “Arka Güneş”te; yalnızlık, huzursuzluk, sıkıntı, gerginlik ve sevginin bu temayı desteklediğı söylenebilir.

Dize öbeklenişinde bir oran görülmeyen bir başka şiir de “İşte Tam Bu Saatlerde”dir. Cemal Süreya, “İşte Tam Bu Saatlerde”nin son birimini

oluşturan “Köklerimiz kendi gerçeklerinden ürküyor” dizesini, kitabın sonraki baskılarında şiirden çıkarmıştır.

Dört birimden oluşan şiir, hüznün ve acı veren bir benzetmeyle açılır:

*“İşte tam bu saatlerde bir yara gibidir su
Yeni deşilmiş uçlarında sokakların, küçük uçlarında.” (s. 42)*

Bu dizeler, bir sokağın ucunda, biraz önce ayrılmış olan iki sevgiliden birinin duygularını yansıtır. Suyun yaraya benzetilmesinde, karşıtlık gözetildiği açıktır. Serinletici bir şey olan su ile acı veren yara arasında kurulan benzerlikle, rahatsız edici bir durum sergilenir. Sonraki dört dizede bu durum, bir bakıma, açıklığa kavuşturulur. “Sen” diye belirlenen ve sevgili olduğu anlaşılan kadın, “Ölüm yası içindeki bir evde”dir. Böylece daha ilk birimde, yasak aşk teması ortaya konur. Öznenin gün boyu sevgiliyle birlikte olduğu şu dizelerden anlaşılır:

*“Senin güneş sarnıcı gözlerin
Ölüm yası içindeki bir evde
Olmaması gereken bir şey gibi, kırılan bir ayna gibi.
Bu saatlerde.” (s. 42)*

Güneş sarnıcı olarak tasarlanan gözlerle, önceki dizelerde yaraya benzetilen su arasında bir ilişki kurulduğu düşünülebilir. Sarnıç, güneşi değil, suyu depolar. Bir sokak ucunda suyun yaraya dönüşmesi, akşamüzeri sevgiliden ayrılma ve ayrılık sırasında sevgilinin gözlerinin dolmasıyla ilgili olmalıdır. Sevgili başka bir eve girince, “güneş sarnıcı” olan gözlerin bir ayna gibi kırılması sonucu, suyun dağılarak kırık cam parçaları gibi yaralar açtığını bildirir. Su, böylece âşık için de sevgili için de yaraya dönüşür. Bu yaranın acısını dindirmeye çalışan özne, mutlu bir ânı hatırlar:

*“Çarmihini yanından eksik etmeyen bir İsa gibi
Merdiven taşıyan bir adam görüyoruz
Sırtında on iki basamak taşıyan bir adam görüyoruz
Bu adamı ne kadar çok seviyorum, bu kuşu ne kadar”*

Bu dizeler çağrışıma son derece açıktır. Gerçekten de, on iki basamaklı bir merdiven taşıyan bir adam görülerek, “Çarmihini yanından eksik etmeyen bir İsa gibi” düşünülüp onunla eğlenildiği söylenebilir. Bu ironik durum, yukarıdaki üçüncü dizeye bakıldığında farklı bir yorumu hazırlayarak trajik bir hâl alır. Buna göre, öznenin sevgilisini “sırtı”na alarak on iki basamak çıktığı, onu bir “kuş” hafifliğinde hissettiği için hiç yorulmadığı, bu eğlenceli oyunu ikisinin de çok sevdiği ve bu oyunla sevgilerinin arttığı söylenebilir. Bu yoruma göre düşünüldüğünde, “Çarmihini yanından eksik etmeyen bir İsa”, şiirde konuşan öznenin ta kendisi olur. Sevgili, onun çarmihı, başka bir deyişle yazgısıdır; bu durum, yanındayken de, uzağındayken de değişmez. Mucizelere sahip bir çarmıhtır sevgili; çünkü sevince, şu dizelerde söylendiği gibi, mucizeler yaratır:

*“Sen de seviyorsun sen zaten sevince
Alınla ayıklarsın yeryüzünü,
Çardaklar binaların ağızlarında
Aşar gider kendi sınırlarını,
Köpekler gizli bir dağ havlar.” (s. 42)*

Dikkat edilirse, o sevince her şeyin kendi sınırlarını zorladığı, olmayacak olanların olduğu görülür: Çardaklar binaların ağızlarından çıkarak sınırlarını aşar; ancak gizli bir dağa **havlayabilecek** olan köpekler o dağın kendisi olur ve dağ **havlar**.

İkinci birimde de sevgilinin mucizeleri sayılır. Özne, gördüklerini duygularının içinden algılayarak, her şeyi sevgilinin mucizesi diye yorumlar ve bundan da hoşnut olur: “Bunlar iyidir diyorum bunlar senden haberli, / Yoksa nerden bilecekler” (s. 43). İkinci dizede, retorik soru sanatını kullanarak ilk dizede söylediğini pekiştiren özne, sevgilinin bunca mucizeye rağmen ilişkilerindeki yasağı kaldıramayışına üzülür. Sonraki birimde, şiirin teması olan yasak aşk, yaratılan bu atmosfer içinden değerlendirilir ve sevişirken kullanılan her kelime, “Hırsızın devirdiği bir eşya” olarak yeni bir yorum kazanır:

*“Yine de yine de sevişirken
kullandığımız her kelime
hırsızın devirdiği eşya.” (s. 43)*

“Yine de yine de” tekrarı, yasak aşkta mucizeye yer olmadığının işareti gibidir.

Son birimde özne, yine sokaklardadır. Bu kez gördüklerini, mucize olarak değerlendirmez; her şeyi, getirip acıya bağlar:

*“Minibüslerle morarmış sokaklar
Buğdayın parayla değişildiği
Paranın ekmekle değişildiği
Ekmeğin tütünle değişildiği
Tütünün acıyla değişildiği
Ve artık hiçbir şeyle değişilmediği acının.” (s. 44)*

Şiirin öznesi, “O sokaklarda” acıyla ve yalnız kalakalır. Gördüğü her şey eksiktir; sevgili, gidişiyle bütün bir İstanbul’u eksik bırakmıştır. Sadece “Galata”, “Gecenin bodrumlarda beslediği / O tükenmez paslanma tutkusunu / Bir ağız mızıkası halinde” yavaş yavaş denize yedirmektedir. Öznenin belki de bir hatırayı düşünerek, kendisini Galata’ya benzettiği söylenebilir.

2.2.2. Tema

Göçebe’deki şiirler, *Üvercinka*’daki şiirlerle kıyaslandığında, temaların zenginleştiği ve özellikle toplumsal sorunların daha vurgulu biçimde belirginleştiği görülür. Aşk ve erotizm temaları, önceki kitaba bağlanırken; sosyal eleştiri, bu kitapta hissedilir derecede öne çıkar.

2.2.2.1. Aşk

“Bir Park Konuşkanı”nda, imkânla imkânsızlık çatışması, yasak bir aşkın varlığını bildirir. Her iki özne de, yasak aşkın sıkıntısını çektiği için “Beter bir park konuşkanı” olarak anılır. İmkânla imkânsızlık çatışması, trajik

bir durum yaratır; bu yüzden “Beter bir park konuşkanı”nın “Soruları[nın] çubuk gibi” acıtıcı, sert, yaralayıcı olduğu söylenir.

Sevgilinin bedeninin uçsuz bucaksız bir coğrafya olarak tasarlandığı “Ülke”de, aşk teması işlenir. Sevgiliden uzak düşen özne, yalnızlık içinde, birlikte yaşadıkları güzel günleri hatırlar; uykusu kaçır, huzursuzlaşıp sıkıntı içinde kendisini sokaklara atar. Kadının iradesiyle gerçekleştirildiği hissedilen ayrılığı sürgünlük diye yorumlayan öznenin hatırladıkları içinde, kendisini bir anne gibi koruyup kollayan sevgiliden gördüğü ilgi, şefkat, merhamet ve onda bulunduğu güven ve huzur duyguları da vardır. Sevgilinin gidişiyle bütün bu duyguları kaybetmiş; yalnız, korumasız, kimsesiz kalarak hüzne gömülmüştür. “Ülke”de; yalnızlık, hüznün, çaresizlik, acı, özlem gibi duyguların hepsi, aşk temasını belirginleştirir ve bu temaya bağlı olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla şiirde, bir insanlık durumu olan aşk, pek çok duyguyla bağ kurularak işlenir.

“Öğle Üstü” adlı şiirde ana temaya ulaşmak için, bir çocuğun uğradığı haksızlık ve mağduriyet durumu sergilenmiştir. Şiirin bütününde, kavram olarak hiç anılmayan aşk teması, öznelerin durumları değerlendirildiğinde belirginleşir. Babasının asılışını gören bir çocuğun korkusuyla terk etmenin yaratacağı travma sonrasında aynı korkuyu yaşayacağını düşünen kadın, öfke ve intikam duygularıyla kendisini terk edecek olan özneye duygusal şiddet uygular. Kadının bu davranışında, hayata tutunma ve yeniden başlama isteği olduğu kadar, karşısındaki özneyi yaralı ve yalnız bırakma niyeti de vardır. Ayrılıkla biten, hüznün ve yalnızlık getiren aşk temasının, şiirin bütünündeki yan temalar ve duygularla verildiği anlaşılır.

Aşkın sınır tanımazlığının şefkat ve özlem duygularıyla belirginleştirildiği “Kars”, her ne kadar aşkı umudun yaşattığını bildirse de, ayrılığın içinden söylenmiş bir şiirdir. Bu şiirde, sevgilisinden oldukça uzakta bulunan öznenin aşkın umutla korunabileceğine olan inancı belirginleştirilir;

ama her ne olursa olsun ayrılık vardır. Bununla birlikte öznel, ayrılığın da aşka dâhil olduğu bilgisine sahiptirler.

Kadın ağzı bir şiir olarak kurgulanan “Kaçak”ta, fantezi bir aşkla karşılaşılır. Yüzü küçük kızları ve ölümü kuşatacak kadar sert çizgilere sahip olan bir eşkiya, tanıdıkça yumuşar ve korku, yerini hayranlığa bırakır. Şiiri söyleyen genç kız, eşkiyaya bu hayranlık duygusuyla âşık olur. Bir eşkiya türküsü havası verilen şiirin son biriminde, eşkiyanın atının terkisinde ona sarılmış hâlde türkü söyleyen mutlu bir genç kız görünür. “Kaçak”, aşk temasının işlendiği şiirlerden söyleyişle olduğu kadar temasının uzantılarıyla da belirgin biçimde ayrılır. Aşk temalı bu şiirde, ayrılıkla gelen yalnızlık ve hüznün değil, kavuşmayla gelen sevinç ve mutluluk vardır.

Bir Kelt efsanesine dayanan romanslardan esinlenerek yazıldığı anlaşılan “Tristram” adlı şiirde, efsaneyi romansa dönüştüren yazarların hepsinin yaptığı gibi, aşk teması yüceltilir. Efsaneden hareketle yazılan ilk romanslarda, yasak aşkın içilmemesi gereken bir içkinin kazara içilmesi sonucu doğduğu vurgulanmıştır. “Tristram”da, bu vurgu görmezden gelinerek yasak aşk, kazara doğan bir bahtsızlık değil, öznenin otoriteyi karşısına alarak giriştiği bir eylem şeklinde yorumlanır. Şiiri aşk temasının işlendiği diğer şiirlerden belirgin biçimde öne çıkaran özellik, cinsel tutkudur. Bu özelliğiyle aşk, otoriteye karşı isyankâr bir eylem olarak yorumlanır. Yasak aşk temalı diğer şiirlerde, öznel kendi iç çatışmaları sonucu ayrılığa razı olurlarken “Tristram”daki özne, her ne olursa olsun, mızrağını bir flütün içinden geçirmeyi bilir.

Yasak aşk temasının işlendiği bir başka şiir, “İşte Tam Bu Saatlerde”dir. Tema; hüznün, yalnızlık, umutsuzluk ve çaresizlik duygularıyla açılım kazanır. Bu duygularla oluşturulan karamsar atmosfer, öznenin sevgiliyle yaşadığı mutlu anları hatırladığı yerlerde bir parça dağılsa da, tamamen ortadan kalkmaz ve özne, yasak aşktan kaynaklanan çaresizlik içinde kendisini sokaklara vurur.

“Yağmurun Yağması İyidir”de aşk teması, düşüncelerle duygular arasındaki çatışmayla belirginleştirilir. Cinsel arzunun önüne geçilmez bir duygu olduğu hissettirilen şiirde, bu arzunun tatmini sonrasında anlatıcı öznenin memnuniyetine karşı diğer öznenin suçluluk ve vicdan azabı çektiği görülür.

“Az Yaşadıysa da” adlı şiirde, ayrılıkla gelen hüznün de işaret ettiği gibi, aşk teması işlenir. Bir ilişkiyi, çeşitli aşamalarda resmeden özne, ayrılığın kaçınılmaz olduğunu hissettirse de, geline son dan hoşnut görünmez; yalnızlık ve hüznle ölümü düşünür. Bununla birlikte ölümün, sonucun ağırlığıyla arzulanan bir durum olmadığı, sadece estetize edilmiş bir duygu olduğu da sezilir.

Aşkın baskın tema olarak işlendiği “Arka Güneş”te; yalnızlık, huzursuzluk, sıkıntı, gerginlik ve sevginin temayı desteklediği görülür. Bu şiir, aşkta kadının yönlendiriciliğine dikkat çekilmiş olmasıyla öne çıkar. Kadın, gel gitlerle beliren kararsızlığını, şiirin öznesine sıkıntı ve huzursuzluk verecek biçimde yansıtır. İlişkideki gel gitlerin ve belirsizliğin bile bir süre sonra tekdüzeleştiğini belirtircesine yinelenen “Kuşlar dal değiştirdikçe” dizesi, mutlu ve sorunsuz aşk olmadığının vurgusu şeklinde de yorumlanabilir.

2.2.2.2. Yalnızlık

“Rokoko”da, yurdundan ve sevdiklerinden uzakta bulunan birinin yaşadığı bazı olayları hatırlayarak hüznü olduğu görülür. Hüznü doğuran yalnızlıktır. Bu temanın belirginleşmesinde; hatırlamanın, ironi aracılığıyla oyunlar geliştirilmesinin önemli bir etkisi vardır. Yurdundan uzakta, muhtemelen Paris’te, bir gece vakti tek başına kalan özne yalnızlığı derinden duyar ve Galata Kulesi’ni hatırlayarak onu cüssesinden ötürü “koca ayı” diye anar. Bu anış biçiminde de, Eysel Kulesi’nin korseli bir A olarak tasarlanmasında da ironiyle geliştirilen bir oyun sezilir; fakat bütün bu oyunlar, Galata’daki hisseli

bir tiyatrodaki çalışan sarışın kıza ulaşmak içindir. O sarışın kız hatırlandığında yalnızlık, özlemi doğurur. Öznenin son birimde, “ah” ederek içlenmesinde ve hatırladıklarını “şimdi bunlar rokoko” diyerek hafifsemesinde, yine ironinin etkisi vardır.

“Biliyorsun ben hangi şehirdeyim / Yalnızlığın başkenti orası” (s. 33) dizeleriyle yalnızlık temasının övölüp yüceltildiği “Göçebe”de, bu temaya bazen hüznün ve karamsarlık bazen de direnme ve umut duyguları eklenir. Yalnızlık içinde, monologlar geliştiren, bir ağaçla konuşan özne, “Kars”ta gördüğü “ataerki bir aile”nin ölüm karşısındaki sabrına, direncine, metanetine hayran olur. Bu görüntü ile irkilerek, yalnızlığa karşı dirençli olması gerektiği düşüncesini geliştirir. Gördüğü ataerki aile manzarasını “Anadolu şiiri” olarak yorumlayan anlatıcı, öncelikle kendisinin sonra da şiirinin yalnızlık karşısında dik ve sağlam kalması gerektiğini neredeyse ilke edinir. “Ey şiir arayıcısı esrik kişi” dizesiyle başlayan ve söylev havası hissedilen birimde, yalnızlıkla nasıl baş edileceğinin açıklaması yapılmış gibidir.

2.2.2.3. Cesaret

Üç birimden oluşan “Tabanca” adlı şiirin her biriminde, farklı durumlar sergilenerek cesaret teması ironik bir biçimde belirginleştirilmiştir. Ironinin doğasında bulunan bu tema, yapı ve söyleyişi belirleyerek, şiiri yaşanan zamandan tarihe açmış ve dolaylı bir sosyal eleştiriye de hazırlamıştır. Bu eleştiri, merkezî otorite ile ona isyan edenlerin durumu çağrışımlarla sergilenerek gerçekleştirilmiş; ironik söyleyişle özne de “ateş etmeyiniz” dediği otoriteye tehlikesini bilmesine rağmen saldırmıştır.

2.2.2.4. Suç ve Ceza

Ironik bir şiir olan “Cellât Havası”nda, şiddetin cisimleşmiş hâli olarak tasarlanan idam infaz âletleri aracılığıyla suç ve ceza teması öne çıkarılır. “Tabanca”da olduğu gibi “Cellât Havası”nda da, sosyal eleştiri ile karşılaşılır;

ama ikincisindeki eleştiri, dolaylı değil, doğrudandır. Lorca, Ezra Pound gibi özel isimler, ihaneti simgeleyen ve dinsel düşüncenin içinden algılanan Kabil, *Suç ve Ceza* romanının ana karakteri Raskolnikov eleştirinin doğrudan oluşunu gösterir. Dine, tarihe, edebiyata, William James anılarak felsefe ve psikolojiye yapılan bu göndermelerle suç ve cezanın değerlendirmesine gidilir. Suç ve cezanın zaman içinde farklı yorumlar kazansa da, insanlık onurunu zedeleyen bir kötülüğün işareti olduğu hissettirilen şiirde ironi, kendi doğası gereği işler. Özne, ele aldığı temayı, hileli bir oyun oynayarak, ciddiyeti hakkında ciddi olmadığı düşüncesini uyandıracak şekilde işler.⁵⁶

2.2.2.5. Özgürlük

“Resim”, tarihsel göndermeleri ve şiirin yazıldığı günlerde hayatta olan şair Ahmed Arif’e seslenmesiyle özgürlük temasını öne çıkarır. Bu temanın belirginleşmesinde, “Yapı”da belirtildiği üzere, anlatım önemli bir rol oynar. Anlatımla öne çıkan oyun, özgürlüğü işaret eder. Oyun üzerine yazılan yazılarda, oyunun özgürlük demek olduğu sürekli vurgulanmıştır. Diyalog üzerine kurulmuş olan “Resim” adlı şiirde, bir soru bir cevap oyunu oynanıyor gibidir. Hem şiirin söyleyiş özelliği, hem “kuş”, “mavi” sözcüklerinin simgesel değerleri, hem de gönderme yapılan “Otlukbeli Savaşı” ile “Spartaküs”, özgürlük temasını pekiştirir.

“Yapı” bölümünde de dikkat çekildiği gibi, “Bir belge: noterlerinden / Elbet başkent noterlerinden” (s. 23) dizeleriyle belirginleşen humor, özgürlüğü sınırladığı düşünülen otoriteye karşı geliştirilmiştir. Oyun düzeninde kurulan şiirin son birimi olan “Bir imza okunmuyor” dizesi, şiirin tamamına yayılan humoru da yine bir oyun ile pekiştirir. Bu dizeyle, özgürlüğün resmi, bir oyun içinde tamamlanmış olur.

⁵⁶ Soren Kierkegaard, “ironik konuşma biçimi” üzerinde dururken, ironinin hileli bir oyun olduğunu şu sözlerle açıklar: “Eğer bir ironik söz oyunu yanlış anlaşılırsa, bunda konuşmacının bir suçu yoktur; tabii dostları üzerinde sanki düşmanlarıymış gibi oyunlar oynamasını sağlayan hileli bir yol olan ironiye başvurmuş olması dışında. Buna ironik konuşma biçimi diyoruz çünkü ciddiyeti hakkında ciddi değildir.” (**İroni Kavramı**, Çev.: Sıla Okur, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 2003, s. 228.)

2.2.2.6. Sosyal Eleştiri

Yayımlandığı ilk şekliyle *Göçebe*'ye alınan şekli arasında önemli bir sözcük değişimi bulunan “Terazi Türküsü”nde, tema olarak küçük burjuva hayatının eleştirilmek istendiği anlaşılır. “Anası satılsın burjuvazinin” dizesindeki kalıp ifade ve kavram düzeyinde kalan “burjuvazi” sözcüğünün bu temayı yeterince belirginleştiremediği açıktır. Yine de humor aracılığıyla bir sosyal eleştiriye gidildiği söylenebilir. Böyle bakıldığında şiir, bir paradoksu işaret eder. “Anası satılsın burjuvazinin” diyen özne de, burjuvaziye dâhildir ve onun isteği, bir eylemden çok eğlenceyi gözetir. Şiirin “Doldur doldur Allahı seversen” dizesi de, eleştiriden çok eğlenceyi haber verir.

Diyalogla kurgulanan “Mola” adlı şiirde, eşitsizlik olarak yorumlandığı anlaşılan ve insan onurunu zedelediği düşünülen askerî hiyerarşi eleştirilir. Şiirin toy bir er olarak canlandırılan anlatıcı öznesi, bir yakınlık kurabilmek umuduyla önce en üst rütbeden birine seslenir: “– Kartallar dolanıyor generalim” (s. 36). General tarafından terslenerek haddi bildirilen özne, sonraki birimde “– Ölüyorum yüzbaşım ölüyorum” (s. 37) diyerek üst rütbeli başka bir subaya seslenir. “– Bana bak ben yüzbaşı değilim” sözüyle azarlanan özne, hiyerarşi içinde kendisine daha yakın olan bir astsubay çavuşa yönelir. Sadece bundan sıcak bir karşılık alır; ama bu karşılık da, özne önemsenerek verilmiş gibi değildir. Son birimde, hiyerarşinin en altına inilir. Askerî hiyerarşinin eleştirildiği bu şiirin son birimi, kabul edilsin veya edilmesin, sistem içine girildiğinde o sisteme bir biçimde uyulduğunu haber verir.

2.2.3. Dil ve Anlam

Göçebe'deki şiirlerde; söz sanatları, özgün bağdaştırmalar, doğal dilden aktarılan kalıp ifadeler ve kurulan bağlamlar içinde sözcükler, çoğu zaman asıl anlamlarının dışında çağrışım değerleri düşünülerek

kullanılmıştır. Dilin özgün bir biçimde kullanılmasıyla mecazların ortaya çıktığı şiirler, imaj yönünden zenginleşmiş ve böylece Türkçe'nin söyleyiş imkânları olabildiğince değerlendirilmiştir. Şiirlerdeki imajları ve imajlar yoluyla gerçekleştirilen soyut düşünme ve hissetmeyi görmek amacıyla şiirlerin dilini çözmek gerekir.

2.2.3.1. Mecaz-ı Mürsel (Düz Değişmece)

İronik bir şiir olan "Tabanca"nın şu dizelerinde "İstanbul", bütünüyle Osmanlı Devleti'ni karşılayacak şekilde kullanılmıştır. Devleti onun başkenti ile tanımlamak, bütünü parçada görme anlamı taşıdığı için, mecaz-ı mürseli akla getirir:

*"Eski bir Osmanlı paşası gibi
Feodaliteyi süpüren bıyıklarıyla
İstanbul İstanbul uzakta
İstanbul'a ateş etmeyiniz" (s. 15)*

"Kaçak"taki "Küçük kızları ve ölümü kuşatır yüzü / Önce küçük kızları sonra ölümü" (s. 18) dizelerinde, küçük kızları ve ölümü kuşatan yüz, bir eşkıyanın bütününe işaret eder; dolayısıyla bütün, parçada söylenerek mecaz-ı mürselden yararlanılmış olur.

"Yüzüm giyotine abone" (s. 35) dizesinde, insan giyotinle ilişki noktasında bedeninin bir parçasıyla anılarak, parça bedeni temsil edecek şekilde kullanılmıştır.

2.2.3.2. Benzetme

"Bir Park Konuşkanı Üstüne" adlı şiirdeki gerçeküstücü şu dizelerde "ağız", su veya başka bir sıvıyla iyice doldurulmuş bir bardağa benzetilmiştir:

*"Bir kelebek konsa ağzına
Ürküsü taşıran damla" (s. 5)*

Aynı şiirin “Beter bir park konuşkanı / Soruları çubuk gibi” dizelerinde ise, “sorular”ın “çubuk”a benzetildiği açıkça görülmektedir. Şair benzetme yönünü okura bırakmıştır. Şiirin bütünü düşünülerek, soruların çubuk gibi “düz”, “sert”, “acıtıcı” ve “yaralayıcı” olduğu söylenebilir.

“Ülke”nin aşağıdaki dizelerinde, mecaz-ı mürsel ve benzetme iç içedir:

*"Kardeşim olan gözlerini unutmadım
Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını
Dostum olan ellerini unutmadım
Karım olan karnını ve önlerini
Orospum olan yanlarını ve arkalarını" (s. 7)*

Bu dizelerde; gözler kardeşe, alın çocuğa, ağız sevgiliye, eller dostu, bir kadının karnı ve “önleri” eşe, “yanları” ve “arkası” orospuya benzetilmiştir. Benzetmelerdeki ilgi, sırayla sevgi, saflık, konuşkanlık, güven, mahremiyet ve utanmazlıkla açılmadır. Dizelerde, bedenden bazı parçalar anılarak, o parçalarda bir insanın bütününe düşünülmesi, mecaz-ı mürseli de akla getirmektedir.

“Az Yaşadıksa da” adlı şiirin açıklamalı dizelerinin birinde “yüz”, “memleket”e; bir diğerinde ise “sigara”, “kelime”ye benzetilmiştir. Yüzle memleket arasındaki benzerlik ilgisi, genişlik; “sigara” ile “kelime” arasındaki ise, anlamdır. Sigaraya yönelme eylemi, tıpkı bir kelime söylenirmiş gibi bir anlam iletilildiğini düşündürür.

"Tabanca"daki, "Rozet gibi göğsüne takmış cesaretini" (s. 15) dizesinde "cesaret", "rozet"e benzetilmiştir. Şiirin ironik yapısı dikkate alındığında, bir kavramın (soyut olanın) bir nesneye (somut olana) benzetilmesi, benzetmedeki ustalığı işaret ettiği kadar, yapının sağlamlığını da gösterir.

Yine aynı şiirde, bir imaj ile benzetme iç içe geçirilmiş; "İstanbul", "bıyıklarıyla feodaliteyi süpüren eski bir İstanbul paşası"na benzetilmiştir. Benzetme yönü, merkezî güçtür. Bu merkezî güç, kendisine yönelik bir saldırı karşısında, bir paşanın bıyıklarında canlandırılmakta; dolayısıyla bıyıklar, silip süpüren bir silah, biçimi düşünülerek söylemek gerekirse bir kılıç olarak tasarlanmaktadır.

"Göçebe"nin aşağıdaki dizelerinde, "küçük kızlar"la "kuşlar" arasında metaforik bir ilişki kurularak küçük kızlar, kuşlara benzetilmiştir:

*"Ya suya giden küçük kızlar
Onlar
Tıpkı o kuşlar gibi
Uçan daha bir süre
Sonra da vurulduktan" (s. 34)*

"Bir daldır uykusuzluk / Sallanır durur gecede" ("Arka Güneş", s. 38) dizelerinde, uykusuzlukla dal arasında "sallanıp durma" ilgisi kurularak, uykusuzluğun dala benzetildiği görülür.

Göçebe'deki şiirler arasında "İşte Tam Bu Saatlerde", "gibi" benzetme edatının en çok kullanıldığı şiir olarak öne çıkar. Bu şiirde benzetmeler, imajları hazırlar. Benzetme edatı belirgin biçimde kullanıldığı için, imajlara da dikkat çekerek, bunları burada değerlendirmenin uygun olacağı kanısındayız.

"İşte tam bu saatlerde bir yara gibidir su" (s. 42) dizesinde suyun, yaraya benzetildiği açıktır. "Senin güneş sarnıcı gözlerin / Ölüm yası içindeki bir evde / Olmaması gereken bir şey gibi, kırılan bir ayna gibi." (s. 42) dizelerinde gözler, önce güneş sarnıcı olarak tasarlanmış, sonra da bir eşyaya, daha doğrusu "kırılan bir ayna"ya benzetilmiştir. Yasak aşkın işlendiği şiirde, "Yine de yine de sevişirken / Kullandığımız her kelime / Hırsızın devirdiği eşya." (s. 43) dizeleri, sevişirken kullanılan her kelimenin, hırsızın devirdiği bir eşyaya benzetildiğini haber vermekle birlikte, temayı belirginleştiren önemli bir imajı da göstermektedir.

2.2.3.3. İstiare (Eğretileme/Metafor)

Kapalı istiare yönünden hayli zengin bir şiir olan “Ülke”de, “Sen yüzüne sürgün olduğum kadın” (s. 6) dizesiyle bir kadının önce yüzü, sonra da bedeninin tamamı bir kara parçasıymış gibi canlandırılır. “Kasketimi eğip üstüne acılarımın” dizesinde, acıların alın; “Kibrit çak masmavi yanardı sesin” de, sesin alev; “Ölüm bir çeşit sevgiyle uçar”da, ölümün kuş veya kelebek; “Şimdi iri gagalı yalnızlıklar dönüyor”da, yalnızlığın akbaba olarak tasarlandığı görülmektedir. Bütün bu söyleyişlerin, şiiri imaj yönünden zenginleştirdiği açıktır.

“Sanki her türküden sonra / Hohlasan gök buğulanacak” (“Kars”, s. 13) dizelerinde, hohlama ile buğulanacağı belirtilen gökyüzünün, “cam” olarak tasarlanmasında kapalı istiarenden yararlanılmıştır.

“Sonra o gider sesini yıkardı” (“Yağmurun Yağması İyidir”, s. 26) dizesinde ses, yıkanabilir bir nesne olarak tasarlanmıştır. Aynı şiirin, “Yakasinda kocaman bir düğme / Sevinci bitştiren acıya / Ayıran kuşkuyu inançtan” dizelerinde, “sevinç”le “acı”nın ve “kuşku”yla “inanç”ın bir gömleğin iki yakası olarak tasarlanırken kapalı istiarenden yararlanıldığı görülür.

“Kaçak”ın aşağıdaki dizelerinde, “ağızdaki yük” olarak belirlenen şey, “eşkuya”nın sözleridir. Bunların öptükçe “yüreğe yıkılması” da, yüreğin bazı yüklerin boşaltıldığı bir mekân olarak tasarlandığını gösterir:

*“Yıkar yüreğime öptükçe
Ağızdaki yükü” (s. 18)*

“Göçebe” adlı şiirdeki zengin imajların oluşumunda, kapalı istiarenden de yararlanılmıştır. “Bıçakla soyuyorlar kelimeleri” (s. 34) dizesinde kelimeler, soyulabilen bir meyveye; “Şu son dönemecini aşınca gecenin” dizesinde (s. 35) gecenin yola benzetildiği görülür.

“Arka Bahçe” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinin hemen hepsinde kapalı istiare ile karşılaşılır:

*“Deniz seyrelir ayaklarında
Şehir kaçığı çocukların
Tükenir askerlerden kışla
Söner kış sapar telefon” (s. 39)*

Deniz, seyrelme durumuyla orman veya bir bahçe; kış, sönmeye ateş; telefon, sapmayla kurşun olarak tasarlanmıştır. Bütün bunlar, şiirdeki öznenin psikolojisini yansıtmaktadır.

2.2.3.4. Kişileştirme (Teşhis)

“Bir Park Konuşkanı Üstüne” adlı şiirin “Güvercin kuşkusu cırlak güneş” (s. 5) dizesinde hem “güvercin” hem de “güneş”, insana özgü niteliklerle anılarak kişileştirilmiştir.

Aşağıdaki dizelerde, “atkı”nın bir iradesi varmış gibi, boyundan yavaşça süzülerek bir tambur sesine uzandığı söylenirken de kişileştirmeden yararlanılmıştır:

*“Boynundan yavaşça çözülerek
Atkısı bir tambur sesine uzanır” (“Öğle Üstü”, s. 10)*

“Rokoko”da, bir gramofona uyarak içlendiği söylenen ve “koca ayı” sözüyle nitelenen “Galata Kulesi”ne insana ait özellikler yüklendiği açıktır. Benzer şekilde, mektuplara “Korseli A’lar halinde” çizilen “Eyfel Kulesi”ne de kıskançlık atfedilerek, insanî bir özellik verilir.

“İşte Tam Bu Saatlerde” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde, lirik bir sesin habercisi olarak sunulan “Galata” Kulesi veya semti, bu kez “bir ağız mızıkası” ile hüznü yaşayan bir insan şeklinde tasarlanır:

*“Galata
Gecenin bodrumlarında beslediği
O tükenmez paslanma tutkusunu
Bir ağız mızıkası halinde
Denize yediriyor yavaş yavaş” (s. 43)*

İronik bir şiir olan “Cellât Havası”nda, bütün idam infaz âletleri, önlerine konulan unvanlarla kişileştirilmiştir. Şiirin ilk birimi, “Mösyö Giyotin”den sonra gelecek olan âletlerin nasıl kişileştirildiği hakkında fikir vermektedir:

*“Burjuva ihtilâlinde sonra
Mösyö Giyotin yüz elli yıldır
Parisli bir avukat
Ve gözleri yaşarır sabahları
Okuduğu intiharlara” (s. 19)*

"Kargapazarı dağlarını dolanan yaşlı ve öfkeli bir otobüsteyim" ("Göçebe", s. 31) dizesindeki otobüs, "yaşlı" ve "öfkeli" sıfatlarıyla anılarak kişileştirilir. Asıl söylenen, otobüsün eski olduğu ve dağı tırmanırken zorlandığıdır.

Kişileştirme ile benzetmenin bir arada kullanılarak bir imaj yaratıldığı “Acemi bir bulut bozuyor bütün görüntüyü eski bir şarkı gibi” (“Göçebe”, s. 32) dizesinde bulut, “acemi” sıfatıyla kişileştirilirken, ona benzetilen “eski bir şarkı” da insana has olan bu özelliği paylaşır.

*“Gökyüzünü Ankara kalesine göre daha soyut ve daha elverişli bir şekilde
Hırpalayan bu kale de olmasa” (s. 32)*

dizelerinde de, sarp bir tepenin üzerine kurulan Kars Kalesinin kendi gerçeğinden uzaklaştırılarak, bir insan gibi “hırpalayıcı” olduğu söylenir.

Aşağıdaki dizelerde, yalnızlığını bir ağaçla konuşarak unutmaya çalışan özneye, ağacın da karşılık vermesiyle teşhis ve intak sanatları ortaya çıkar:

*“Rasgele bir ağaca soruyorum
Bir şey var sanki onu soruyorum
Değil orda diyor belki biraz daha ilerde” (“Göçebe”, s. 33)*

“Unutur otomobiller” (“Arka Güneş”, s. 39) dizesinde, otomobiller unutkan bir insan olarak tasarlanırken de kişileştirmeye gidilir.

2.2.3.5. Abartma

“Resim” adlı şiirin, “Bir şair: Ahmet Arif / Toplar dağların rüzgârlarını / Dağıtır çocuklara erken” (s. 23) dizelerinde, adı anılan şaire olağanüstü özellikler atfedilerek, abartmaya gidildiği görülür. Bu dizelerde, dağlardan toplanan rüzgârların çocuklara dağıtıldığının söylenmesi, abartmanın masalsı bir hava içinde gerçekleştirilmek istendiğini de sezdirir.

2.2.3.6. İmaj

Özgün bağdaştırmalarla yakın ve uzak çağrışımlar gözetilerek oluşturulan imajlar, *Göçebe*’deki şiirleri, yoruma açık hâle getirmiştir. Hem söyleyiş hem de anlam yönünden doğal dilin imkânları kullanılarak oluşturulan bu imajların çözümünde, yine aynı dilin açtığı ve gözettiği ufku dikkate almak gerekir. Böylece “mutlak” olmasa da, “doğru” yorumlara ulaşılabilir. Şiirlerdeki imajları, dilin sunduğu yorum imkânıyla çözmeye çalışırken, söz dizimindeki tasarrufları, söz sanatlarını, ses düzenini ve sesin çağrışım değerini bir arada düşünmek gerektiği kanaatindeyiz. Kitaptaki şiirlerde görülen imajları, bu belirleyenlerle değerlendireceğiz.

“Bir Park Konuşkanı” adlı şiir, özgün bağdaştırmalarla olduğu kadar tercih edilen sözcüklerle de imaj yoğunluktadır. İlk birimdeki “güvercin kuşkusu” ve “cırlak güneş” bağdaştırmaları, “güvercin” ile “güneş”in kişileştirilerek bir imaj yaratıldığını haber verir. “Güvercin kuşkusu” bağdaştırmasıyla, sevimli bir hayvan olarak görülen güvercine, insana ait bir duygu atfedilirken, tedirginlik ve güvensizlik bildirilir. Aynı şekilde, “cırlak

güneş” bağdaştırmasında da güneşin yakıcı, bunaltıcı etkisi düşünülmüş ve güneş, rahatsız edici bir insan olarak tasarlanmıştır. Bunların “İstanbul’un en dar sokağı”nda gerçekleşmesi, oluşturulan imajı etkileyici hâle getirmiştir. “Limanı fenikeleştiren” tâbiri, ilk iki dizedeki atmosfere karşı uzak bir çağrışımla serin ve geniş bir ortam sağlar. Bu tâbirden hareket edilerek, birinin “Balkona astığı çamaşır”ın rengine ve rüzgârda bir gemi yelkeni gibi şişip dalgalanmasına ulaşılır. Fenikeliler, deniz ticaretindeki üstünlükleriyle bilinir. Onların bu özelliği, gemi-rüzgâr-yelken sözcüklerini akla getirir. Böylece “dar sokak”, “liman”a doğru genişletilirken tedirginlik ve güvensizlik verici, rahatsız edici ortamdan da çıkılmış olur.

Şiirin ikinci birimindeki “Örümcek öpüşlü kardeş” dizesindeki “örümcek” sözcüğünün bir böceği işaret etmediği açıktır. Örümcek; yumuşaklığı, ürperticiliği, korkuyu ve sallantıda oluşu çağrıştırır. Dolayısıyla bütün bu özellikler, kardeşin öpüşüne aittir; ama aynı kardeşin “sevginin ufak sineması” olarak tasarlandığı da göz ardı edilmemelidir. Sinema, ufak da büyük de olsa, belli bir kalabalığı işaret eder. Günlük dildeki “film çevirmek” deyimini de düşünüldüğünde, kardeşin örümcek öpüşü de, sevginin ufak sineması oluşu da aydınlanır. İçi pek çok duygu ile kıpır kıpır olan birinden söz edilmektedir burada. Sonraki dizelerde, dar mekândan dışarıya çıkıldığının işareti olarak kardeşe, “Yer ve gök imececisi” denilir. Bu “imececi”, “arttırma”yı ve “dışa döndürme”yi bilen biri olarak tasarlanmıştır ki bu da, dar ve az olanı genişletme ve çoğaltma özelliğini haber verir.

İlk dizeler, dar ve rahatsız edici bir imajı; son dizeler ise, açan ve rahatlatan bir imajı sergiler. Bu imajlar, şiirin temasına uygun olarak, birbiriyle çatıştığı gibi, birbirini besleyerek destekler de. Son birimin ilk iki dizesinde, imkânla imkânsızlık çatışması, bir kadın şahsında somutlaştırılır: “Mutu yaşayan mutsuzluğaysa / En yakıştıran kadın kendini” (s. 5). Bu somutlaştırma ile balkona astığı çamaşırla limanı Fenikeleştirenin de, sevginin ufak sineması olan örümcek öpüşlü kardeşin de, yer ve gök imececisinin de, bir kelebeğin konmasıyla bile taşacağı tasarlanan bir bardak

gibi ağzına kadar dolu olanın da aynı kadın olduğu anlaşılır. Dördüncü birimin son iki dizesi, yine bir imajla şiiri kapatır: “Beter bir park konuşkanı / Soruları çubuk gibi”. “Benden beter” kalıp ifadesini çağrıştıran ilk dizinin ardından, bir benzetme ile, soruların sert, batıcı, rahatsız edici olduğu söylenir.

Şiirde imajlar oluşturulurken dilin normal söz dizimine uyulmadığı, genellikle tamlananların tamlayanlardan önce kullanılarak hem sesin hem anlamın gözetildiği dikkati çeker. Bu tasarruflar, şiir dilinin normal dilin imkânlarını kullansa da onu aştığını ve böylece ifadeyi ve anlamı zenginleştirdiğini gösterir.

Bir kadının önce yüzünün, sonra da bütünüyle bedeninin bir coğrafya olarak tasarlandığı “Ülke” adlı şiir, benzetme ve mecaz-ı mürselle imaj yönünden hayli zenginleştirilmiştir. Gerçeküstücülüğün söyleyiş özellikleriyle dilin imkânlarının bir arada değerlendirildiği bu şiirde, aşk teması yalnızlık, hüznün, ayrılık, çaresizlik, cinsel haz duygularıyla sarmalanarak işlenmiştir. Aşağıdaki birim, imaj yoğunluğuyla dikkati çektiği kadar, imajın oluşturulmasında dilin arkaik kullanımlarına yöneliş, sözcüklerin ses ve anlam çağrışımlarından yararlanma gibi özellikleri de belirginleştirir:

*“Kibrit çak masmavi yanardı sesin
Ormanlara ormanlara yüzünün sesi
En gizli kelimeleri akıttırdı ağzıma
Şu karangu şu aşayip şu asyalı aşkın
Soluğu kesen ağulayan ormanlarında
Yaşadım o kısa ve korkunç hükümdarlığı
Ve çarpıntılı yüreğim saçlarının akıntısında
Karadenize karıştırdı ordan Akdenize
Ordan da daha büyük sulara” (s. 7)*

Kibritin çakılmasıyla sesin masmavi yanması, heyecanı haber verirken sesin alev olarak tasarlandığını sezdirir. İkinci dizede bu ses, yüze ilişkin bir özellik olarak anılır ki bu, yüzdeki ifadelerin, mimiklerin pek çok şey söylediğinin işaretidir. Karanlığın ve yabaniliğin göstergesi durumundaki ormanlar, aynı zamanda cinsel birleşme ânının da habercisidir. Böylesine

karanlık ve yabani bir ortam canlandırıldığı için, dördüncü dizede karanlık yerine sözcüğün arkaik şekli olan “karangu”nun tercih edilmesi hiç de garipsenmez. Bu sözcük, “asyalı aşk”ı olduğu kadar, sonraki dizelerde gelecek olan “saçlar”ı da gözetir. Hepsi, siyahta toplanarak bir renkte birleştirilmiş olur. “Asyalı aşk” tâbirinden sevgilinin teni hakkında ipucu edinildiği gibi, “ülke”nin hangi kıtaya ait olduğuna dair bilgiler de sağlanır. Cinsel birleşmeyi, sevişmeyi işaret eden ormanların “soluğu kesen ağulayan” sıfatlarıyla anılması doğaldır; öznenin bu anlarda kendisini, kısa da olsa, “korkunç [bir] hükümdarlığı”n sultanı olarak görmesi de, bu doğallığa dahildir. “Çarpıntılı yürek” bağdaştırmasıyla iyice belirginleştirilen ormandaki korkutucu coşku, son üç dizede yeni bir imaj ile sergilenir. Bu yürek, bir ırmak veya nehir olarak tasarlanan saçların akıntısına kapılmış bir tekne olur ve önce bilinen denizlere, sonra da okyanusa ulaşır. Canlandırılan imaj içinde okyanusun çağrıştırdığı şey, cinsel doyumdur. Böylece, kendi başına cinselliğin göstergesi olan su, “büyük sular” tâbiriyle özel bir ânı işaret etmiş olur.

Aynı şiirin “Geceyse ay hemen tazeler minareleri” (s. 8) dizesinde, ay ışığıyla belirginleşen minarelerin yenilenme şeklinde yorumlanmasını hazırlayan imaj etkileyicidir. Aşağıdaki dizelerdeki imajda, Türkiye’nin tahıl ambarı olarak bilinen Konya’nın bir başakta canlandırıldığı görülür. İlk dizedeki “ufak ufak” tekrarı, başakların şekline ilişkin bir belirlemedir. Bu tekrarı “yavaş yavaş” diye düşündüğümüzde, imajın Konya’ya varırken önce buğday tarlalarının görüldüğüne dair bir gözlemin aktarımıyla geliştirildiğini söyleyebiliriz:

*“Bir başak ufak ufak bildirir Konyayı
O başakta o Konyada seni ararım” (“Ülke”, s. 8)*

Şiirin son birimindeki “içlenmek zanaatı” bağdaştırmasında, içlenme duygusunun bakır ustalığı, demir ustalığı gibi bir zanaat olarak düşünüldüğü anlaşılır. Bu zanaat, üçüncü dizedeki “kimya” sözcüğünü gözetir. Bakırdan altın yapmanın yollarını arayan simyacılar gibi özne de, kalabalıkta sevgiliyi

bulmayı dener. Bu birimin son dört dizesi, önceki birimlerde anılan hükümdarlığa bir gönderme olarak tasarlanır:

*“N’olur ağzından başlayarak soyunmaya
Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme
Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat” (s. 8)*

Sevgilinin ağzından başlayarak soyunması, konuşmadaki içtenlik ve açıklığı haber verir. Konuşma ile başlayan karşılaşmanın öznenin üstüne üstüne sürülecek hayvanlarla iletilmesi, “hayvan” sözcüğünün çağrışımından da anlaşıldığı gibi, yabanilikle gelişen ve sergilenen cinselliği akla getirir. “Yıkıntılar” sözcüğü, umulduğu gibi gelişmemiş bir beraberliği işaret eder.

“Öğle Üstü”nün ilk birimindeki şu dizelerde, idam sehpasındaki ipin bir çocuğun dünyasından algılanıp “yılan” olarak tasarlanması, çarpıcı bir imajdır:

*“Babası ip yerine yılana çekilmiş
Bir çocuğun çifte korkusu öyledir” (s. 10)*

Aynı şiirin ikinci biriminde, gözlerini karşısındakinden kaçıran bir kadının bu hareketi, hançerlenmiş bir insanın istem dışı bir tepkisiymiş gibi canlandırılır:

*“Gökte bir süre kayar gözleri
Öpüşü hançerlenmiş bir kadının
Tutunacak yer bulamayınca
Gider bir ırmakta karar kılar” (s. 10)*

Bu birimde, “öpüş”ün hançerlenebilir bir canlı olarak düşünülmesinde kişileştirme vardır. Ayrıca son dizedeki “ırmak”ın da “gözyaşları”nı çağrıştırdığı, şiirin sonraki biriminden anlaşılmaktadır. “Irmak”la, gözyaşlarının aralıksız aktığı belirginleştirilmek istenmiştir.

Aşağıdaki dizelerde, “yalnızlık”ın şehir, “kuş serpintisi”nin yaşama sevinci, “öğle”nin sürgüne gönderme yetkisine sahip biri olarak tasarlandığı görülmektedir. Bu birimde, “ölüm”le “canevi”nin bir arada kullanılarak karşıtlıktan yararlanıldığı da açıktır:

*“Ey sevgili yalnızlık
Senin günöbirlik sokaklarında
Dopdolu bir öğle
Bir kuş serpintisini, ölümün
Canevine sürgüne gönderiyor” (“Öğle Üstü”, s. 11)*

Aşk temasının işlendiği “Kars” şiirinin aşağıdaki biriminde, sevgilinin bir elindeki mendil, ayrılık günlerinde çokça ağladığını gösterirken; diğerindeki “kuş sesleri”i de, kavuşma ânının sevincini çoğaltmaktadır:

*“Nasıl olsa yine bir gün
Döneriz bu yollardan geri
Senin bir elinde bir mendil
Öbüründe kuş sesleri” (s. 13)*

“Rokoko” şiirinin, “İşaret parmağını bir bina / İtalyan Bankası’na bitişik / Uzatıp derdi burdan git” (s. 16) dizelerinde, “işaret parmağı”nın gösterilen bina ile birleştirilerek bir yapı olarak tasarlandığı görülür. Bu dizelerde, söz diziminin imajın belirginleştirilmesi amacıyla bozulduğu anlaşılır. Normalde, “İşaret parmağını, İtalyan Bankası’na bitişik bir binaya **doğru** uzatıp, ‘Burdan git’ derdi” şeklinde kurulması beklenen cümle, parmağın işaret ettiği binalardan biri olarak tasarlanması amaçlandığı için, zihnin beklediği normal sözdiziminden uzaklaştırılmıştır.

Yine “Rokoko”da, “Ay”ın “matmazel” olarak tasarlanması, onun renginden ve Fransızca’nın imkânından yararlanılarak, sarışın bir genç kız olarak imajlaştırıldığını gösterir.

“Yağmurun Yağması İyidir” adlı şiirin şu dizelerinde sevişme, “Gece çiçeklerinden bir orman” denilerek resmedilmiştir. “Orman” ve “gece”, “Ülke”

adlı şiirde olduğu gibi bu dizede de, sevişmenin göstergesidir. Buradaki “pejmürde atlar” bağdaştırması, öznelardan birinin sevişme öncesi, bu eylemi pek de umursamadığı, en azından buna istekli olmadığı izlenimini doğurmaktadır:

*“Gece çiçeklerinden bir orman
Pejmürde atlar pahasına” (s. 26)*

Aynı şiirin, “Bira içerken saçları uzun / Parmakları korkunç ve kalabalık” dizelerinde de, muhtemelen parmaktaki yüzüklerden yola çıkılarak, parmakların kalabalık bir şehir şeklinde tasarlandığı düşünülebilir. Ayrıca, anlamın ilk dizeden ikincisine sarkıtıldığı da göz önünde bulundurularak, “uzun” sözcüğünün hem saçların, hem de parmakların sıfatı olduğu söylenebilir.

Yasak aşk temasının işlendiği “Tristram” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde, temaya uygun olarak tasarlanan güçlü bir imaj vardır:

*“Tek şövalye bırakıp kendinden üstün
Yazıldı yalnızlığın yuvarlak masasına
Mızrağını geçirdi içinden bir flütün”*

“Mızrak” ve “flüt”, “geçirmek” fiiliyle kendi anlamlarının dışında, yepyeni bir tasarımı canlandırmaktadır. “Yalnızlığın yuvarlak masası” bağdaştırması da, bir efsaneden hareket edilmekle birlikte, efsanenin bir araya getirici motifini ters yüz ederek, onu yalnızlığın göstergesine dönüştürmüş olmasıyla dikkat çekicidir. Bu bağdaştırmada, çağrışımla sezdirilen bir karşıtlık durumu da vardır: Yuvarlak masa, tekliği değil, çokluğu çağırır.

İmajların yapısında belirleyici bir işlevi olduğu görülen “Göçebe”nin “Biliyorsun ben hangi şehirdeysem / Yalnızlığın başkenti orası” (s. 33) dizelerinde, öznenin kendisini bir hükümdar/sultan olarak tasarladığı bellidir; aynı tasarımın içinde, yalnızlığın bir ülke gibi düşünüldüğü de vardır.

Şiirin, “Jandarma daima nesirde kalacaktır / Eşkiyalar silâhlarını çapraz astıkça türkülerine” (s. 31) dizelerinde, duvara çapraz asılmış silah görüntüsü ile “eşkiyalar”ın isyankâr türkûleri birleştirilerek somuttan soyuta ulaşılır. Bu imajda, eşkiyaların göğüslerine çapraz astıkları fişek kemeri de çağrıştırılmakta, fişeklerle türkûler isyankâr oluştta birleştirilmektedir. Jandarmanın “nesir”le, eşkiyaların şiirle birleştirilmesinde, şiirin ve düzyazının imkânları gözetilip; düzyazıya düzenin, şiire ise kendi içinde tutarlı olan isyankâr bir düzensizliğin atfedildiği görülür.

“İstanbulda minarelerin lirik olduğunu köprülerinse diyalektik” (s. 31) dizesinde, her iki yapının işlevleri gözetilerek bir imaj kurulduğu anlaşılır. Minareler, dinsel inanışın somut ve zarif bir göstergesidir. Bir duyguya karşılık gelmekten öte işlevsel bir özellik yüklenemez onlara; bu yüzden liriktirler. Köprüler, hem iki yakayı birleştirdiği, hem de bir ihtiyacı karşıladığı için diyalektiktir. Onların bir işlevi gerçekleştirmek amacıyla inşa edilmiş olması, güzellik duygusunu değil, faydacılığı işaret eder. Fayda gözetilerek inşa edilen bu yapılarda incelik aranmaz; hantal yapılarıyla onlar, lirik olanın karşısına diyalektiği çıkarırlar.

“Patronun karısını zimmetine geçirip” (s. 31) dizesinde de benzer bir dönüştürüm söz konusudur. “Zimmetine geçirmek” bağdaştırması, lirik olan sevgilinin diyalektik bir değer düzeni içinden algılanmasını hazırlamıştır. Bu imajda, patronun karısını zimmetine geçiren kişinin bir “sayman” oluşu da belirleyicidir.

Şiirin “feodal bir aile” görüntüsünü yansıtan dizelerinde, ailenin her bir ferdi, psikolojisi yakalanmak üzere, başka bir imajla canlandırılmıştır: “Dedelerin yüzlerinde erozyon”, “Annelerinse ağızlarında hiyeroglif”, “Teyzelerse elleriyle yargılıyorlar gök güzelliğini”, “Ablalarınsa boyunları soru işareti”. Bu dizelerde sözcükler, yeni bağdaştırmalarla çağrışıma açık bir hâle getirilmiş; bu da şiiri, imaj yönünden olabildiğince güçlendirmiştir.

Sinematografik bir anlatımla Kars'tan kareler sunulan "Göçebe"deki "faytoncular", bıyıklarının şekliyle kamera gerçekliğini aşacak şekilde dönüştürülür:

*"Ve faytoncular görüyorum
Yere basışlarındaki ağırlığı azaltmak için
Tanrısai bıyıklarıyla durumlarını paraşütlendiren" (s. 32)*

Doğal dilde bulunmayan "paraşütlendir"mek sözünü geliştirerek faytoncuların hızlarını yukarı kalkık bıyıklarına bağlayan anlatıcı, somut olanı, soyut bir düşüncenin oluşturulması amacıyla kullanır.

Aynı şiirin aşağıdaki dizelerinde, mısraların çelik gibi dayanıklı ve sağlam olduğu, yine imajlarla söylenir. "Soylu büyük mavi" bağdaştırması içindeki "mavi" sözcüğünün, özgürlüğü çağrıştıran simgesel bir anlam taşıdığını da belirtmek gerekir:

*"Ve balyozla vursalar mısralarına
Soylu bir demir sesi yükselir
Soylu büyük ve mavi bir demir sesi" (s. 35)*

Söz sanatlarının imajın belirginleşmesini sağladığı "Arka Güneş"i "Bir kan salkımıdır şarkısı" (s. 40) dizesindeki "kan salkımı" bağdaştırmasında, "salkım" sözcüğü, çağrışım değeriyle şarkının üzüm olarak tasarlanmasını hazırlar. "Yaprak yaprak suçsuzluğunu / Soyduğum serin bıldırcın" dizelerindeki "serin bıldırcın" bağdaştırmasında, öncelikle sevgilinin bıldırcına benzetildiği anlaşılır. Kapalı istiarenin verdiği imkânla açılım kazanan imaj, bıldırcının tüylerinden hareketle onun bir meyve olarak tasarlandığını düşündürür. Dolayısıyla bıldırcına benzetilen sevgili, serin yapraklarından soyulur. Bu işlemde, yaprakların verdiği serinlik duygusuyla "suçsuzluk" arasında bir ilişki kurulduğu da sezilir.

"O yapışkan uğultu / Acının tekniğini öğretir" dizelerindeki "acının tekniği" bağdaştırması, acıyı öğrenilebilen bir makine veya çeşitli parçalardan

oluşmuş teknolojik bir cihaz şeklinde düşünmeyi gerektirir. “Sokağı dönen gözleri / Çalar çiniye çiniye” (s. 40) dizelerinde, hem mecaz-ı mürsel hem de kapalı istiare vardır. Bunlar, somut bir durumdan hareket edilerek oluşturulmuş bir imajı haber verir. Ayrılık ânında, varlığı bedeninden bir parça ile tanımlanan sevgilinin mavi gözlü olduğu, gözlerin “çiniye çalması”ndan anlaşılır.

“Arka Güneş”in “Ve ay / Devşirir ensesindeki / Ihlamur çiçeğini / Ay” (s. 41) dizeleri, sevgilinin ensesinin Ay ışığında aldığı görüntüyü canlandıran bir imajdır. Şiirin şu dizelerinde, sessizliğin bir hükümdar olarak tasarlanması, bu hükümdarın da konuşunca sesinin tarihin derinlerinden geliyor gibi düşünülmesi güçlü bir imajın doğmasını hazırlamıştır: “Susunca bir ağaçtır / Otağı sessizliğin, / Loncaların bakırı / Konuşunca da” (s. 41)

“İşte Tam Bu Saatlerde”nin şu dizelerinde, yeryüzünü ayıklayan alın, kapalı istiare ile el olarak tasarlanmış; çardakların binaların ağızında olduğu söylenirken de, “ağız” sözcüğü, bağlam içinde mecaz anlam kazanarak “ön” anlamında kullanılmıştır:

*“Alınla ayıklıyorsun yeryüzünü
Çardaklar binaların ağızlarında
Aşar gider kendi sınırlarını” (s. 42)*

Aynı şiirin, “Saatler yağmuru gösteriyor / Bugün bu küçük Salı günü” (s. 43) dizelerinde yağmur, günün herhangi bir zamanını kapalı istiare aracılığıyla gösterirken; önüne “küçük” sıfatı getirilen “Salı günü” de, teşhis sanatıyla bir insan gibi algılanmaya açılmıştır.

2.2.3.7. Kalıp İfadeler

Şiirde kullanılan kalıp ifadeler, şiirin algılanmasında kolaylık sağladığı kadar, şiir dilini de doğal dile yaklaştırır. *Göçebe*’deki özellikle ironik şiirlerde, günlük dilden aktarıldığı anlaşılan ifadelere ve deyimlere çokça rastlanır. Aşk

temasının işlendiği lirik şiirlerde de görülen kalıp ifade ve deyimler, içtenliğin yaratılmasında bir araç olarak kullanılır.

Şairin başka bir şiirin içinden çıkararak yeni bir şiir olarak kurduğu “Terazi Türküsü”nde, kalıp ifadelere yöneldiği, hatta şiiri bu ifadeler üzerinden geliştirdiği görülür. “Günde beş vakit”, “Doldur doldur Allahı seversen” ve “Anasını satmak” gibi kalıp ifadeler, gündelik dilden şiire aktarılmıştır. “Rokoko” adlı şiirin “Ordan giderdim işim ne” (“Rokoko”, s. 16) dizesindeki “işim ne” kalıbı da, konuşma dilindendir. Bu ironik şiirde, konuşma dilindeki kalıplar çokça kullanılmıştır:

*“Yine de **kıskandırır**dı ya
Demem o **değil** aslında
Bir kız vardı sarışın
Hisseli bir tiyatroda*

*Ah şimdi bunlar rokoko
Yalnızım bir de uzaktayım
Hani ölmek işten değil
Matmazel Ay da olmasa”* (“Rokoko, s. 17)

İronik bir şiir olan “Tabanca”nın yapısını da geliştiren “Sigara içenlere ateş etmeyiniz” (s. 15) dizesi, bir işyerindeki uyarı levhasını anıltırmasıyla gündelik dili akla getirir.

Gündelik dilden aktarılan kalıp ifadelerin yoğunluğuyla dikkati çeken “Cellât Havası”nda, bu ifadeler, şiirdeki ironiyi daha bir belirginleştirir:

*“Ve **gözleri yaşarır** sabahları
Okuduğu intiharlara”* (s. 19)

*“**Ya ne buyrulur** Mister
Elektrik Sandalyasına”* (s. 20)

*“**Kelle** bir şey anlamadan
Emirler veredursun ayaklara
İşini bitirmiştir Herr Balta”* (s. 21)

“Ülke”nin “Ben şimdilerde her şeyi sana bağlıyorum **iyi mi**” (s. 8), “**N’olur** ağzından başlayarak soyunmaya” (“Ülke”, s. 9) dizeleri ile “Kars”ın “**Öyle güzel ki** ölürüm artık” (s. 12) dizesinde geçen “iyi mi”, “N’olur”, “Öyle güzel ki” ifadeleri, bu lirik şiirlerin temalarına uygun olarak samimi bir söyleyişin oluşmasını sağlar. “Yağmurun Yağması İyidir”in aşağıdaki biriminde görülen kalıp ifadeler de, şiirde aynı işlevle yer alır:

*“Bir gece Aksaray’da **hiç unutmam**
Yüzümü **ellemişti** galiba
Denize doğru **gittikçe artan**
Bu yüz benim yüzümdü **olsa olsa**” (s. 27)*

“Göçebe”deki “Patronun karısını zimmetine geçirip” (s. 31) dizesinde yer alan “zimmetine geçirmek” bağdaştırması, oluşturulan bağlam ve yaratılan imaj içerisinde çağrışıma açık hâle gelerek, “patronun karısı”nın bir mal, nesne şeklinde tasarlanmasını hazırlamıştır.

Aynı şiirin aşağıdaki dizelerinde ise, şaşırtma ve kendi kendine söylenme, kalıp ifadelerle belirginleştirilmiştir.

*“Karstayım **bu ne biçim Kars**” (“Göçebe”, s. 32)*

*“**N’olacak bakalım** hırpalayan bu kale de olmasa” (s. 32)*

Yapısını diyalogun belirlediği “Mola” adlı şiirde, konuşma dilinin kalıp ifadeleri ile deyimlere çokça yer verilmiştir. Aşağıdaki birimde bunlardan bazıları, koyu-eğik yazılarak işaret edilmiştir:

*“– **Kartallar dolanır da dolanmaz da**
Kaç tane vurmuştum Mütarekede
Ama düşman demeye **dilim varmıyor**
Zaten böyle durumlarda ve aşkta
Taşınacak silâh değildir gurur” (“Mola”, s. 36)*

Aynı şiirin aşağıdaki dizelerindeki “pırpır” sözcüğü, **asker argosu** içinde değerlendirilmektedir:

“– Çavuş **pirpırların ne mavi**
– Görünce **kamaştı da ellerim**” (“Mola”, s. 37)

İkinci dizedeki, “kamaştı da ellerim” ifadesinin, bir anlam ve söz dizimi sapması ile “gözlerin kamaşması” deyimini gözettiği açıktır.

2.2.3.8. Sapmalar

Şiir dilini doğal dilden ayıran önemli özelliklerden birinin dil sapmaları olduğu bilinmektedir. Şiir dilindeki sapmalar, “dil”in “söz”e dönüşmesini sağlarken, doğal dilin imkânlarını kullanır. Bu nedenle her türlü sapma, doğal dilin içinden anlaşılır. Doğal dili göz ardı eden bir sapmanın varlığından söz edilemez.

Şiir dilindeki sapmaları araştıran yazarların belirlediği ses, biçim, sözcük, anlam, sözdizimi, yazım ve ağız sapmalarının hemen hepsi, *Göçebe*’deki şiirlerde de görülür⁵⁷. Bu sapmalar; yapıyı, temayı, imajı, sesi gözeterek gerçekleştirilmiştir.

“Bir Park Konuşkanı Üstüne” adlı şiirin üçüncü biriminde, bir sözcük sapması yer almaktadır:

“Bir kelebek konsa ağzına
Ürküsü taşıran damla
Şeyin taşıranı herşeyin
Olunç duvarı odada” (s. 5)

Dilde “olunç” diye bir sözcük yoktur. “Sevinç”, “bilinç”, “gülünç” sözcüklerine benzeştirilebilecek “olunç” sözcüğü, şiirin bu biriminde, kişinin odadaki bir duvara baka baka duygularına yön vermeye çalışmasını düşündürmektedir.

⁵⁷ Şiir dilindeki sapmalar için şu kitaplara bakılabilir: Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Şafak Matbaacılık, Ankara, 1993; Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997.

Benzer bir sapma, “Göçebe”nin şu dizelerindeki “paraşütlendir”mek sözcüğünde de vardır:

*“Ve faytoncular görüyorum
Yere basışlarındaki ağırlığı azaltmak için
Tanrısal bıyıklarıyla durumlarını paraşütlendiren” (s. 32)*

Doğal dilde bulunmayan “paraşütlendir”me sözcüğünü şair, imajı gözeterek kullanmıştır. Anlam sapması olarak görülen “Tanrısal bıyıklar” bağdaştırması ile “paraşütlendir”medeki sözcük sapması, yaratılan imajı bütünleştirmektedir. Pala bıyıklar, görkemiyle “Tanrısal” niteliği kazanmış; bu nitelik de faytoncuların yere basışlarındaki ağırlığı azaltmak üzere “paraşütlendir”me imajını desteklemiştir.

“Ülke”nin “Saat Çini vurdu birden: p i r i n ç ç ç ” dizesinde, “pirinç” sözcüğündeki seslerin arası açılarak yazım sapmasına; “ç” sesinin tekrarıyla ses sapmasına; “saat Çini vurdu” söz öbeğinde ise, anlam sapmasına gidilmiştir.

“Şu karangu şu acayip şu asyalı aşkın” dizesinde, “karanlık” sözcüğünün arkaik şekli olan “karangu”nun kullanılmasında tarihsel dönem sapması; “Asyalı” yazılması gereken sözcüğün “asyalı” şeklinde yazılmasında ise yazım sapması vardır. *Göçebe*’nin sonraki baskılarında vazgeçilen özel isimlerden sonra gelen çekim eklerini kesme işaretiyle ayırmamaktan kaynaklanan yazım sapmalarına, “Ülke”de çokça rastlanmaktadır. Şiirin aşağıdaki dizelerinde de; ses, yazım ve anlam sapmalarına gidildiği görülür:

*“Yokluğun gayri şuradan şuraya geldi
Bir günler şölenlerle egemen ülkende
Şimdi **iri gagalı yalnızlıklar** dönüyor
N’olur ağzından başlayarak soyunmaya” (s. 9)*

İkinci dizede “bir zamanlar” anlamında kullanılan “bir günler” ile sonraki dizede görülen “iri gagalı yalnızlıklar” bağdaştırması, anlam sapmasını

gösterir. “Bir günler” bağdaştırmasını Cemal Süreya, “Göçebe”nin “Belki de bir günler bunun için Aydında bulunduğumu” (s. 31) dizesinde de, aynı anlamı karşılamak üzere kullanmıştır. “Ne olur” şeklinde yazılması gereken sözcükler, ses düşürülerek “N’olur” şeklinde yazılmış; böylece bir ses sapması ortaya çıkmıştır. “**N’olacak bakalım** hırpalayan bu kale de olmasa” (“Göçebe”, s. 32) dizesinde de aynı ses sapması yer alır. Bu sapmanın şiirde öteden beri kullanıldığını hatırlamak, şairin şiir dilinin geleneğini izlediğini söylemeyi gerektirir.

“Resim”in, “Bir kuş: nereye gidiyon kuşu” (s. 22) dizesindeki “gidiyon” kullanımı, ağza bağlı sapmadır.

“Göçebe”nin aşağıdaki dizelerinde, dilin doğal akışının dışında düşünülmüş bir söz dizimiyle karşılaşılır:

*“Ya suya giden küçük kızlar
Onlar
Tıpkı o kuşlar gibi
Uçan daha bir süre
Sonra da vurulduktan” (s. 34)*

Düz cümle mantığı içinde kolay kolay anlam verilemeyecek olan bu söyleyişte, yaralanan, vurulan bir canlıdan normal davranışlar beklenemeyeceği için, vurulma sonrasındaki duyguları verme niyeti de var gibidir.

“İşte Tam bu saatlerde”nin aşağıdaki dizelerinde söz dizimi ve anlam sapması bir aradadır. Özellikle son dizede, köpeklerin bir dağa değil, bir dağı havladığının söylenmesiyle gerçekleştirilen anlam sapması ilginçtir:

*“Alınla ayıklıyorsun yeryüzünü,
Çardaklar binaların ağızlarında
Aşar gider kendi sınırlarını,
Köpekler bir dağı havlar.” (s. 42)*

Göçebe'deki şiirlerde görülen sözdizimi sapması, anlamı olduğu kadar sesi de gözetir. Aşağıda olduğu gibi, özellikle kafiye'nin hesap edildiği dizelerde, sözdizimi sapmasına gidildiği görülür:

*“Yaprak yaprak suçsuzluğunu
Soyduğum serin bildiricin
Kuşlar dal değiştirdikçe
Savunur kendini solgun”* (*“Göçebe”, s. 40*)

Söz dizimindeki bu tür sapmaları, kafiye kaygısının belirlediği anlaşılmaktadır.

Görüldüğü gibi Cemal Süreya, imajları hazırlayan özgün bağdaştırmalar kurarken doğal dilin imkânlarını kullanmış; sözcüklerin çağrışım gücünden yararlanarak bir gözlemden hareket etse de sıradan bir betimleme ile yetinmeyip soyut bir düşünceye ulaşmış; söz sanatlarını, sentetik bir biçimde değerlendirmeyip şiirin bütünündeki duyguyu destekleyecek şekilde düşünerek yapıyı gözetmiş; söz dizimindeki tasarruflarıyla şiiri çağrışıma açık hâle getirmiş; temalarını ve imajlarını, dil sapmaları ve gündelik dilden aldığı kalıp ifadelerle desteklemiştir.

2.2.4. Söyleyiş

Şiirin yapısını dille birlikte kuran ve üslûbu belirginleştiren söyleyiş, bir şairi diğerlerinden ayıran temel özelliklerdendir. Bilindiği gibi temalar her şair için aynıdır ve değişmez; bununla birlikte tema, bir şairin kendine özgü söyleyişiyle farklı bir yorum kazanır. Bu dikkatten hareketle, *Göçebe*'deki söyleyişi, şiir dilinin ayırt edici özellikleri olan ses ve anlatım yönlerinden inceleyerek, şairin işlediği temalara yeni bir yorum getirirken sesi ve anlatım özelliklerini nasıl kullandığını belirginleştireceğiz.

2.2.4.1. Ses

Şiirde ses, düzyazıyla şiiri ayıran önemli bir özellik olduğu kadar, doğal dille şiir dilinin farklarını belirginleştiren bir unsurdur da. Düzyazının anlam

birimi, belli kurallara bağılı olarak kurulan cümledir. Klasik şiirde anlam, bir dize, beyit veya dörtlükte tamamlanırken düzyazının kurallarına uyulsa da sâbitleştirilmiş şiir şekilleri ve ahenk özellikleri nedeniyle şiir, düzyazının cümle düzeninin dışına çıkar. Sâbitleştirilmiş şiir şekillerine ve dize öbeklenişine bağılı kalmayan modern şiirde anlam, dizede, beyitte veya dörtlükte değil, seste tamamlanır. Klasik şiirde kurallara bağlanmış ses tekrarı olan kafiye ile redifi tamamen terk etmeyen modern şiir, sesi yapıyla bir arada değerlendirmiş ve daha çok her şiirde temayla birlikte gelişen bir ses düzenini benimsemiştir. Bu ses düzeni; ses, sözcük veya söz öbeklerinin tekrarıyla belirginleşen ritmi öne çıkarmıştır. *Göçebe*'deki şiirleri ses yönünden değerlendirirken, modern Türk şiirindeki ses anlayışının gelişimine bağılı olarak; kafiye, iç kafiye ve tekrarlar üzerinde duracağız.

2.2.4.1.1 Kafiye

Temelde ses tekrarına bağılı müzikal bir değer olan kafiye, dize sonlarındaki düzenli ve kurallı ses tekrarları diye tanımlanır. *Göçebe*'deki şiirlerde, yarım, tam ve zengin kafiyelere rastlanır. Özellikle yarım kafiyenin yoğunluğu görülen şiirlerde, şairin kafiye kaygısıyla sesi gözettiği anlaşılır. Bununla birlikte, bazı birimlerde söz dizimini zorlayan kafiyelere rastlansa da, genel olarak kafiyelerin doğal bir biçimde geliştirildiği görülür. Aşağıdaki ilk birimde “a” sesinin benzerliğiyle sabitleştirilen kafiyenin sonraki birime sarkıtılması, özgün bir ses araştırması olarak değerlendirilebilir:

*“Bir kelebek konsa ağzına
Ürküsü taşıran damla
Şeyin taşıranı herşeyin
Olunç duvarı odada*

*Mutu yaşayan mutsuzluğaysa
En yakıştıran kadın kendini
Beter bir park konuşkanı
Soruları çubuk gibi” (“Bir Park Konuşkanı Üstüne”, s. 5)*

“Terazi Türküsü” yüzeysel yapının kafiye gözetilerek kurulduğu bir şiir olarak öne çıkar. Şiirin ilk biriminde beliren zengin kafiyenin, sonraki birimleri de kendisine bağladığı görülür:

*“Dostum Elif. Harput Kasabı. **Güzün.**
Günde beş vakit Harput ve **hüzün**
Doldur doldur Allahı seversen
Anası satılsın burjuvazinin”* (s. 14)

“Kars”ın aşağıdaki dizelerinde, ses tekrarlarıyla kafiye iç içe geçirilerek, şiir ses yönünden olabildiğince zenginleştirilmiştir:

*“Öyle **güzel** ki ölürüm artık
Beyaz uykusuz **uzakta**
Kars çocukların da **Karsı**
Ölüleri yağan **karda**
Donmuş gözlerimin **arası**”* (“Kars”, s. 12)

“Kars” adlı şiirin yapısında kafiyenin açıkça hissedilir bir ses değeri olarak öne çıktığı görülür. Yarım, tam ve zengin kafiyelerin kullanıldığı şiir, kitaptaki diğer şiirlerden ses düzeni yönüyle belirgin biçimde ayrılır. “Tabanca”da da, kafiyenin kullanımında böyle bir işlev gözetildiği anlaşılır.

“Cellât Havası”nda, yarım ve tam kafiyeler, anlamın sesle tamamlanmasında önemli bir işlev üstlenirler:

*“Burjuva ihtilâlinde sonra
Mösyö Giyotin yüz elli yıldır
Parisli bir avukat
Ve gözleri yaşarır sabahları
Okuduğu intiharlara”* (s. 19)

“Arka Güneş”in aşağıdaki dizelerinde, dize başı sözcük tekrarlarını (anaphore) da gözetken kafiyenin söz dizimini zorlayarak yakalandığı hissedilir. Bu dizelerde “ç”, “k” ve “p” sert sessizlerinin, durumun öznedede oluşturduğu hasarı sesle destekler biçimde tekrarı da dikkat çekicidir:

*“Çekip çekip götürdüğü kadın
Getirip getirip rastlantının.”* (s. 38)

“Ülke”nin şu dizelerinde, önce sert sessizlerle hırpalayıcı bir durumun özünde yarattığı duygular; sonra da yumuşak sessizlerin akışıyla öznenin çaresizliği bildirilmiş gibidir:

*“Sen kalabalıkta bulup bulup kaybettiğim kimya
Yokluğun gayri şuradan şuraya geldi” (“Ülke”, s. 9)*

Anlamın sesle tamamlandığı veya sesin sadece müzikal değer taşımayıp aynı zamanda anlam için çalıştığı aşağıdaki birimde, kafiye ile sözcük ve söz öbeği tekrarları duygunun sürekliliğini sağlar ve korur. İlk dört dizede, “a” sesiyle sağlanan yarım kafiye söz dizimi zorlanarak ulaşıldığı sezilir; oysa son dört dizedeki “ı” seslerinin oluşturduğu kafiye, herhangi bir zorlamayı değil, konuşma dilinin içinden gelen rahatlığı hissettirir:

*“Bu şarkıyı ne zaman duysam aklıma
Sinirli bir elin uysal bir bardağa
Çok yukardan döktüğü bir içki gelir
Sonsuz ve olağanüstü bir bira
Köpüklene köpüklene biçimlendirir
Soyunarak ağlayan bir kadını
Acı bilincinde sonrasızlığın
Ama **bırakalım bırakalım** bunları” (“Ülke”, s. 32)*

Kafiyenin söz dizimini zorladığı bir başka örnek için, “Arka Güneş”in aşağıdaki dizeleri anılabilir:

*“Yaprak yaprak suçsuzluğunu
Soyduğum serin bildiricin
Kuşlar dal değiştirdikçe
Savunur kendini solgun” (s. 40)*

2.2.4.1.2. İç Kafiye

Göçebe’deki şiirlerde, kafiye kadar iç kafiye de rastlanır. Bunlar, şiirlerde belli bir ses düzeni gözetildiğinin açık işaretleridir. Şiirde durakların yerini tutarcasına kullanılan iç kafiyeler, sesin anlam ve duyguyla bir arada düşünüldüğünü haber verir. Kafiyelerle iç kafiyelerin bir arada bulunduğu

2.2.4.1.3. Aliterasyon

Ünsüz seslerin bir arada kullanım sıklığıyla, ses akışını belirginleştiren aliterasyonlara *Göçebe*'deki şiirlerde çokça rastlanır. Şiirin duygusunu gözeten aliterasyonların, imajlara bağlı olarak geliştirildiği de hissedilir. Kitaptaki farklı şiirlerden alınmış aşağıda dizelerde görülen aliterasyonlar, şiirin müzikle kurduğu ilişkiyi belirginleştirdiği gibi, onun düzyazıdan ayrılan önemli bir yönünü de işaret eder:

“Güvercin kuşkusu cırlak güneş” (“Bir Park Konuşkanı Üstüne”, s. 5)

Bu dizede, aliterasyonun kurulan özgün bağdaştırmalar içinde geliştirildiği anlaşılır.

Aşağıdaki ikinci dizede görülen “k” ve “d” sesleri, söylenene bağlı olarak, bir akıntıya kapılmışçasına ilerler.

*“Ve çarpıntılı yüreğim saçlarının akıntısında
Karadenize akardı ordan Akdenize” (“Ülke”, s. 7)*

“Tutunacak yer bulamayınca / Gider bir ırmakta karar kılar” (“Öğle Üstü”, s. 10) dizelerinde “r” sesleri, duyguya bir devir kazandırırken, “ırmak” ve “karar” sözcüklerinde açılıp kapanan “ak/ka” sesleri de dikkati çeker.

Şu dizelerde, aliterasyon ile iç kafiyenin bir arada kullanıldığı görülür:

*“Bir şehir söyle bana bir şey anlatmasın
Kuzeye çıkmanın coşkusundan başka” (“Öğle Üstü”, s. 11)*

“Yağmurun yağması iyidir” (“Yağmurun Yağması İyidir”, s. 27) dizesinde tekrar edilen “y” sesleri, ince ince yağan yağmuru hissettirir sanki.

Aşağıdaki dizelerde, aliterasyon, imajın görünmesi için çalışır. Ayrıca “Ülke” şiirinin “Saat Çini vurdu birden: p i r i n ç ç ç” (s. 6) dizesindeki “ç”

sesinin çınlamayı bildirmesi gibi, buradaki “ç” sesleri de, gözlerin rengini ısrarla vurgular:

*“Sokağı dönen gözleri
Çalar çiniye çiniye” (“Arka Güneş”, s. 40)*

“Ülke”nin aşağıdaki dizelerinde ses ve sözcük tekrarları, şiirin duygusuna bağlı bir şekilde, acı bir melodi olarak hissedilir:

*“Bir başak ufak ufak bildirir Konyayı
Q başakta q Konyada seni ararım” (s. 8)*

2.2.4.1.4. Tekrarlar

Göçebe’deki şiirlerde, bir söyleyiş özelliği olarak, ses tekrarları kadar sözcük, söz öbeği ve dize tekrarları da önemli bir yer tutar. Bütün bu tekrarlar; duygu yoğunluğunun sağlanması, imajın açılması ve pekiştirilmesi, vurgu ve tonlamanın belirginleşmesi işlevlerini yerine getirir.

“Ülke”nin aşağıdaki dizelerinde görülen hem dize içi hem de dize sonu sözcük tekrarları, şiirdeki duyguya ve temaya uygun olarak, güçlü bir ses dalgalanması ortaya çıkarmıştır:

*“Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
Kardeşim olan gözlerini unutmadım
Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını
Dostum olan ellerini unutmadım
Karım olan karnını ve önlerini
Orospum olan yanlarını ve arkalarını
İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını
Nasıl unuturum hiç unutmadım” (s. 7)*

İkilemelerin duygu yoğunluğunu pekiştirdiği şiirin aşağıdaki dizelerinde, “N’olur” sözcüğüyle ağız sapmasına gidilirken, son iki dizedeki dize başı tekrarları (ön yineleme) da, yalvarışı bu sözcüğe bağlar:

*“N’olur ağzından başlayarak soyunmaya
Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme
Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat” (s. 8)*

“Yağmurun Yağması İyidir”ın, “O diye biri **vardı galiba** / Ağzı da iyice **vardı galiba**” (s. 26) dizelerinde görülen dize sonu tekrarı (art yineleme), “galiba” sözcüğüne rağmen, söylenenin pekiştirilmesi amacına yöneliktir.

“Kaçak” adlı şiirde de, söz öbeği tekrarının aynı pekiştirmeyi sağladığı; hatta şiirin yapısını, bu açıklayıcı pekiştirmenin belirlediği söylenebilir:

*“Küçük kızları ve ölümü kuşatır yüzü
Önce **küçük kızları** sonra **ölümü**”
“Dağlar ovalar ve atının terkisinde
Dağlar ovalar sonra **atının terkisinde**” (s. 18)*

“Az Yaşadıksa da” adlı şiir, sözcük veya söz öbeği tekrarlarıyla değil, yapıyı belirleyen dize tekrarlarıyla dikkati çeker. Her birimin ilk dizesi, üçüncü dize olarak tekrarlanır. Böylece her birim, tekrar edilen dizenin etrafında gelişir:

*“Ben kibriti **çaktığım** zaman
Her şey kırmızıydı yüzün olarak
Ben kibriti çaktığım zaman
Çünkü her yüz bir memlekettir” (s. 28)*

“Göçebe”nin birine seslenme havası taşıyan dizelerinde, dize başı söz öbeği tekrarlarının yoğun biçimde kullanıldığı görülür:

*“Yabana mı **atıyorum** yani seni
Yabana mı atıyorum saat altı buçukları” (s. 30)*

Şiirin sonraki birimlerinde, sözcük tekrarıyla dize başı ve dize sonu söz öbeği tekrarları anlamın açılıp kapatılması işlevi gözetilerek kullanılır:

*“Bunları **diyorum** daha ne varsa **diyorum**
İşte hiçbir sebep olmadığını sevişmemeğe
İşte çocukluktan beri içimde bir önsezi **olduğunu**
Bunun bir gün birine rastlamak gibi bir şey **olduğunu**” (s. 31)*

“İşte Tam Bu Saatlerde”nin şu dizelerindeki söz öbeği tekrarıyla, yakalanan görüntünün belirginleştirilmiş olduğu anlaşılır:

*“Merdiven **taşıyan bir adam görüyoruz**
Sirtında on iki basamak **taşıyan bir adam görüyoruz**” (s. 42)*

Göçebe'deki bazı şiirlerde, güçlü bir ritim oluşturan dize sonu tekrarları, duygunun ağırlığını hissettirir. Aşağıdaki dizelerde, tekrarlarla sürekli hâle getirilen bir durum ve bu durumun yarattığı duygu, son dizede tekrar edilen sözcüğün olumsuz çekimiyle şaşırtıcı bir sona ulaşır:

*“Buğdayın parayla **değişildiği**
Paranın ekmekle **değişildiği**
Ekmeğin tütünle **değişildiği**
Tütünün acıyla **değişildiği**
Ve artık hiçbir şeyle **değişilmediği** acının.” (“İşte Tam Bu Saatlerde”, s. 44)*

2.2.5. Anlatım

Göçebe'deki şiirlerde Cemal Süreya, anlatım tekniği olarak, önceki kitabında çokça tercih ettiği ironiden yine yararlanır. Seslenme, monolog ve diyalog da şairin yabancıları olmadığı teknikler arasındadır.

2.2.5.1. İroni

Dramatik eserlerde bir durumla belirginleşen ironi, edebî metinlerde, bir anlatım tekniği olarak da kullanılmaktadır. Bunların “durum ironisi” ve “söyleyiş ironisi” olarak ayrıldığı da bilinmektedir. Cemal Süreya, bir söyleşide şiirlerindeki humor ve ironi öğelerine dair sorulan soruyu cevaplarırken, ironiyi imge geliştirme yöntemi olarak gördüğünü belirterek, ironinin anlatım tekniği şeklinde kullanılabileceğini de söylemiş olur.⁵⁸

⁵⁸ Anılan söyleşide, Cemal Süreya tam olarak şöyle der: “İroni bende imge arayıcısı da galiba. Hayatımda söz ilişkisi en güçlü ilişki olmuş. Ayrıca en görünen ilişki. Çürütme değil, ortaya koyma, görünür kılma özlemi beni dilde bu yöne götürmüş olabilir. Sanırım sinik değil bu tavrım. Çünkü sinizmde her şey adına her şeyle oynama vardır; bir yerde mantığa ve onura meydan okur.” (Zeynep Oral, “Kırlangıcın Kanadında Günişiği...”, a.g.e, s. 179.)

Göçebe'deki bazı şiirlerde, durum ironisi görülmekle birlikte, ironinin daha çok bir anlatım tekniği olarak değerlendirildiği açıktır. Bunların birlikte kullanıldığını söylemek, daha doğru bir tespittir.

“Tabanca” ve “Cellât Havası” adlı şiirlerin yapısını, ironi belirlemiştir. “Sigara içenlere ateş etmeyiniz” dizesiyle başlayan “Tabanca”, bu kalıp ifadeyle ironiye yaslanır. Bu ilk dize, konuşma dilindeki “Atın ölümü arpadan olsun” sözünün ironik bir biçimde söylenmesi olarak değerlendirilebilir. Söyleyiş tekniğinin ardından yansıtılan durum da ironiktir: Evli bir kadınla rakı içme cüretini gösterme, bunu yapmadan önce de cesareti rozet gibi göğse takma durumunda ironi vardır.

Şiirin ikinci biriminin son dizesinde tekrar edilen “ateş etmeyiniz” sözü, söylenenin tam tersini, ironik bir biçimde ima eder. İlk birimdeki “Mitridat” göndermesi de ironik bir niyetle yapılmıştır. Mitridat, düşmanlarının kendisini zehirleyerek öldürmelerinden korunmak için, her gün azar azar aldığı zehirle, zehre karşı bağışıklık kazanmıştır. Bir savaşta öldürüleceğini anlayıp yüzüğündeki zehri içerek intihar etmek isteyince, bağışıklığı olduğu için ölememiştir. Öznenin, “Ben Mitridat’tan söz ettim siz etmeyiniz” demesinin nedeni, ironik bir durumu söylenmemesi gereken bir noktada söylemiş olduğunu vurgulamak içindir ki bu da ayrıca bir ironidir.

Aynı şekilde, son birimde söylenenin tersini öne çıkaran bir tavsiye ile karşılaşılır:

*“Tutalım yanılıp ateş ettiniz
Şeker Ahmet Paşa’nın resimlerini
Eski hececilerin şiirlerini bir de
Ben çok seviyorum siz de seviniz” (s. 15)*

“Eski hececiler” sözüyle kast edilen, İttihad ve Terakki Hükümeti’ni şiirle desteklemiş olan şairlerdir. Cemal Süreya’nın yazılarına bakıldığında, eski

hececileri çok sevmek bir tarafa hiç sevmediği görülür. Dolayısıyla Süreya, buradaki ironiyi düzyazısında çözer.

“Cellât Havası”nın her biriminde farklı bir idam infaz âleti, bir insan olarak tasarlanıp, “suç ve ceza”yı geliştiren insanın insana ettiği kötülükler sergilenmiştir. Bu âletlere “Mösyö”, “Sinyor”, “Mister” gibi unvanlar verilmesinde veya bu hitaplarla anılmasında, onların saygın birileri olduğu düşündürülse de, ironik anlatım ile tam da bunun tersi söylenir. “Sıçrayan kan selâmlarıdır / Kaabil’e Ezra Pound’a / Parantez içinde Raskolnikov’a” (s. 21) dizelerindeki “selâm” sözcüğü, ironiyi acı bir biçimde belirginleştirir. Kanın selâmı olamayacağı bellidir; ama şiirin anlaticısı, kötülüğe karışmanın, insanın akıttığı ilk insan kanıyla lekelenme anlamına gelişini, “kan selâmları” diye yorumlamaktadır. Bu dizelerde, Kabil’den sonra anılan şair Ezra Pound’un faşizme verdiği destekle, yine bir şairi, Lorca’yı kurşuna diken faşizmin kötülüğüne ortak oluşu, ironik bir durum olarak sergilenir. Kardeşini öldüren Kabil’den Ezra Pound’a bir kan selâmı getiren ironik söyleyiş, kardeş katliyle durum ironisini de yansıtır.

2.2.5.2. Seslenme

Cemal Süreya’nın şiirde bir anlatım biçimine dönüştürdüğü seslenmeyi, ünlemler veya isimlerle zamirler belirginleştirir. “Ey sevgili yalnızlık” (“Öğle Üstü”, s. 11) dizesinde görüldüğü üzere seslenme, duygunun da habercisi olur. Burada öznenin kendi yalnızlığı içinden soyut bir kavram olan “yalnızlık”a bir insanmış gibi seslendiği anlaşılır. “Ey idama hükümlü yurttaş” (“Cellât Havası”, s. 21) dizesinde seslenme, evrensel bir genişlik kazanır; çünkü şiirde, dünyanın çeşitli ülkelerindeki idam cezaları işlenerek suç ve ceza teması belirginleştirilmiştir.

“Ey ince burunlu Güneyli çocuk” (“Resim”, s. 23) denilerek şair Ahmed Arif’e seslenilirken, onun yüzü burnunda resmedilir. “Cellât Havası”ndaki “Ey idama hükümlü yurttaş” dizesinde olduğu gibi, bu dizede de seslenme ile bir

eyleme çağrı amaçlanır. “Ey şiir arayıcısı ey esrik kişi” (“Göçebe”, s. 33) dizesinde de “Ey” ünlemi, uyarı amacı taşıdığı kadar, bir eylemin gerekliliğini de bildirir. Cemal Süreya, bu seslenme dizesindeki “şiir arayıcısı esrik kişi” bağdaştırmasıyla şairi, şiiri arayan biri olarak gördüğünü vurgularken, onun aynı zamanda “esrik” biri olduğunu da belirtir. Seslenme ile ortaya çıkan bu vurgu ve belirtmeden, şairin kendisini muhatap aldığı kadar, şiir yazar başkalarına da bir mesaj iletme niyeti taşıdığı anlaşılır.

“Ülke”nin son dizelerinde özne, çaresizliğini ve isteğini yalvarmayı haber veren bir seslenme ile dile getirir. Burada seslenme, bir ünlem veya zamirle değil, “çık gel” sözüyle belirginleşir:

*“Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat” (s. 9)*

“Kars”ın aşağıdaki dizelerinde, “sen” zamirinin hemen ardına “küçüğüm” sözcüğü getirilerek, seslenilen kişiye duyulan sevgi ve yakınlık hissettirilir:

*“Sen küçüğüm sımsıcak
Ne derler ona – bu kızakta
Boyuna türküler yakıyorsun ya
Sanki her türküden sonra
Hohlasan gök buğulanacak” (s. 13)*

Cemal Süreya’nın “Kars”ı Paris’teyken yazdığı hatırlanırsa, buradaki seslenmenin şiire mektup havası verdiği ve bu hava içinden özlemin belirginleştirildiği söylenebilir.

“Göçebe” adlı şiirde, seslenmenin “sen” zamiriyle gerçekleştirildiği görülür. Bu zamirin “çocuk” sözcüğüyle değişmeli olarak kullanılması, seslenilen kişiye duyulan sevgiyi, özlemi, şefkati ve bağlılığı işaret eder:

*“Sen sık sık gülen gülerken de
Sevecen bir Akdeniz çizgisini
Ağzının sol yanına
İliştiren çocuk özenle” (“Göçebe”, s. 30)*

“Bir de yine sevgili çocuk” (“Göçebe”, s. 33) dizesinde görüldüğü üzere, şiirde aralıklı olarak “sen”, “çocuk” veya “sevgili çocuk” sözcükleriyle seslenilen kişiye bir yerlerden haberler iletme veya öznenin kendi durumunu bildirme amacı taşındığı söylenebilir. Bu tür seslenmeler, şiire, “özel bir mektup” havası verir.

Her birimi “Dostum” seslenişiyle başlayan “Terazi Türküsü”nde, seslenme sözcüğü, bir telgrafın ilk sözüymüş duygusu verecek biçimde kullanılır:

*“Dostum Elif. Harput Kasabı. Güzin.
Günde beş vakit Harput ve hüznün” (s. 14)*

Şiirin son biriminde geçen “adresin uzun” ifadesi de, seslenme sonrasında konan nokta işaretleri de, seslenmeyle, şiire telgraf metni havası verildiğini açıkça gösterir:

*“Dostum Mahmut. Gül Çayevi. Yazın.
Akılda kalmıyor adresin uzun” (s. 14)*

2.2.5.3. Monolog

Cemal Süreya, özellikle uzun lirik şiirlerinde çeşitli anlatım tekniklerini kullanırken monologa⁵⁹ da baş vurur. Sevgilinin bedeninin geniş bir ülke olarak tasarlandığı “Ülke” adlı şiirde özne, sevgilisini hatırlarken monologu kullanır. Monolog burada, içlenme ve üzüntüyü haber verdiği gibi, öznenin kendisiyle mücadelesini de işaret eder:

*“Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
Kardeşim olan gözlerini unutmadım
Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını
Dostum olan ellerini unutmadım*

⁵⁹ “Monolog” terimi için bkz.: Mustafa Nihat Özön, **Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1954, s. 191-192; Gürsel Aytaç, a.g.e., s. 488.

*Karım olan karnını ve önlerini
Orospum olan yanlarını ve arkalarını
İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını
Nasıl unuturum hiç unutmadım" (s. 7)*

“Rokoko”nun, “Yine de kıskandırırды ya / Demem o değil aslında / Bir kız vardı sarışın / Hisseli bir tiyatrodadır” (s. 17) dizelerinde, öznenin kendi kendine konuştuğu, “Demem o değil” sözünden anlaşılır.

“Göçebe”de, şiirin öznesinin bazı birimlerde bir monolog geliştirdiği görülür. Yalnızlığı belirginleştiren bu anlatım tekniği, bazen özne bir diyalog içindeyken alttan alta gelişir; bazen de öznenin yalnızlığında teşhis ve intak sanatları kullanılarak ortaya çıkar. “Bunları diyorum daha ne varsa diyorum” (s. 31) dizesinin “bunları diyorum” sözünden önce aktarılanlar diyaloga, “daha ne varsa diyorum” sözünden sonra gelen aşağıdaki dizelerse monologa aittir:

*“İşte hiçbir sebep olmadığını sevmemeğe
İşte çocukluktan beri içimde bir önsezi olduğunu
Bunun bir gün birine rastlamak gibi bir şey olduğunu
Belki de bir günler bunun için Aydında bulunduğumu
Zaten nedense hep bir şehirden bir şehre yolcu olduğumu” (s. 31)*

Öznenin kendisini yalnız, umutsuz ve çaresiz hissettiği bir anda, bir ağaca yer sorması ve ondan cevap alması, teşhis ve intak sanatları kullanılarak gerçekleştirilmiş bir monologdur:

*“Arkada bir su devrile devrile akıyor
Rasgele bir ağaca soruyorum
Bir şey var sanki onu soruyorum
Değil orda diyor belki biraz daha ilerde” (s. 33)*

“İşte Tam Bu Saatlerde”deki özne de, yalnızlığı içinde kendi kendine konuşur:

*“Bunlar iyidir diyorum bunlar senden haberli,
Yoksa nereden bilecekler
Karbon sınırında yaşayan balıklar
Kovadan sızan hicret gününü,” (s. 43)*

2.2.5.4. Diyalog

Gerçeküstücü bir resim gibi kurulan “Resim” adlı şiirde diyalog, Gerçeküstücülüğün anlatım tekniklerinden olan “cadavre exquis”i hatırlatacak biçimde kullanılmıştır. “Cadavre exquis” terimi *Gerçeküstücülük* adlı kitapta, iki kişinin oynadığı bir oyundaki bir konuşma parçasıyla somutlaştırıldıktan sonra, oyunla amaçlanan şeyin ne olduğu açıklanır:

“Böylece cadavre exquis, ‘tuhaf’ın ve ‘tutarsız’ın dünyasına girebilmek için insanın kendini katı gerçeklikten kurtarmasına yardım etmiş olur. Bu oyunu deneyenler, otomatizm kendini açabilsin diye kişiliklerinden bir noktada kurtulabileceklerdir.”⁶⁰

Bir soru, bir cevap oyunu gibi düzenlenen “Resim”, aynı zamanda yap bozu da çağrıştırır. Otomatizm, şiirde sorulan sorular ve alınan cevaplarla belirginleşir. “Bir Savaş.” diye sorulduğunda, “Otlukbeli” cevabı gelir; “Bir mavi” sorusu, “Spartaküs” olarak cevap bulur. Daldan dala atlayarak oynanan bu söz oyununda, art arda gelen çağrışımlar, Gerçeküstücü bir resmin oluşmasını da hazırlar. Oyundaki otomatizmi ve diyalogun ilginç biçimde geliştirilip sürdürülmesini görmek üzere şiirin şu birimine bakılabilir:

*“Ey ince burunlu Güneyli çocuk
Ne soracaksan işte sor
Bir çalgı: fayton
Bir içki: rakı hayır votka
Bir tabanca tabîi dolu
Bir haber ölümüm yakın” (s. 23)*

Daha önce de belirttiğimiz gibi bu oyunda iki nokta işareti, soru işaretini karşılayacak şekilde kullanılmıştır. İki noktanın oyun içinde karşıdaki kişinin cevabına hazırlık olduğu da belirtilmelidir. Şiirin tek dizeden oluşan son birimi, “Bir imza okunmuyor”dur. Bu, yapılan Gerçeküstücü resme atılan

⁶⁰ Selâhattin Hilâv, Ergin Ertem, Onat Kutlar (Hazırlayanlar), **Gerçeküstücülük (Surréalisme)**, de Yayınevi, İstanbul, 1962, s. 46.

imzanın okunmadığının işareti olduğu gibi, “Resim” adlı şiirin temasında belirginleşen sorunları unutmak için oynanan oyunun son bir sözü diye de yorumlanabilir.

“Mola” da, anlatım tekniğiyle kitaptaki şiirlerden belirgin bir biçimde ayrılır. Diyalog bu şiirin kurgusunu hazırlar ve yapı, bu anlatım tekniği üzerine kurulur. Talim veya tatbikattaki bir molada, askere yeni alınmış bir erin rütbelilerle yakınlaşma çabası, diyaloglarla verilir:

“– *Kartallar dolanıyor generalim*
– *Kartallar dolanır da dolanmaz da*” (s. 36)

Şiir boyunca gerçekleştirilen diyaloglardan, yakınlaşma anlamında bir sonuç çıkmadığı bellidir. Deneyimsiz toy er, her girişiminde terslenir. Şiirde diyalog, iletişimin bir yolu değil, iletişimin imkânsızlığını gösteren bir teknik olarak kullanılmış gibidir. Bu imkânsızlığı anlayan veya öğrenen toy er, son birimde, diyalogu kullanarak iletişimi yine imkânsızlaştırır:

“– *Asker su ver asker*
– *Ben asker değilim nişanlıyım*” (s. 37)

2.2.5.5. Metinler Arası İlişkiler

Cemal Süreya, *Göçebe*’deki kimi şiirlerinde, Türk ve dünya edebiyatından bazı metinlere göndermede bulunarak, bu metinlerle ses, söyleyiş, imaj ve tema yönlerinden ilişki kurmuştur. Türk edebiyatından metinler arası bir ilişki gerçekleştirdiği ürünlerin halk hikâyeleri oluşu dikkat çekicidir. Bunlarla kurulan ilişkide, temanın belirleyici olduğu söylenebilir. Özellikle aşk temalı şiirlerinde şair, “Kerem ile Aslı”, “Arzu ile Kanber”, “Şahmaran” hikâyelerine göndermede bulunurken, bu metinlerin aşkı daha bir öne çıkaran ve onunla gelen ahde vefa, ihanet, güven duygularını değerlendirir.

Dünya edebiyatından ilişki kurduğu metinlerde, bir imaj veya söyleyiş ortaklığı dikkati çeker. Sadece “Tristram” adlı şiirinde, bir Kelt efsanesinin romanslaştırılmış şeklinden yararlanır ve metni yenileme niyetiyle hikâyenin ana teması olan yasak aşkı belirginleştirir.

Metinler arası ilişki olarak değerlendirilmese de, şairin bazı şiirlerinde, tarihsel bir olayı, şahsiyeti veya özel adlarla bir şairi telmih ettiği de görülür. Bu telmihlerde, temanın ve söyleyişin gözetildiği hissedilir. Örneğin, “Tabanca”daki “Mitridat” telmihi, tema ile ironik söyleyişi pekiştirir. “Resim”deki “Otlukbeli Savaşı” ile “Spartaküs” telmihleri ise, sadece temayı destekler. “İşte Tam Bu Saatlerde” adlı şiirin “Çarmihini yanından hiç eksik etmeyen bir İsa gibi” (s. 42) dizesinde, İsa peygamberin Golgota Tepesine son yürüyüşünde, çarmihini kendisinin taşımış olması hatırlatılır.

Prof. Dr. Doğan Aksan, “Ülke”deki “Canımla besliyorum şu hüznün kuşları”nı dizesinin, imaj yönünden Fuzûlî’nin “Ey dil hazer kıl âteş-i âhunla yanmasun / Cismüm ki derd kuşlarına âşyânedür” beytini çağrıştırdığını belirtirken, metinler arası bir ilişkiye de dikkat çekmiş olur.⁶¹

Üvercinka’nın son şiiri “Yazmam Daha Aşk Şiiri”nin ilk dizesi olan “Oydu bir bakışta tanıdım onu” dizesini, Ahmet Muhip Dıranas’ın “Hatıra” adlı şiirinden aynen alan Cemal Süreya, *Göçebe*’deki “Terazi Türküsü”nde de Dıranas’ın bir şiiriyle söyleyiş ve tema yönünden metinler arası bir ilişki kurar. Şiiri *Göçebe*’ye alırken “terazi” sözcüklerini “burjuvazi” olarak değiştiren şair, bu tasarrufla şiirin temasını aşktan toplumsal bir soruna kaydırır. Söylemin kaymaya uğraması, şiirin duygusu ile sesini, Cemal Süreya’nın beğendiği ve önemseydiği bir şair olan Ahmet Muhip Dıranas’a yaklaştırır. Dıranas da, “Devri Dilârâyı Cumhuriyet” adlı şiirinde unutmak, sarhoşluk, içki bağlamını, ideolojik bir zemine yerleştirir:

⁶¹ Doğan Aksan, “Ülke”, **Cumhuriyetten Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2003, s. 148.

*“Ben aşkınla şad,
Sen sineler küşat,
Devir Cumhuriyet;
Doldur içelim!”⁶²*

Muzaffer Erdost ile Doğan Hızlan’ın, toplumsal sorunların şiirde birer sözcük olarak kaldığını belirterek dikkat çektikleri aksaklık, “Terazi Türküsü”nde hayli belirgindir. Bununla birlikte, anılan yazarların iddialarının aksine, bütün bir yapı içinde özgürlük, suç ve ceza gibi temaların işlendiği şiirlerde, böyle bir eksiklikten söz edilemeyeceğini belirtmek gerekir.

“Cellât Havası”nda, suç, ceza ve infaz temaları işlenirken, “Raskolnikov” adı anılarak, Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* adlı romanına göndermede bulunulur:

*“Sıçrayan kan selâmlarıdır
Kaabil’e Ezra Pound’a
Parantez içinde Raskolnikov’a
Kelle bir şey anlamadan
Emirler veredursun ayaklara
İşini bitirmiştir Herr Balta” (s. 21)*

“Kan selâmları” bağdaştırmasında, tersine çevrilmiş bir anlam ilişkisi vardır. Selâm, öldürmeyi işaret eden kanın değil, dostluğu bildiren özlemin anlam alanına aitken, “Kaabil”den “Ezra Pound”a gönderilmiş olmasıyla; kan, düşmanlık, öfke ve kinle sarmalanır. Kabil’in telmihinde, kardeş katli belirleyicidir. Şiirin önceki birimlerinin birinde, faşizm tarafından kurşunlanarak öldürülen İspanyali şair Lorca’nın hatırlanıp bu birimde, İtalya’daki faşist diktatörlüğü destekleyen Ezra Pound’un anılması, şiirin oluşturduğu kardeşliğe bir ihanet şeklinde yorumlanmıştır. “Parantez içinde” anılan *Suç ve Ceza* adlı romanın kahramanı, “kan selâmı”na bağlı olduğu kadar, son dizedeki “Balta”yla da ilişkilidir. Tefeci kadını balta ile öldüren Raskolnikov’un durumunda kardeşliğe ihanetten söz edilemez; bu yüzden o, “kan selâmı”nı ancak parantezin içinden alabilir.

⁶² Ahmet Muhip Dıranas, *Şiirler*, YKY, 4. Baskı, İstanbul, 2000, s. 30.

“Resim” adlı şiirde, zulme karşı isyan ve özgürlük teması işlenirken, tarihe göndermeler yapılarak “Otlukbeli Savaşı” ile “Spartaküs” anılır. “Yapı” bölümünde de dikkat çekildiği üzere, tarihle kurulan bu ilişki sorunludur; çünkü Spartaküs, Roma yönetiminin zulmüne karşı köleleri gözetip onların da desteğini alarak bir isyanda bulunmuştur. Otlukbeli Savaşı’nda, Osmanlı Devleti’ne karşı girişilen mücadele, bir iktidar mücadelesidir ve Uzun Hasan ne köle ne de zulme uğrayanların yanında yer alan bir özgürlük savaşçıdır.

“Göçebe”nin, “Yabana mı atıyorum saat altı buçukları / **Çocuk ve Allah**’ın en eski baskısını” (s. 30) dizelerinde, Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın *Havaya Çizilen Dünya*’dan (1935) sonra 1940’ta yayımlanan ikinci şiir kitabı anılır. *Çocuk ve Allah*, modern Türk şiirinin önemli kitaplarından. Dağlarca’yı modern Türk şiirinin en önemli isimlerinden biri olarak gören Cemal Süreya’nın⁶³ bu göndermeyi, kitaptaki şiirlerin sevgi, heyecan, sevinç, şaşırma gibi temalarını gözetererek yaptığı söylenebilir.

Aynı şiirin aşağıdaki dizelerinde, üç halk hikâyesinin telmih edildiği görülür:

“Şahmaran süt istiyor kefeninden
Üç aylık ölmüş çocukların
Kerem ile Arzu geliyor Aslı ile Kanber” (s. 30)

“Şahmaran”, “Kerem ile Arzu” ve “Aslı ile Kamber” hikâyelerinin anılmasında, şiirin teması belirleyicidir. Bunlar, sıradan telmihler değil, şiirin yapısı gözetilerek, aşk ve aşkın hâllerinin belirginleşmesi amacıyla dikkat çekilen metinlerdir. Her üç metinde de aşk teması işlenmiş; temaya bağlı olarak vefa, ihanet, verilen sözde durmama, ayrılık gibi konular ele alınmıştır.

⁶³ Cemal Süreya’nın Fazıl Hüsnü Dağlarca için 1988’de söylediği şu sözler, hem Dağlarca’ya verdiği değeri, hem de bu dizelerdeki **Çocuk ve Allah** göndermesini açıklayıcı niteliktedir: “Yaşayan en büyük şair olarak onu görüyorum ben. sonradan akılcı oldu. Eskiden sezgiyle yazıyordu. Sezgiyle yazdığı şiirleri daha çok Fazıl Hüsnü’dür bence.” (Ali Koçman, “Şiir bir karşı çıkma sanatıdır”, “**Güvercin Curnatası**”-Cemal Süreya ile Konuşmalar, s. 203.)

Tematik ilişki kurulan yukarıdaki metinlerin, şiirin ilk biriminde iletilen duygularla uyum içinde olduğu görülmektedir. Bir ayrılık öncesi; sözünde durmama, aşka ihanet ve vefasızlık durumunun belirginleştirildiği bu birimde, anılan metinler, şiiri kültüre bağladığı kadar, kurulan bağlam içinde modern bir yaklaşımla da yenilenmiştir.⁶⁴

Örneğin folklordaki yılanın sütü sevdiği inancı, “Şahmaran süt istiyor kefeninden” dizesinde kefenle süt arasında renk ilgisi kurularak yenilenmiştir. Aşk tutkusunun yolculukla ilişkilendirilmesi noktasında, “Kerem ile Arzu”nun, “Aslı ile Kanber”in anılması da, bu metinlerin şiirde, dekoratif birer unsur olarak değerlendirilmediğini, bunlarla organik bir bağ kurulduğunu gösterir.

“İşte Tam Bu Saatlerde” adlı şiirde özne, gördüğü her şeyi sevgilinin bir mucizesi olarak yorumlarken, İ.Ö. IV-V. yüzyıllarda yaşamış olan Yunanlı tarihçi Ksenophon’un⁶⁵ *Anabasis-On Binlerin Dönüşü* adlı eserine göndermede bulunup, Yunan mitolojisinde “kır tanrısı” olarak bilinen “Pan”ı hatırlatır:

*“Ve On Binlerin Dönüşü sırasında
Greklerin keçilerle çiftleştiği
Dağ yolları neyle aydınlanacak” (s. 43)*

“Keçi” ve “dağ yolları” gösterenleriyle işaret edilen tanrı Pan, şiirin bağlamı içinde, mucizeye ortak edilirken, yasak aşk temasını belirginleştiren cinsel tutkuyu da haber verir. Çünkü “Pan şehvetli bir tanrıdır (cinsel organı sürekli kalkık haldedir), aşka aç bir sefih (*lagynos*), azmış damızlık eşek gibi kösnül (*kêlôn*), cinsel yönden çok güçlü (*polyporos*) ve çok istekli bir tanrıdır.”⁶⁶

⁶⁴ Anılan metinler için şu kaynaklara bakılabilir: “Arzu ile Kanber”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ans.**, C. 1, Dergâh Yay., İstanbul, 1977, s. 168-169; “Kerem ile Aslı”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ans.**, C. 5, Dergâh Yay., İstanbul, 1982, s. 283-285; “Şahmaran”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ans.**, C. 8, Dergâh Yay., İstanbul, 1998, s. 93-94.

⁶⁵ “Ksenophon” maddesi, **Ana Britannica**, C. 14, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1989, s. 20-21.

⁶⁶ Yves Bonnefoy, a.g.e., s. 899-906.

“Mola”da da, “– Görünce kamaştı da ellerim / Şah İsmail’in üç sevgilisini / Gülizar, Gülperi / Arap Üzengi” (s. 37) dizeleriyle yine bir halk hikâyesine, “Şah İsmail”e göndermede bulunulur. Bu metinle kurulan ilişkide, Şah İsmail’in onca mücadeleden sonra sevdiği üç kadınla birlikte mutlu bir hayat sürmesine duyulan hayranlık belirleyicidir.

Sesin kapalı istiare ile nesneleştirildiği “Sonra o gider sesini yıkardı” (“Yağmurun Yağması İyidir”, s. 26) dizesinde, Shakespeare’in *Macbeth* adlı eserine göndermede bulunmaktadır. Anılan eserde, cinayet işleyen, elindeki kanı yıkayarak çıkarmaya çalışır. Önceki dizelerde saatlerce telefonda sevişmiş olduğu söylenen kadın, istemediği bir davranışta bulunduğu düşüncesi ve vicdan azabıyla sesini yıkamaya gider. Tıpkı *Macbeth*’te olduğu gibi, sesteki kir de yıkamayla çıkmaz. Suçluluk teması, her iki metinde de yıkama eylemiyle belirginleştirilir.

Söyleyiş ve temayı gözetten telmihler ile sadece temayı destekleyen metinler arası ilişkiler dışında, bazı metinlerle imaj ve söyleyiş yönünden ilişkiler kurulan şiirler de vardır. “Biliyorsun ben hangi şehirdeysem / Yalnızlığın başkenti orası” (“Göçebe”, s. 33) dizelerindeki “yalnızlığın başkenti” bağdaştırması, Paul Eluard’ın *Capital de la Douleur (Acının Başkenti)* kitabının adıyla imaj yönünden ilişkilidir; “Ülke” adlı şiirde, her bir bölümü güzellenerek coğrafyaya dönüştürülen kadın bedeniyle, Paul Eluard’ın “Başlamak için önce öğeleri sayacağım / Sesini gözlerini ellerini dudaklarını” dizeleriyle başlayan “Ordre Et Désordre De L’Amaour” adlı şiiri arasında duyuş ve buluşa bağlı metinler arası bir ilişki kurulduğu söylenebilir.⁶⁷

“Ülke”de aşk, cinsel tutkuyla bir arada işlenirken sevişme ânındaki kendinden geçme, ormanlarda kaybolma olarak anlatılmıştır. Orman, “asyalı”

⁶⁷ Abidin Emre, "Dizeler Arasında", **Hacettepe Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi**, Mart 1978, s. 101-103; Abidin Emre, "Göçebe ve Erotik", **Frankofoni**, Ortak Kitap No. 2, Ankara, 1990, s. 77-78.

ve “karangu” sözcükleriyle belirginleştirilerek ırmak veya nehir şeklinde tasarlanan dalgalı siyah saçlar ile deniz gösterenine bağlı kalarak, Charles Baudelaire’in “Saçlar” adlı şiiriyle imaj yönünden ilişkiler kurulduğu düşünülebilir. “Saçlar”ın aşağıdaki dizelerinde, anılan göstergelerin hemen hepsi, benzer bir duygu ile bir araya toplanmıştır:

*“Yorgun, bitkin Asyalar, kavrulmuş Afrikalar,
Hemen hemen yok olmuş bütün bir uzak dünya,
Kokulu orman, senin derinliğinde yaşar!
Ve nasıl gezinirse müzikte diğer ruhlar,
Benimki de ey aşkım! Yüzer senin kokunda.”⁶⁸*

Erdoğan Alkan, “Göçebe”deki “Bilinir ne usta olduğum içlenmek zanaatında” dizesinde yer alan “içlenmek zanaatı” bağdaştırması ile, Rimbaud’nun bir şiirindeki “Sessizliğin ustasıyım.” ifadesinin aynı olduğunu ima eder⁶⁹. Süreya’nın kurduğu bağlam içindeki bağdaştırmanın Rimbaud’nun ifadesiyle benzeştiğini iddia etmek aşırı bir yorumdur; çünkü “zanaat” sözcüğü sonraki dizelerde söylenecek olan “kimya” sözcüğüne bağlıdır ve burada, yalnızlık değil, hüznün teması belirgindir. Özgün bir bağdaştırmayı, özgün başka bir bağdaştırmayla benzeştirmesinde aşırı yorum görülen Alkan’ın, “Ülke”nin son birimindeki imajlarla Aragon’un bir şiirindeki imajların benzerliğine dikkat çekerken daha titiz davrandığı bellidir:

*“Şu dizeler Aragon’dan: ‘Nerde gidip gelişi ellerinin/Kızıl dudaklarına
ruj süren/ (...) Yaklaş az daha yaklaş yaklaş artık/Kaplamak için bütün
gölgemi/Durma kuşat beni bir ordu gibi/Al tepelerimi al ovalarımı.’*

*Bu dizeler de Cemal Süreya’dan: ‘N’olur ağzından başlayarak
soyunmaya/Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme/Çık gel bir kez
daha yıkıntılardan/Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat’.”⁷⁰*

Cemal Süreya, *Göçebe*’deki şiirlerinde telmihler ve metinler arası ilişkilerle şiirini kültüre ve evrensel değerlere açar. Her ne kadar Batı edebiyatlarıyla metinler arası ilişkiler kurmuşsa da ağırlığı halk hikâyeleriyle Türk edebiyatına verdiği görülür. Yine de kültürlere açık bir tavırla, şairin bir sentez çabası içinde olduğunu söylemek gerekir.

⁶⁸ Charles Baudelaire, **Kötülük Çiçekleri**, (Çev.: Erdoğan Alkan), Varlık Yay., 2. basım, İstanbul, 2000, s. 50-51.

⁶⁹ Erdoğan Alkan, **Şiir Sanatı**, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 495-496.

⁷⁰ Erdoğan Alkan, A.g.e., s. 497.

2.2.6. Değerlendirme

Göçebe, Cemal Süreya'nın uzun soluklu şiirler kurmuş olmasıyla dikkati çeker. *Üvercinka*'daki bazı şiirler de uzundur; ama onların uzunluğu, daha çok tekrarlarla ilerler. *Göçebe*'deki uzun soluklu şiirlerde, sesten çok imajlar ve anlatım belirleyicidir.

Yukarıda söylenenlere bağlı olarak, uzun soluklu şiirlerde, göndermelerin yoğunluğu da hemen fark edilir. Kitaptaki diğer şiirler de, göndermelerle zenginleştirilir; ama uzun soluklu olanlarda, göndermeler canlı imajların yaratılmasını sağlar. Telmihlerle tarihe açılan şiirlerde, toplumsal bir dikkatin geliştiği rahatlıkla sezilir. *Üvercinka*'daki şiirlerde, sosyal eleştiriyi, cinsel özgürlükle sınırlayan Cemal Süreya, bu kitaptakilerde, ufkunu genişletir. Tarihsel göndermelerde, şairin "tarihsel olan"a yaklaşımı ve bunu yorumlayışı, kimi zaman sorunlar oluştursa da, bunlar onun durduğu yeri göstermeleri bakımından anlamlıdır.

Şiirlerin imaj dünyasında da belirgin bir zenginleşmeyle karşılaşılır. Özellikle kapalı istiareye bağlı imajların çoğaldığı dikkati çekerken, telmihler ve kişileştirmeler de imajları destekler. Doğal dilin imkânları, söz sanatları ve özgün bağdaştırmalarla belirginleşen imajlarla zorlanır. Buna, *Üvercinka*'daki şiirlere oranla daha az da olsa, sapmalar eşlik eder.

Göçebe'deki şiirlerin anlatımında görülen ironi, sosyal eleştirinin yoğunlaştığı şiirlerde daha açıktır. İroninin kullanımında, zenginleşen temanın belirleyici olduğu hissedilir.

Göçebe üzerine yazılan yazıların çoğunda, kitaptaki şiirlerin *Üvercinka*'dakilerden çok da üstün olmadığı ya açıkça söylenmiş ya da ima edilmişti. Kanaatimizce bunlar, aceleye getirilmiş yargılardır. *Göçebe*, *Üvercinka*'ya bağlanan noktaları olmakla birlikte, Cemal Süreya şiirinin kendini belirginleştirmeye başladığı ve kuşağından koptuğu bir kitaptır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BENİ ÖP SONRA DOĞUR BENİ

3.1. Yayınlanması ve Yankıları

Beni Öp Sonra Doğur Beni, E Yayınlarının şair ve çevirmen Cevat Çapan yönetmenliğindeki “Türk ve Dünya Şiir Dizisi”nin ikinci kitabı olarak Ekim 1973’te yayımlanır. Kitapta otuz şiir yer alır. “Bir Kentin Dışardan Görünüşü”, “Sevda Sözleri”, “Ortadoğu” ve “Üçbin Yaprak Yüzbin İpekböceği” başlıklı dört bölümden oluşan kitaptaki şiirlerin çoğu, 1966-1970 yıllarında *Papirüs*’te çıkmış; ilk bölümü oluşturan tek şiir, 1965’te *Yeni Dergide*; diğerleri ise, 1972-1973 yıllarında *Soyut* ve *Yeni a* dergilerinde yayımlanmıştır.

Üvercinka ve *Göçebe* ile kıyaslayarak söylemek gerekirse, edebiyat dünyasında, Cemal Süreya’nın yankısı en az olan kitabı *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’dir. Bunun birkaç nedeni vardır. *Üvercinka* ve *Göçebe* İkinci Yeni şiirinin, tamamlanmış olsa da ağırlığını güçlü bir şekilde taşıdığı yıllarda yayımlanmış ve bu şiirin içindeki etkin bir şairin kitapları olmaları bakımından ilgiyle karşılanmıştır. İkinci Yeni şiirine eleştiriler getirilip bu şiirin zamanını doldurduğu söylenen 1970’li yıllarda, İkinci Yeni’nin temsilcilerinden birinin kitabına gereken ilginin gösterilmemesi anlaşılır olsa da, bu durum ilgi eksikliğini bütünüyle açıklamaz. 1970’li yıllarda “toplumcu şiir” yükselişe geçerken, edebiyat dünyasındaki şiir algısı ve şiiri değerlendirme ölçütleri de değişmiştir. Mart 1970’te ilk sayısı yayımlanan *Halkın Dostları* dergisi etrafında gelişen ağır İkinci Yeni eleştirilerine, Cemal Süreya’nın karşılık vermiş olması, onun kitabına yeni kuşağın göstereceği ilgiyi engellemiştir. Bir başka neden, imaj yoğunluklu olduğu kadar bilgi donanımıyla derinleştirilen *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’deki şiirlerin bu özellikleriyle edebiyat dünyasına ağır gelmiş olabileceğidir. Nitekim kitap üzerine yazılan yazıların birkaç noktada odaklanıp, şiirleri bütünüyle kuşatamaması da bunu gösterir. Bu yazıların hepsi, *Yeni Ortam* gazetesinde çıkmıştır.

Yeni Ortam'ın "Yayın Dünyası" sütununda, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'nin çıkışı imzasız bir yazıyla haber verilirken, kitabın "çağdaş Türk edebiyatını izleyenler tarafından ilgiyle karşılandığı" belirtilir. Bu tanıtım yazısında, "*Beni Öp Sonra Doğur Beni* adlı kitapta yer alan ve çok beğenilen şiirlerden biri de Cemal Süreya'nın büyük Türk şairi Nâzım Hikmet için yazdığı 'Kalın Abdal' adlı parçasıdır"¹ denilip şiirin "bütünü"nün alınması, kitaba hangi yönde bir ilgi çekilmeye çalışıldığının işaretidir.

Vecihi Timuroğlu, aynı gazetede yazısında, "Cemal Süreya, son kitabında özgün Türk ozanının evrensel boyutlara nasıl varacağını göstermiş" diye bir belirlemede bulunduktan sonra, "Türk edebiyatının onur yüzyıllarını" XVI. yüzyıldan başlatıp İkinci Yeni'ye kadar getirir. Nâzım Hikmet'ten sonra modern şiirin bir yenilik beklentisi içine girdiğini belirten yazar, "Şiirimizin bu ölü döneminde Cemal Süreya, edebiyatımızı büyütüyor. Türk insanından, Türk toplumundan devinerek evrensel boyutlara varıyor" deyip, "Beni öp ve sonra doğur beni" dizesi üzerinde durur. Ona göre bu dize, "insanın nesnesini, Ben'i pekiştiren özsel bir güçle ver"mektedir. "Yalnız bu dize, başlı başına bir şiirdir. Tüm dünya şiirinde bu denli güçlü söylenmiş kaç dize vardır. Ben'in özsel güçlerinden en etkilisi cinsel içgüdüdür" diyen Timuroğlu, anne-sevgili açılımına dikkat çeker ve, "Ovadan / Gözü bağlı bir leylâk kokusu ovadan" dizelerini, şairin "halk manisinden ayak tutup leylâk kokusuyla evrensel güneşimizi çevir"diğini söyler.

Kitabın "Sevda Sözleri" bölümündeki şiirleri, "özel duyu"dan "evrensel duyu"ya ulaşma çabası doğrultusunda değerlendiren Vecihi Timuroğlu, cinsellik temasının şiiri evrensel bir açılıma varacak şekilde genişlettiğini belirtir. "Ortadoğu" bölümündeki şiirleri, bir tavrın somutlaşması olarak değerlendirirken, Ortadoğu'da oluşan kültürleri şairin hangi dikkatle ele aldığını şöyle açıklar: "Yırtılan ipek sesinde bütün bir Orta Doğu uygarlığı var. Unutulmuş, uydurma sloganlarla Batılılaşma sürecine girilmiş. Bu süreçte

¹ [İmzasız], "Cemal Süreya Şiir Kitabı Yayımladı", *Yeni Ortam*, S. 510, 10 Şubat 1974, s.7.

hiçbir şey yapamamış Orta Doğu. Kendisine yabancılaşan bir ekin oluşturulmuş. Orta Doğu'da beş duyunun tarihsel gelişimini aşıyor Cemal Süreya. Uygarlıksız kalmış bir ekinin biçimi önemli değil onun için, ekin olarak özü önemlidir.”² Şairin Ortadoğu'yu bir bütün olarak gördüğünü, bir yerden sonra bütünün nasıl bozulduğuna dikkat çektiğini belirten Timuroğlu, yazısının tamamında, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'yi iletilen mesajlar açısından değerlendirip, bunları belirginleştirmeye çalışmıştır.

Mehmet Salihoğlu, “Şiirimizin Paganinisi” başlıklı yazısına, “Birinci Yeni”nin Türk şiirindeki yerine değinerek girer ve İkinci Yeni'nin bu şiir karşısındaki tutumunu belirginleştirmeye çalışır. Cemal Süreya, Edip Cansever ve İlhan Berk'i “toplumcu” diye niteleyen Salihoğlu, sözü 1950'lerde Cemal Süreya'nın şiirlerinin nasıl karşılandığına getirerek şunları söyler:

“Cemal Süreya'nın her şiiri, sanat çevrelerini allak bullak etmeye yetiyordu. Sonradan 'Üvercinka' adlı kitabında topladığı bu şiirler, öyle sağdan soldan ses veren yaygaralarla görmezlikten gelinecek gibi değildi artık. Bu, yeni bir şiirin, yeni bir duyarlığın doğuşu idi. Şakası yoktu!”

Cemal Süreya'nın şiirleriyle “usta olarak belirdiğini”, “çarpıcı, sarsıcı, yetkin” olduğunu savunan yazar, “dilinin eskiliğine çok tutuluyordum” diyerek, şairin şiir dilini, sözcük tercihiğine indirgese de, “onda üstün bir oyunculuk, bir beceri, bir sanat 'virlucusitesi' bul”ur ve her ne kadar beceri sahibi bu şairi beğense de, dilinin “öz Türkçe'den kaymış” olduğunu savunur. *Göçebe*'yi de sözcük tercihiğine indirgeyerek değerlendiren Salihoğlu, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'yi “dolu dolu [bir] kitap, onun gittikçe güçlendiğinin de kanıt belgesi sayılabilir” diyerek karşılar.

“Duygunun çok arkalarda [kaldığı], düşüncenin, becerinin öne geçtiği bu kitabıyla ona, şiirimizin Paganinisi demekten kendimi alamıyorum” diyen yazar, Süreya'nın “usa gelmeyen görüntülerle, buluşlarla, zekâ uçuşlarıyla dolu bu kitapta da” bazı “eski sözcükler”e yer verdiğini; “ama eskiye oranla

² Vecihi Timuroğlu, “Beni Öp Sonra Doğur Beni”, **Yeni Ortam**, S. 518, 18 Şubat 1974, s. 7.

daha arı öz Türkçe bir dile ulaştığı”nı belirtir. Şairi, yeni sözcükleri kullandığı için “kutlayan”, eski sözcükleri bırakamayışı için ona “sitem eden” Mehmet Salihoğlu, “Cemal Süreya poetikası kendine özgü, sayılı ve soylu ozanlarımızdan biridir artık. Son kitabıyla da bu özelliği iyice ortaya çıkmıştır” diyerek, “kitabın en güzel şiirlerinden biri” yargısında bulunduğu “Çeşme, Küçük Kız, Ozan ve Öbürleri” adlı şiirin ilk birimiyle yazısını tamamlar.³

Selim İleri, “Cemal Süreya’nın Şiirleri” başlıklı yazısında, kitaptaki şiirlerde Cemal Süreya’nın, “yıllar yılı düşüncelerini, duygularını kılı kırk yararak geliştirdiğini; ağır ağır, özenle bütünlediğini” söyler. İleri’ye göre Cemal Süreya, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’deki şiirleriyle “çok başka bir şair kimliği” göstermekte, “birtakım konulara, sorunlara ilişkin düşüncelerinde, duygulanımlarında alabildiğine yoğunlaşmakta”, “şiire sığmaz, şiire dönüşemez diye” düşünülen “nice kavramı, olguyu sindire sindire karşımıza” çıkarmaktadır. “Sevda Sözleri” bölümündeki “Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim” adlı şiire, anlatım yönünden dikkat çeken yazar, burada anılan özel adları, “Sanatı bir bütün olarak kavrama tutkusu, bu tutkuyu okura iletme çabası” olarak yorumlar.

Selim İleri, böyle değerlendirdiği şiirin daha da açılması, bu işlemin bütün şiirlere uygulanması gerektiğini, “tarihe ve toplumsal düzene yaklaşımındaki yoğunluk”un da bunu gerektiğini vurgulayıp, kitabın sessizlikle karşılanmasını da eleştirerek, “Oysa *Beni Öp Sonra Doğur Beni* üzerinde titizlikle durulması gereken bir kitap” der. Yazar, bu sitemin ve uyarının ardından, Cemal Süreya’da gördüğü “aydın tipi”nin “genel tanımları, genel anlayışları sars[tığını]”, bunun *Papirüs*’ün başyazılarında belirginleştiğini söyleyerek, “Türkü” adlı şiirde, bu aydının yakalandığını, sorunlarının gösterildiğini, bilincinin değerlendirildiğini belirtir. Ona göre Cemal Süreya’nın gösterdiği aydın, halkla “kopukluğunun bilincine varır”, kaba değerlendirmelerden ve “halka inmek ya da çıkmak gibi safsatalardan”

³ Mehmet Salihoğlu, “Eleştiri/Şiirimizin Paganinisi”, **Yeni Ortam**, S. 576, 17 Nisan 1974, s. 7.

vazgeçer ve “gerçekliğini” ancak böyle kazanabilir. İleri, “Cemal Süreya’nın anlattığı aydın bu ikilemi her an yaşayan, her an ikilemin sancılarını çeken kişi” diyerek, “Türkü” adlı şiiri, belirttiği sancının bir dışavurumu şeklinde sunar. Kitaptaki şiirlerin söyleyiş özellikleri üzerinde de duran Selim İleri, bu konuda şunları söyler:

“Cemal Süreya, duygularını, düşüncelerini iletirken fazlalıkları ayıklamaya çok özen gösteriyor. Dizilerde sözcüklerin yerlerini değiştirmek neredeyse olanaksız bir şey. Tek sözcük oynatılamaz, tek sözcük atılamaz. Ayrıca şairin sözcük seçiminde, irdelediği şiir diliyle bir uyum sağlama kaygısı göze çarpıyor. Yani Cemal Süreya yoğun, verimli düşünce dünyasını şiirine aktarırken bu şiirin bozulmasına, şiir olmaktan dışa düşmesine göz yummuyor. Ödün vermeye, bildiri uğruna şiirini zedelemeye yanaşmıyor. Ama güzel imgelerle, beğendirici dizelerle okuru avlamak amacını da benimsemiyor Cemal Süreya. Bildirisiyle has şiiri iç içe yaşatan ender şairlerden.”

Yazısının ilerleyen satırlarında, Cemal Süreya’nın “toplum hareketine ilişkin” bir “bildiri” sunduğunu vurgulayan İleri, bu bildirinin nasıl bir tavra dönüştüğünü bazı şiirlerle örnekleyip, şiirlerde şairin, “1960’tan sonra ülkemizde iyice beliren kökten düzen değişikliği konusundaki düşüncelerini, tarihin bu anlamda gelişim çizgisini kavrayışını, bireyin, sınıfsal konumuna paralel olarak, kendini soyutlamaksızın toplumun bugünkü ortamıyla yüzleşmesini” izlemenin mümkün olduğunu belirtir. Yazar, son olarak, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’nin önemine dikkat çekerken, şiirlerin hermetik oluşuna da küçük bir eleştiri getirir:

“Cemal Süreya’nın şiiri, okuru, yeniden tarihe, toplumsal yapıya, toplumsal düzenin ne yönde değişeceğine itiyor. Dinamik bir şiir anlayışı, duruluktan boyuna kaçıyor.”⁴

Vecihi Timuroğlu, *Beni Öp Sonra Doğur Beni* üzerine yazdığı ikinci yazısında, şiirlerdeki bazı göstergelerden hareket ederek; uygarlık, sömürgecilik, evrensellik ve “imgelem” üzerinde durur. Yazara göre Cemal Süreya, “uygarlaşmamızın olgusunu ussal ve özdeksel üretim biçimlerinde şiirleştirmiş; “evrensel kavramlarla tarihsel olgumuzu belirle”yerek,

⁴ Selim İleri, “Cemal Süreya’nın Şiirleri”, **Yeni Ortam**, S. 601, 12 Mayıs 1974, s. 7.

“Fenikeleşmemek” sözünü, “uygarlaşamamanın karşılığı olarak kullan”ırken, sömürgeyi haber veren “Fenikeliler” aracılığıyla “sömürgeyi başaramamış bir toplum” olduğumuzu belirtmiş, böylece de “iç sömürüye yönel”diğimizi vurgulamıştır. “Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim” adlı şiirin düzyazıyla geliştirilen birimlerinden birindeki “ve”, “ile” bağlaçlarının kullanımına geniş bir yer açan yazar, “ve”nin ayırıcı, “ile”nin birleştirici olduğunu ileri sürerek, şairin bu tür “ikili” kullanımlarla evrensel bir söyleme ulaştığını belirtir.

Kitaptaki şiirlerin kültürel kaynaklarına yoğunlaşan Timuroğlu, “Şiiri tarihsel bir ekin süzölmüşlüğü olarak düşünüyor Cemal Süreya” deyip, şiirlerdeki tarih ilgisinin “beşerîleşmek, bütünleşmek” düşüncesine bağlı olduğunu savunur. Şairin “Kurt” şiirini Türk mitolojisinden hareket ederek geliştirmesine rağmen, evrensel bir düşünceye ulaştırdığını ileri süren yazar, bu başarının “imgelem”de aranması gerektiğini söyler: “İmgelemin düşsel değiş olmadığına en güzel örneğini Cemal’in şiirlerinde görebilirsiniz.”⁵

Cemal Süreya’nın şiirlerine “bir kez daha bak[ılması]” isteğiyle yazdığı yazıda Vecihi Timuroğlu’nun, tarihsel gerçeklerle uyuşmayan bazı yorumlara gittiği de görülmektedir. Bununla birlikte, “Bana Bir Defa Daha Bakınız”ın, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’deki bazı şiirleri çözümleme ve yorumlama niyeti taşıyan tek yazı olduğu söylenebilir.

Kitapla ilgili basında görülen son yazı, Mehmet Âdem Solak imzasını taşır. “Cemal Süreya ve Bildirisi” başlıklı yazısında Solak, “ozanın kendini aşması sorunu” üzerinde durarak Cemal Süreya’nın *Göçebe*’den sonra gelen kitabındaki şiirlerde “toplumunu ve çağını bir bildiri düzeninde” nasıl aşmaya çalıştığını gösterir. Yazara göre Cemal Süreya, “yere sağlam basmasını bilen bir ozan”dır; şiirini, “üyesi olduğu oba’nın havasından ve renginden, nakışı ve çiçeğinden, halkından ve dilinden damıtmakta”dır.

Yukarıdaki genel yargıların ardından *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’deki eğilimleri değerlendiren Solak, şairin “yeni olanaklar araya araya bir gelişme

⁵ Vecihi Timuroğlu, “Bana Bir Defa Daha Bakınız”, **Yeni Ortam**, S. 547, 19 Mayıs 1974, s. 7.

gösterdiğini ve kendini aşmanın yörüngesini bulduğunu” belirterek, bu durumun söyleyişte bazı yenilikler getirdiğini vurgular. “Düzyazı-şiiir denemeleri” ile “şiiirimizin kalıtsal ‘malzemesi’nden yararlanma” tutumu, Süreya’nın *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’deki şiiirlerinde görülen eğilimlerdir. İddiasını kitaptaki şiiirlerden yaptığı alıntılarla destekleyen Solak, şairin gelenekten yararlanma eğilimini öne çıkararak, bunun sanatçı için ne denli önemli olduğunu göstermeye çalışır:

“Hem beyit düzenini asıl alan şiiirden, hem de halk şiiiri temelinden yola çıkarak, güzel-görkemli ve öylesine süzülen ses belikleri örmüştür. (...) ‘Seviş Yolcu’ başlığı altında sunduğu beyitler, eski şiiir geleneğinden biçim olarak yararlanmanın hiçbir sakıncası olamayacağını kanıtlamaktadır. Eski şiiir geleneği bir yana; bence sanatçı, halk şiiiri temelinden yararlanarak kendi şiiirini aşmada çok daha başarılıdır.”⁶

Görüldüğü gibi, Mehmet Âdem Solak, daha çok şiiirlerdeki söyleyiş özelliği üzerinde durmuş ve söyleyişi zenginleştiren eğilimleri belirlemeye çalışmıştır.

3.2. İnceleme ve Değerlendirme

3.2.1. Yapı

“Bir Kentin Dışardan Görünüşü” adlı tek şiiiri içeren ilk bölümün, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’ye giriş olarak düşünüldüğü söylenebilir. Birimlerindeki dize öbeklenişinde sayısal bir oran gözetilmediği anlaşılan bu şiiirin ilk yayın yeri, *Yeni Dergi*’dir.⁷

“**Bir Kentin Dışardan Görünüşü**”nün ilk biriminde şiiirin anlatıcısı, başlıkta da işaret edildiği gibi, bir kenti uzaktan gözlediğini haber verir. Bir insan olarak tasarlanan kent, “üç kulesi altı şairi sayısız minareleri / Ve yer

⁶ Mehmet Âdem Solak, “Cemal Süreya ve Bildirisi”, *Varlık*, S. 804, Eylül 1974, s. 21.

⁷ Cemal Süreya, “Bir Şehrin Dışardan Görünüşü”, *Yeni Dergi*, S. 11, Ağustos 1965, s. 12-13. “Bir Şehrin Dışardan Görünüşü” başlığıyla yayımlanan şiiirin, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’ye alınırkenki hâliyle *Sevda Sözleri-Bütün Şiiirleri*’ne alınan hâlinde, birimlerde bazı tasarruflara gidildiği görülür. Bunların birimlerdeki anlam gözetilerek yapılmış değişiklikler olduğu anlaşılmaktadır.

yer uçuklaşmış kıyılarıyla” (s. 9)⁸, “bütün bir gün”, “derin suları kolla”mıştır. Kentin kollama işini gerçekleştirirken, mimari eserleri ile doğal yapısının yanına içinde yaşayan insanları da alması anlamlıdır. Buradaki kent “altı şairi”, “üç kule” ile “sayısız minare” arasında anılarak, mimari bir yapı şeklinde tasarlanmış; ayrıca anılan diğer yapılar gibi, yükseltilerek ona geniş bir de ufuk kazandırılmıştır. Şiir boyunca kentin mimari yapıları, doğal özellikleri ve insanıyla ele alınacağını haber veren bu ilk birim, “Hadi gidelim” sözüyle tamamlanır. Bu sözle şiirin anlatıcısının birine seslendiği duyurulur. Seslenilen kişi, kollama işinin yapılmasını yönlendiren ve “Bir çoban mevsimini geçirmek için saçının billurundan” dizesinde haber verilen kişidir. Sonraki birimde, bu seslenmeler çoğaltılarak genişletilirken, seslenilen kişi de “sen” denilerek belirginleştirilir. Anlatıcı, bu kişiden “daha dün” şiirine dair bir şeyler, belki bir yorum, bir mesaj almıştır.

Sonraki birim, şiir aracılığıyla alınan mesajın içeriğini bildirir. Keder içinde yitip gitmiş bir aşk söz konusudur ve anlatıcının seslendiği özne, bu aşk üzerine konuşmayı denemiştir. “Senin kahkahanın boğumlarında / Söz temiz değil” (s. 10) dizeleri, konuşan öznenin samimiyetine inanılmadığını haber verir. Yalnızlığı belirginleştiren bu hatırlamanın ardından yeni bir birime geçilir ve “iklim” sözcüğüyle şehrin yaşadığı sıcak bir yaz gününde, sokaklara, insanlara, binalara ilişkin gözlemler aktarılır. Bütün bu bunaltıcı gözlemlerin yalnızlığı artırdığı veya daha bir görünür kıldığı söylenebilir.

“Fenikeleşmemek. Ben bu sözü söylüyorum / Bu sözü sana söylüyorum bir gün gerekir nasıl olsa” (s. 10) dizeleriyle başlayan sonraki birimde, “Fenikeleşmemek”ten kaynaklandığı hissettirilen bazı sorunlar, tarihle yaşanan zaman iç içe geçirilerek belirginleştirilir. “Fenikeleşmek” tâbirini Cemal Süreya, *Göçebe*’deki yasak aşk temalı “Bir Park Konuşkanı Üstüne”de de kullanmıştır. “Fenikeleşmemek” tâbirinin burada eleştirel bir yaklaşımı haber verdiği hissedilir.

⁸ Şiir alıntıları, kitabın ilk baskısından yapılacaktır: Cemal Süreya, **Beni Öp Sonra Doğur Beni**, e Yayınları, İstanbul, Ekim 1973, 118 s.

Sonraki birimde, mimari ile insan bir arada kavranırken de, yorumlanırken de humora başvurulur, “Şoför edebiyatına önsöz olarak geçse yeridir / Yeni Camii’nin caddeye dayanmış dirsekleri” (s. 12) denilir. Mimari yapıların arasında fark edilen bir insan, “Orada işte orada” çılgılığı ile haber verilir. Görüldüğü, sevinçle ve çılgılla duyurulan bu insan, binaların arasında “dalgın dalgın yürü”mektedir.

“Sen ki” sözüyle başlayan sonraki birimde, anlatıcının “Orada işte orada” çılgılığıyla, şair Cemal Süreya’yı yakaladığı anlaşılır. “Bu şehrin eski tutarsızlarındansın” diye seslenilen bu özne, tecrit sanatının verdiği imkânla tanıtılır. Özellikleri arasında, “bir güz sonu duygusunu” bir yerlere taşıyor oluşunun anılması anlamlıdır; çünkü “güz sonu duygusu”, bütün çabalara rağmen biten, ölmek üzere olan bir ilişkiyi işaret eder. Bununla birlikte “sen ki” denilerek seslenilen özne, bu ilişkinin sıkıntısından hâlâ kurtulabilmiş değildir. Sonraki birim, öznenin birikimleri ve bu birikime rağmen, sıkıntı veren bir ilişkiden kurtulamayışını sergiler. Anlatıcının işaret ettiği özne; Hugo’dan, Mallarmé’den, Artaud’dan bir şeyler okumuş, bir parça İngilizce de bilen biridir; ama en önemli özelliği, “Bir kadını sevdin çok. O daha iyi” dizesindeki “daha iyi” vurgusuyla öne çıkarılan sevme gücüdür. Bu sevme gücünün sevilen kadınla zaafa uğradığı, şiirin anlatıcısının bir önerisiyle belirginleşir:

*“Ama ne yap biliyor musun?
Şu eski adresini değiştir artık
On yıldır bilgeliğini tüketti” (s. 12)*

Bir şehrin, İstanbul’un mimarisi, doğal özellikleri ve insanıyla yer yer humora baş vurularak anlatıldığı “Bir Şehrin Dışlardan Görünüşü” adlı şiirde; aşk ve onunla gelen bunaltı, sıkıntı, yalnızlık temaları bir iç çatışmayı haber verir. Dolayısıyla şiir, bir öznenin şehirde dolaşırken, yaşadıklarının muhasebesini yapışını ve hayatına yön verme niyetiyle bazı kararlar almaya çalışışını yansıtır. Her şeye rağmen, şiirin “Saatler uzun, günler...” dizesiyle bitirilmesi, bilgeliği tüketse de sevilen kadından ve o kadının yaşadığı

şehirden kolay kolay vazgeçilemeyeceğini duyurur. Yine de, “saatler uzun” sözünden sonra gelen “günler” sözcüğünden sonra konan noktalar, bilgeliğin tüketilmeye devam edildiğinin işaret olarak yorumlanabilir.

“Sevda Sözleri” bölümünün ilk şiiri olan **“Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim”** adlı şiir, ilk bakışta yüzeysel yapısının farklılığıyla dikkati çeker. Dörtlükler, mensur bir pasaj ve sayısal oran gözetilmeyen birimlerden oluşan şiirin ilk dörtlüğünde, sevişme ânındaki bir kadının anlatıcı özneye verdiği haz öne çıkarılır. Sonraki dörtlükte, anlatıcı öznenin seviştiği kadının kulağına mırıldanmışçasına söylediği “Acıyoncam, çocuğum, bozkır çiçeği” (s. 17) sözleri duyulur. Bu sözlerin ardından, cinsel birleşme imajlarla yansıtılır.

Üçüncü birimdeki “Boğazımdan dökülen sevda sözleri” (s. 18) dizesinin az önce söylenen sözleri işaret ettiği düşünülebilir. Bu birimde özne, yaşadıklarını yorumlayarak, güzel olan her şeye kederin sindiğini ve “sevda sözleri”nin de kederden payını aldığını belirtir. Sonraki birim, “Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi” (s. 18) dizesiyle başlar. Bu dize, şiirin öznesi ile şairi birleştirir. Cemal Süreya, bazı yazı ve söyleşilerinde, beş yaşındayken bir yük vagonuna bindirilerek sürgün edildiklerini özellikle belirtmiştir. Bir telmihle Yusuf peygamberin iftiraya uğrayışını hatırlatan özne, kendi özel durumunu da benzer bir haksızlık olarak yorumlar. Mağdur edilme temasının belirginleştirildiği bu birimle, cinsel birleşmeye karışan kederin öne çıkarıldığı önceki birim arasında kurulan bağın zayıflığını belirtmek gerekir. Sonraki birim, Yusuf peygamberin çağrışımı olarak düşündüğümüz bir başka telmihle başlar:

*“Muhammed dermiş ki hediyeler veriniz
Cinsel tarafı düşün hediyelerdeki” (s. 18)*

Hediyelerdeki “cinsel taraf”, öznelerin bedenlerini birbirlerine sınırsız şekilde açmaları olmalıdır. Cinselliğin bir hadisle güçlendirilmeye çalışıldığı bu dizelerin ardından özne, kendi bedenini karşısındaki kişiye olabildiğince açarak, “Beş duyunun birliğini görmek istersen / Yaklaştır şurama usulca bas

hançerini” der. Mecazî bir kullanımla, işaret edilen yerin kalp olduğu söylenebilir. Hançerin önceki dizelerde yer alan “hediyeler”le bir arada düşünülmesi durumunda, cinsellik olarak yorumlanması da mümkündür.

Sonraki birimde, sevişmenin ardından yapılanlar belirtilir: “Sonra su içtik ve uyuduk”. Son üç dize, uykuda görülenlere ilişkin gibidir:

*“Uzakta duru kurtlar, çakal lekeleri
Dilsiz olandan karşılanmaz olana
Çözüldü damar damar doğanın belleği” (s. 18)*

“Doğanın belleği”nin damar damar çözüldüğünün belirtilmesinde, rüyaların doğrudan verilerinin göz önünde bulundurulduğu düşünülmektedir. Bu veriler arasında, duru sıfatıyla anılıp su şeklinde tasarlanan kurtlar ve leke olarak betimlenen çakal vardır. Bunların ilki, “dilsiz”; ikincisi, “karşılanmaz” denilerek yorumlanmıştır.

Dörtlük olarak kurulan son birimde, “gündoğusu” sözüyle sabaha girildiği anlaşılır. Sabahla birlikte çalışma hayatı öne çıkar ve bu, öznelere akşama kadar ayırır. Akşam, “Bir küçük bir yusufçuk gel”erek gün içindeki ayrılığa son verir. Buradaki “yusufçuk” göstereninin cıvı cıvı ve şirin, sevimli bir kuş olarak tasarlanan sevgiliyi işaret ettiği söylenebilir.

Bir yapı araştırması şeklinde geliştirilen şiirin sonraki birimi mensur (düzyazı) bir pasajdan ibarettir. “İkili diyordu bir ses: ikili olsun; ikişer ikişer yanyana getirdik sevdiğimiz adları:” (s. 19) cümlesinden sonra, ikişer ikişer yan yana getirilen adlar sıralanır. Çağrışımla genişleyen ve açılım kazanan bu sıralamada; dinin, tarihin, edebiyatın, coğrafyanın, şehirlerin, maddî unsurların, bir ülkede yaşayan insanların, kısaca kültürün belirleyici olduğu görülür. Anlatıcı özne bu ikişerli sıralamayı yaparken; inancı, çelişkiyi, yoksulluğu, ustalığı, çaresizliği, umutsuzluğu, yaşama sevincini belirginleştirir. “Adilcevaz’ın nüfusu sekiz yüz doksan dördtür (kaymakamla birlikte)” cümlesinde olduğu gibi kimi zaman humoru, “Yakışıklı Süphan ile gizemli Ağrı”, “bohçacı Adapazarı ile izlenimci Bursa” bağdaştırmalarında

görüldüğü gibi kimi zaman kişileştirmeyi kullanır. Bu birimin başında, “İkili diyordu bir ses: ikili olsun” denilerek belirtilen “ses”in sözüne uyulmuş ve ikişerli olarak sıralanan kültürel unsurlarla, onların işaret ettikleri şeyler konuşturulmuştur. Birimin “Konuşsun diyor...” sözüyle bitirilmesi, bu açıdan anlamlıdır. Bunların hepsini, önceki birimlerin birinde işaret edilen “sevda sözleri” olarak yorumlamak mümkündür; çünkü, sevilen bütün bu ikili güzelliklere de keder sinmiştir.

Sonraki birimin öncekine “Konuşsun diyor bir ses” dizesiyle bağlandığı görülür. Bu birimde, şiirin öznesi birine, “Konuş akkavakkızı dereden tepeden”⁹ diye seslenerek, hem yukarıdaki ikişerli sıralamanın dereden tepeden, başka bir deyişle çağrışıma uyularak gerçekleştirildiğini, hem de bu sıralamanın kim tarafından yapıldığını açıklamaktadır. Aşağıdaki dizelerde, dereden tepeden/çağrışıma bağlı olarak yapılan sıralamanın amacı belirginleştirilirken, şiirin teması olan cinsellik de öne çıkarılır:

*“Yağmursa da karsa da yağ içindekini
Düzmece töreler arasından
Dağların büyük uğultusuna doğru
Terle iliğindeki o en eski, o en etkin,
O en uyarıcı zambak vahşetini” (s. 20)*

Sonraki iki birim, seslenme ve söylev havasıyla şiirin atmosferinde belirgin bir değişikliğe yol açar. Bunlarda, herhangi birine değil, hayatı bazı değerlerle düzenleyen topluma, kentin üzerinden seslenilir. Önce kent, “Kent / Kibar ve fahişe sıfatlarla / Kus barsaklarında tembelleştirdiğin ilkeyi” dizeleriyle kınanıp lânetlenir; sonra da bu bozuk ilkeyi hiçe sayan özne, kendisinin kargışlanmasını bekler. Ama öznenin bu kargışlamayı umursadığını söylemek mümkün değildir; tam tersine özne, bu kargışlama ile kentin bozuk ilkesini nasıl hiçe saydığını gösterme niyeti taşır:

*“Ve öteden gelen sarı tef sesi
İşte onbir taze başak dizdik bir sapa
Kargışla bizi!” (s. 21)*

⁹ Cemal Süreya, bu şiir yayımlandıktan altı buçuk yıl sonra eşi Zühal Tekkanat’a yazdığı bir mektupta, ona şöyle seslenir: “N’olur, akkavakkızı, anla beni.” (Cemal Süreya, **Onüç Günün Mektupları**, YKY, İstanbul, 1998, s. 15.)

Bu dizelerdeki “onbir taze başak”ın, “bir sap” gösterenini de göz önünde bulundurarak, cinsel ilişkiye girilen on bir genç kızı işaret ettiği söylenebilir. Herhangi bir değer gözetilmeden bir sapa dizilen bu on bir başak, öznenin kentin “düzmece töreler”ine karşı bir saldırısı olarak yorumlanabilir. Özne, bu eylemiyle kenti, daha doğrusu kenti düzenleyen değerleri ateşe vermiştir. “Gözlerim. Gözlerim yanıyor.” dizesi, ateşe verilen kentin dumanlarından kaynaklanan bir durum olarak yorumlanabileceği gibi, olup bitenler karşısında ağlamanın işareti şeklinde de değerlendirilebilir.

Şiirin son birimini oluşturan “Kışne kirazını ve göç mevsim” dizesi, öznenin kendisine bir gelecek belirlemesi şeklinde anlaşılabilir. Bir kenti ateşe veren özne, barbar bir tavırla yeni bir yere gitmenin planını yapar sanki. “Kışne kirazını” sözü, her iki sözcüğün sembolik ve çağrışım değeri düşünüldüğünde, cinselliği işaret eder. Bu sözün, şiirin ilk birimindeki “Bir kadın canıma mercan sokuyor / Dayamış ağzıma memesini” (s. 17) dizelerinde yer alan “meme” ile ilişkisi bulunduğu da ileri sürülebilir. Kiraz, belli bir mevsimin meyvesidir; kirazı çağrıştıran meme ucu da, bu bağlam içinde, bir mevsimlik bir ilişkiyi gösterir. “Kışne kirazını ve göç mevsim” dizesinde, öznenin kendisini mevsime benzeterek, bu benzetme üzerinden kendisine seslendiği de düşünülebilir. Ayrıca “kışne” sözcüğünün, eylem olarak atı, ses özelliğiyle de, “dişle”yi çağrıştırdığı da göz önünde bulundurulursa, öznenin kendisine, belli bir zaman bir ilişkinin zevkini çıkar ve zevk sona erdiğinde gözlerin yaşararak da olsa o ilişkiyi bitir gibi bir öğüt verdiği söylenebilir. Bu hâliyle şiirin bütününde, toplumsal düzenlemeleri karşısına alan cinsellik temasının işlendiği görülür.

“Beni Öp Sonra Doğur Beni” adlı şiir de “Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim” gibi, bir yapı araştırması olarak görünür. Dize öbeklenmelerinde belli bir oran gözetilmeyen şiirin ilk birimi, anlatıcı öznenin imajla yorumladığı bir görüntüdür: “Şimdi / Utançtır tanelenen / Sarışın çocukların başaklarında.” (s. 22) İkinci birimde, yeni bir manzara açılmadan, göz algısı yerine koku algısı

öne çıkarılarak, görülmeyen ama kokusu alınan leylâklardan söz edilir. Koku algısıyla birlikte bakışın ovadan yerleşme alanlarına doğru kaydırıldığı hissedilir. Böylece, küçük sarı başaklarda belirginleşen güneş, leylâk kokularıyla yeni bir yön kazanır. Sonraki iki birimde, bu yeni yönün içinden konuşulduğu anlaşılır. Çünkü leylâk kokusu, evlerden taraçalardan taşarak gelip öznenin sesine yerleşir. Bu, görme, koklama duyularından işitme duyusuna geçildiğinin işaretidir. Özne, “Sesimin esnek baldıranı / Sesimin alaca baldıranı” (s. 23) diyerek, hoş kokulu leylâktan, zehirli ve kötü kokulu baldırana geçer. Bu, sesle belirginleşen konuşmada kötü sözler bulunduğunu haber verir. Yine de konuşma kesin değil, esnek ve “alaca”dır. Esnek ve alaca olarak belirtilen konuşma, sonraki birimde “kuşlara doğru” açılır.

“Tahta heykeller arasında / Denizin yavrusu kocaman.” birimindeki “tahta heykeller”in denizdeki gemiler olduğu söylenebilirse de, sonraki birimde yer alan “Kan görüyorum taş görüyorum / bütün heykeller arasında” dizeleri, metnin bu yorumu kabul etmediğini haber verir. Doğal dildeki “taş kalpli”, “taşlaşmak” ve “heykel gibi durmak” sözleri hatırlanarak, şiirdeki heykellere, duygusuz davranan insanların simgesi yorumu getirilebilir. Son birim, bu yorumu destekleyen bir figür sunar:

*“Annem çok küçükken öldü
beni öp, sonra doğur beni.” (s. 24)*

Özne birine seslenerek, ondan hem annesi hem de sevgilisi, eşi olmasını ister. Bu istekte; sevgi, ilgi, şefkat, acıma beklentisi vardır. Bu birimde, şiirin anlatıcı öznesi ile şairin birleştiği görülür. Cemal Süreya, annesini altı yaşında kaybetmiştir. Erken yaşta kaybedilen anne hatırlatılarak, öznenin âdeta ölü doğduğu sezdirilmek istenir. Burada, annenin çocuk için önemi, değeri ve anlamı sorun edinilir: Annesiz büyüyen çocuk, duygusal gelişmesini tamamlayamaz; dolayısıyla, büyüse de onda bir taraf hep eksik kalır. Özne bu yüzden sevgilisine, annesini çok küçükken kaybettiğini hatırlatma gereği duyar. Bu, hem ilişkideki kusurları için özür dileme, hem de sevgiliden bir annenin verebileceği sevgiyi, şefkati, ilgiyi, sıcaklığı, özeni,

anlayışı istemedir. Özne bu isteğiyle, büyümüş olsa da duygusal gelişimini tamamlayamadığını, bunun da hiç doğmamış olma anlamına geldiğini sezdirerek, sevgiliden kendisini önce bir anne şefkatiyle öpmesini, sonra da doğurmasını ister. Bu bölümün genel başlığı olan “sevda sözleri” hatırlandığında, şiirin bu sözlerle ait olduğu; dolayısıyla sevgi temasını belirginleştirdiği söylenebilir.

Dokuz birimden oluşan “**Simsıcak, Çok Yakın, Kirli**” adlı şiirin ilk biriminde, şarap ve rakı çeşitli özellikleriyle güzellenerek, alkolün algılamada yarattığı değişimlere ulaşılır. Alkol, kişileştirme sanatının verdiği imkânlarla farklı imajlar içerisinde yorumlandıktan sonra, “Bir çözülme dilimde sulardan yıldızlardan,” (s. 25) dizesiyle sarhoşluk sezdirilir. Özne, sarhoşluğun verdiği bir psikoloji içinden konuşuyor gibidir: “Diyorum: nerde olursa olsun / Bir ısırganı bile koynuna alıp yatabilir insan,” (s. 25). Bu dizeler, sonraki birimde sıralanacak olan bilgilere ve aktarılacak bir ilişkiye giriş olarak kullanılır. Sonraki birimde; doğadan, hayattan, din ve tarihten çeşitli göstergeler sıralanarak insanın farklı deneyimlerden neler öğrendiği sergilenmek istenir. Bir hayretin ifadesi durumundaki “Tanrım! Tanrım!” seslenişiyle, sıralanan bu bilgilerin kim tarafından öğretildiğine geçilir. Böylece şiirde, “çetrefil güz” ve “deneysiz bahar” diye özgün bağdaştırmalarla iki özne belirginleştirilir.

“Bir ısırganı bile koynuna alıp yatabilir insan” diyen öznenin, kim olduğunu umursamadan koynuna aldığı “deneysiz bahar”a, sonraki birimde “Yabancım” diye seslendiği duyulur. Bu seslenmenin “birden” gerçekleşmesi, öznenin sarhoşluğunun geçmesine verilebilir. Özne, sonraki dizelerde, yanındaki kişiye, “Sevgilim arkadaşım” diye seslenerek şunları söyler:

*“Şimdi ben burdayım ya
Olmayabilirim az sonra
Her şeyi yüzüstü bırakabilirim” (s. 27)*

Söylenen sözler, öznenin ilişkide süreklilik düşünmediğini bildirir. Bununla birlikte, belki de bir iç konuşma olarak, “Bırakabilir miyim dersin” diye sormadan da edemez; ama sorunun cevabı, bırakabileceğine olan inancı

yansıtır: “Bırakabilirsin”. Özne bu inancını, daha önceleri yaşadığı benzer ilişkileri düşünerek pekiştirir ve bir “Sarışın”ı, “Esmer”i, “Arap” ve “Kumral”ı hatırlar. Hatırlananlara, o kişilerin erojen bölgeleri de dahil edilir; yine de bu bölgelerin hatırlanan kişilere mi, yoksa öznenin yanındaki “deneysiz bahara” mı ait olduğu bu birimde pek belirgin değildir:

*“Ben istesem de istemesem de
Derin mırıltısı içinde teninin
İki çığlık halinde yükselir memeleri” (s. 27)*

Cinsel arzuyu uyandıran erojen bölgeden, sonraki birimle birlikte pubik bölgeye geçilir. Bu birimde, cinsel ilişki imajlarla olabildiğince örtülerek yansıtılır. “Yabancım diyorum ona / Geriye kalan bütün kelimeleri de / Kamulaştırıyorum böylece,” (s. 28) dizeleri, öznenin yanındaki kişiyi, cinsel arzusunun nesnesi olarak düşündüğünü açığa vurur. Özne, bir “kamulaştırma” bilinciyle davrandığını düşündürür. Bu davranış, cinselliğin özgür ve serbestçe yaşanmasına yönelik bir çaba olarak yorumlanabilir. Sonraki üç birimde, cinsel birleşme farklı imajlarla tekrar tekrar canlandırılır. Özne, cinsellikteki bu ısrarı, kişinin kendiliğini kazanması olarak değerlendirir:

*“Unutma ki
İnsanımız gibi aşkımız da
Kazılarla bulacak kendi güneşini” (s. 28)*

Bu birimde, kendi güneşini bulmak, bütün sınırları aşıp cinselliği olabildiğince yaşamaya bağlanır. Aydınlığı, ışığı, hayatın kaynağını haber veren güneşin gökte değil, yerin derinliklerinde düşünülmesi, var olan kabuller yerine kişinin kendi doğrularını kendisinin kurması olarak yorumlanabilir. Sonraki birim, şiirin öznesi ile onun “yabancım, sevgilim” diye seslendiği kişi arasındaki ilişkide “kazılar”ın sevişmeye karşılık geldiğini belirginleştirir.

“Boşa dönen bir çıkırcık uzakta / Avucumda Belkıs’ın delik incisi” (s. 29) dizelerinden oluşan son birim, “kazılar”ın yararsız bir biçimde de olsa sürdüğünü düşündürür. Çıkırcığın boşa dönmesi, cinsel ilişkinin devam ettiğinin

işareti olarak da yorumlanabilir. Son dize, doğal dildeki “elde avuçta ne kaldı” sözünü hatırlatırcasına yaşanan bir ilişkiden geriye kalanın ne olduğunu öne çıkarır. Bu dize, “Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim” adlı şiirin “Ve öteden gelen sarı tef sesi / İşte onbir taze başak dizdik bir sapa / Kargıyla bizi!” (s. 21) dizeleriyle bir arada değerlendirilebilir. Doğal dildeki “avuç içi kadar” tâbirini de çağrıştıran “Belkıs’ın delik incisi” bağdaştırması ile bir sapa dizilen on bir taze başak arasındaki ilişki, yorum gerektirmeyecek kadar açıktır. Bu göstergeler, şiirin bütününe yayılan cinsel tutku temasını destekleyerek pekiştirir.

“Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiir de, bir yapı araştırması izlenimi verir. İlk birim, imajlarla yeni bir yorum kazandırılan “abanoz” sözcüğü üzerine kurulmuştur. Dayanıklılığı, ağırlığı, koyu rengi ve sertliğiyle en eski kültürlerden beri doğramacılıkta ve küçük eşya yapımında kullanılan abanoz, göz iltihaplarına ve mide ağrılarına iyi gelen bir bitki olarak da bilinmektedir¹⁰. Şiirin anlatıcısı, bitkinin bu özelliklerini, “Odu ocağı harlı tutar, evi barkı şenlendirir.” cümlesini kuvvetlendirmek için anmış gibidir. Abanoz sözcüğü bu birimde, ev ve aile sıcaklığının işareti olduğu kadar bu sıcaklıktan uzak düşüldüğünü sezdirenen bir hüznün ve rahatsızlığın da göstergesidir. “Yırtılan ipek sesiyle;” bağlantı dizesi, güzel ve bütün olan bir şeyin yırtılarak bozulmasını çağrıştırdığı için hüznü ve rahatsızlığı daha bir belirginleştirir.

“Çakırpençe hekimler tarafından en eski bahnamelere düşülmüş bir beğençe gibidir” biriminde, benzeyen veya tanımlanan unsurun bulunmayışı, bu benzetme veya tanımın abanoz sözcüğü gözetilerek yapıldığını düşündürür. Şiire, cinsellik ve erotizm temalarını getiren “bahname” sözcüğü, abanozun da bu temalara bağlı olarak düşünülmesini hazırlar. Buradaki imaj biraz açıldığında, işinin ehli hekimlerin “bahnameler”e yeni bir bilgi ekledikleri söylenebilir. Bu, abanozun dövülmesiyle elde edilen bir karışımın afrodizyak olarak kullanıldığına dair bir bilgidir. Bunun da, “Yırtılan ipek sesiyle;” yapılmış bir eylem olduğunu belirtmek gerekir.

¹⁰ “Abanoz” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İst., 1988, s. 9-10.

Sonraki birimde şiirin anlatıcısı, “Serin ve rahat ateşini düşün İbrahim’in.” diyerek İbrahim peygamberin Nemrut tarafından ateşe atılmasına telmihte bulunur. “Serin ve rahat” diye belirlenen ateşin niçin bu sıfatlarla anıldığı üzerinde düşünülmesini isteyen anlatıcı, yine benzeyen unsurunu belirtmeden bir şeyleri, “İbrahim’in ateşi”ne benzetir ve o ateşin, cilasası gitmiş gümüşü parlattığını; inme, humma, bayılma, gasyan gibi hastalıklarla ölüme dahi iyi geldiğini söyler. Ama bütün bunların “Yırtılan ipek sesiyle” gerçekleştiğini de ekler.¹¹

“Güneşle birlikte bahçelerde mavi gözlü bir aslan dolaşır” (s. 31) birimiyle şiire yeni bir figür girer. “Mavi gözlü aslan”, bağlantı dizesinin ardından gelen birimde bu kez, “esrik bir aslan” olarak anılır ve telmihle Abbasiler döneminde yaşanan bir olayın içine yerleştirilir: “Zurayk dediler adına. Mısır’da. Tolunoğulları zamanında.” (s. 31) Tolunoğulları, 868-905 yılları arasında, Bağdat’taki Abbasi yönetiminden bağımsız olarak hüküm süren ilk yerel hanedandır.¹² “Zurayk”, Tolunoğulları zamanında, Hz. Ali’nin soyundan geldiği iddia edilen Ali b. Muhammed’in başlattığı siyahî köle ayaklanmasına (869-883) katılanlardan biridir.¹³ Şiirde “esrik bir aslan” diye anılan Zurayk’ın ayaklanmada belirleyici bir rolü olmamakla birlikte şair, bu köle ayaklanmasını onun ismiyle belirginleştirmeyi tercih etmiştir. “Aslan” sözcüğü, Hz. Ali’yi çağrıştırdığı için Zurayk’a, “esrik bir aslan” denilmesi anlamlıdır. Şiirin anlatıcısı, tarihe yönelerek oradan bir telmihte bulunulmasının sebebini şöyle açıklar:

*“Sevgili yabancı, aslanları düşünerek bir şeyin yeni farkına varmalısın:
insan sevişirken bütün çağlarda birden oluyor, geçmiş çağların hepsini*

¹¹ Nelere iyi geldiği birer birer sayılan şeyin ne olduğu hakkında, bir bahnameden anılan şu cümleler fikir vericidir: “Şeyh Davud [el-Antakî], cimain pek çok hastalığa ilaç olduğunu; aşırısının ise vücuda bitkinlik getireceğini, söylemiştir. (...) Cima, beden gelişmesine, zararlı fikirlerin yok olmasına; öfkenin sükunete dönmesine neden olur; başta ve göğüste olan ağırlığı giderir.” [Tabip Mustafa Ebu’l-Feyz, **Tuhfetü’l-Müteehhilin-Evlilik Armağanı**, (Sadeleştirerek yayımlayan: İlder Uzel), Kebikeç Yay., Ankara, Ankara, 2005, s. 29.]

¹² “Toluniler” maddesi, **Ana Britannica**, C. 21, İstanbul, 1990, s. 74.

¹³ “Abbâsîler” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İst., 1988, s. 35.

birden yaşıyor bugünle birlikte. Ve gerçekten böyle oluyor. Bu bakımdan bir erginliktir sevişmek.” (s. 31)

Sevişme eylemi bu açıklama ile tarihsel bir zemin bulurken, şiir de düşünce üzerinden geliştirilmiş olur. Anlatıcı, “sevgili yabancı” diye seslendiği kişiye, bir özgürlük havası içinde seviştiklerini hissettirmek ister gibidir. Sevişmenin “bir erginlik” olduğunun vurgulanması da, bilinci ve özgürlüğü öne çıkarır.

Sonraki birimde, seslenilen “sevgili yabancı”nın bir sorusu aktarılır: “Ya gelecek zamanlar?” (s. 32) Bu soru, sevişilen kişinin geleceğe dair beklentiler taşıdığını bildirir. Anlatıcı, yine “Sevgili yabancı” diye başlayarak, aşkın bir erginlik olduğunu hatırlatıp, onun mutluluğun kanıtı olsa da kendisi olmadığını söyler ve aşkı, aslan ve güneşle ilişkilendirir: “İnsanın aslan kanıtıdır, güneş kanıtıdır aşk” (s. 32). “Yırtılan ipek sesiyle” tekrarı, söylenenler sonrasında oluşan duyguların bir ifadesidir. Anlatıcının aşk ve mutluluk arasında kurduğu, “sevgili yabancı”da bir şeylerin bozulmasına, ondan bir parça kopmasına yol açar.

Sonraki iki birimde, aslan-güneş-aşk denklemi, dil ve tarihsel verilerle açılarak genişletilir. Aslanla güneşin bir arada anılmasında, aslanın bir güç işareti olduğu kadar, güneşin aslan burcuyla ilgili oluşu da akla gelir.

Şiirde aşkı simgeleyen aslan ve güneş, astroloji ve sikke ilişkisi dışında, göndergesel anlamlarıyla alındığında; gücü, yırtıcılığı, şiddeti, ışığı, aydınlanmayı, sıcaklığı işaret eder. Bütün bu anlamlar, şiirin bağlamı içinde, aşka aittir. Dolayısıyla “Ya gelecek zamanlar? diyorsun.”, “Çin’de aslan yoktu eskiden.” ve “Dilimizde sekiz kere geçer aslan” cümleleriyle başlayan birimlerden sonra gelen “Yırtılan ipek sesiyle” bağlantı dizesi, aşkın aslan yönünün şiddeti ve yırtıcılığı olarak yorumlanabilir. Sonraki birimde, aslan ve güneş motifi kullanılmadan, “kesilen et parçası” tamlaması ile aşkın içerdiği şiddet yinelenirken, bağlılık, vefa ve acıya dayanma temaları da öne çıkarılır. Böylece, aşkın bağlılık ve acı içerdiği belirginleştirilir:

“Sevgilim Hacer’in bedeninden kesilen et parçası bütün göksuyunu dolaşır. Senin bedeninden et kesilmez. Ama kesilse, mevsimin bir parçası olur.” (s. 33)

Bir dinsel verinin ağırlığıyla konuşan özne, “sevgilim” diye seslendiği kişide, böyle bir özveri de, içtenlik de göremez ve onun ancak “mevsimin bir parçası” yani, bir mevsimlik bir ilişki olduğunu belirtir: “Senin bedeninden et kesilmez. Ama kesilse bile, mevsimin bir parçası olur” (s. 33). Bu, “Ya gelecek zamanlar?” sorusunun cevabı olarak düşünülebilir. Cevap biraz açılacak olursa, öznenin senden çocuğum olmaz ama kazara olursa bir şekilde doğumu engellenir dediği iştilir. Bu ağır cevap, karşılığını yine “yırtılan ipek sesi”nde bulur. Bağlantı dizesi burada, olası bir hamilelik durumunun nasıl ortadan kaldırılacağını işaret eder gibidir.

Böyle bir cevap ve olası durumun ardından gelen “Ekinim kalın yerededir / Ekinim yufka yerededir” (s. 33) dizeleri, öznenin saçtığı tohumdan ürün alamayacağını anlamış olmasının ağırlığını taşır. Kalın (derin) yere düşen tohum, çürür; yufkada (yüzeyde) kalan tohum ise, kuşlar ve böcekler tarafından toplanır. Dolayısıyla öznenin her iki durumda da ürün alması imkânsızlaşır. Bu trajik noktada “Yırtılan ipek sesiyle” bağlantı dizesi tekrarlanarak durumun yarattığı karamsarlık, umutsuzluk, acı ve hüznü belirginleştirilir. “Çarşılardan / erkek bakır / dişi bakır” birimi, bitmiş bir ilişkinin geride bıraktığı tadı bildirdiği kadar, aslan ve güneş motifli değerli sikkelerin neye dönüştüğünü de haber verir. “Paranın pul olması” deyimini çağrıştıracak biçimde, bir zaman değerli olanın değersizleşmesi bu dizelerle neredeyse ilan edilir. Her ne olursa olsun biten bir aşktır ve geride, yırtılan ipek sesinin verdiği rahatsızlık vardır.

“Burkulmuş Altın Hali Güneşin” adlı şiiri, birim geçişlerinde yinelenen “Yırtılan ipek sesiyle” dizesi, önceki şiire bağlar. Bu şiirin yapısı da, “Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiirle aynıdır.

Şiirin ilk birimi, “Sen bir çocuksun” seslenmesiyle açılır ve anlatıcı öznenin seslendiği çocuğun kim olduğu belirtilmese de, annesinin onu “sinirden ve sevinçten doğurduğu” vurgulanır. Bu birimin sonundaki “Yırtılan ipek sesiyle” bağlantı dizesi, bir doğum anında annenin çığlığı olarak yorumlanabilir.

İkinci birim, önceki birimin seslenme sözünde küçük bir değişiklik yapılarak başlar: “Bir çocuksun sen”. Bu çocuğun yitirdiği yolu şiirlerle bulmak zorunda olduğu, yaktığı ateşle yeryüzü şenliğine azımsanamayacak bir katkıda bulunduğu, yaşadığı güçlükler, yaptığı iyilikler, hayata ve insana sevgiyle bağlılığı çeşitli imajlar kullanılarak aktarılır. Bu imaj yoğunluklu betimlemelerin ardından “iyi çocuksun; tuhaf çocuksun” denildikten sonra, onun her türlü güçlük karşısında gösterdiği yaşama azmi ve direnci yine imajlarla sergilenir: “ağzını burnunu tıkasalar gözlerinle soluk alırsın; gözlerini bağlamaya kalksalar el ve ayak tırnaklarıyla: kalsiyum ve kalker destekler seni, yer altı suları destekler seni” (s. 34). Bu imajların ardından gelen bağlantı dizesi, yer altı sularının toprağı delip çıkışındaki sesi, direnci duyuracak şekilde kullanılır.

Sonraki birimde iki farklı manzara bir arada sunulurken şiir, insandan mekâna açılır. Bir tarafta, boşaltılmış evler ve dışarı dökülmüş insanlar; diğer tarafta, tıklım tıklım sinemalar, meydanlar ve sokaklar çarpıcı imajlarla yansıtılır. Bu iki farklı manzara, birbirinden habersiz insanların hâlini sergiler. İkinci manzaradaki insanların sinemalarda, sokaklarda ve meydanlarda “görülmemiş bir çiçeğin taçyaprakları gibi” tasarlanması, ilk manzaraya duyarsızlığın ve o manzaradan habersizliğin eleştirisi gibidir. Tekrar dizesi, kalabalıktaki insanların seslerini ve birbirlerine sürtünerek yürümelerini işaret eder sanki.

“Sen ve seninkiler” sözcükleriyle başlayan üçüncü birimde, mekân karşılaştırması, yerini farklı mekânlarda yetişen insanların karşılaştırmasına bırakır. Sınıf farkı denilebilecek düzeyde işlenen bir yetiştirme çelişkisi

sergilenir. Anlatıcı özne, seslendiği kişiye bilinç kazandırmak istercesine, farklılıkları belirginleştirir; “sen ve seninkiler” ile diğerleri ayrımını, bir bitkinin veya su canlısının yetiştirme şartları imajı içinde canlandırır: “Sen ve seninkiler ovalarda değil, denizlerde değil, durgun ve çalkantısız ve bulanık ve ılık göllerin dibinde büyüdünüz, sıkış sıkış, en yalın, en ilkel, birbirinizi yiyerek.” (s. 35) Diğerleri, sen ve senin gibiler denilerek seslenenlerin beklentilerini karşılamak veya şartlarını düzeltmek üzere bazı ciddi girişimlerde bulunmak yerine, onlara küçük teselliler sunar. Bu şartlar içinde, sen denilen özne, kendi kendisini yetiştirerek, “mavi oksijen” tarafından “başarı hanesi”ne yazılmış ve desteklenmiştir. “Mavi oksijen” bağdaştırması, “göllerin dibinde” büyüdüğü söylenen özne için, oradan çıkarak sürdürülen özgür bir hayatı işaret eder. Özne, birbirini yiyerek büyüyen göl dibi canlılarından koparak, dışarı çıkmış ve böylece özgürlüğe ulaşmıştır. Bu çıkış ve özgürlüğün sorunsuz olmadığı, bir ipek böceğinin kozasını yırtarak çıkışındaki hışırtıyı ve güçlüğü andırdığı, bağlantı dizesiyle hissettirilmiştir.

Özgürlüğe böylesine güç şartları aşarak ulaşan figürün yeni bir çevrede hınç ve karışık düşüncelerle kendine camdan bir korunak oluşturduğu sonraki birimde söylenir. Camdan da olsa koruyucu bir tabaka oluşturulduğu sürece güneşin tam olarak görülmesine imkân yoktur. Bu yüzden güneş, ona bakana “burkulmuş” olarak görünür. Burkulma da, yırtılan ipeğin duyurduğu bir sesle gerçekleşir.

Anlatıcı, sonraki birimde, şiirde yaratılan figüre, bir zamanlar var olan arkadaşları hakkında manzum olarak bilgiler verir. Bu arkadaşlar, önceki birimlerde “göl dibi”nde büyüdükleri söylenen kişilerdendir sanki. “Bir arkadaşın vardı ki” ve “biri de vardı ki” kalıbıyla hatırlatılan arkadaşların hepsinin de unutulmuş olduğu, kalıbın kipine bakılarak anlaşılabilir. Onlar şimdi, neşeli, küfürbaz, sevimli, hayat dolu, içli ve âşık kimseler olarak hatırlanır; sadece biri bu hatırlamalardaki sıcaklığın dışında tutularak ihanetiyle belirginleştirilir: “Biri de vardı ki / operetlerde harcadı seni” (s. 36).

Sonraki birimde şiirin anlatıcısı değişir ve söz, “sen” diye seslenilen özneye bırakılır. Bu yeni anlatıcı, “yer altı suları” bağdaştırmasıyla simgelediği derin bir isyankâr ruhtan bahseder. Bu yer altı suyunun “durgun ve çalkantısız ve bulanık ve ılık göller”le bir bağı var gibidir; en azından o göllerin altından da geçtiği söylenebilir. Yeraltı sularının, “bir sebzelikten geçer gibi tatla [] cesetler arasından” geçtiğinin belirtilmesi, onun birbirini yiyerek büyüyen ama “mavi oksijen”i göremeden ölenleri görmesini sağlar. Bu sular daha sonra, “alaca bir çabayla maden damarları arasından; boğazlanmış hazine şehirlerinden; akasyaların, başıbağlı söğütlerin, telâşlı katırtırnaklarının, mis keçilerinin, ağırlıklı merinosların altından” da geçer; ama bu, gizli saklı bir geçiştir.

“[V]e şehir.” cümlesiyle başlayan sonraki birimde, odağa “Galata Kulesi” alınarak, parantez içinde bu kulenin geçmişiyle ilgili bazı bilgiler aktarılır: “(1514 yılında Bizanslılar zamanında şapkası uçmuştu, 1967’de Türkler tarafından sünnet edildi)” (s. 37). Verilen bu bilgilerden ilki, tarihsel gerçeklere uymaz; çünkü 1514’te Galata Kulesi üzerinde Bizanslıların hiçbir hakkı ve tasarrufu yoktur. İkinci bilgi ise, kulenin 1967’deki son restorasyonunda, “en tepedeki alem dibinde 62,60 metreyi bulması tasarlanmışken bu ölçüden biraz daha eksik bırakılması”na¹⁴ ilişkin bir dikkattir. Bu dikkatteki “sünnet edilme” imajının da, tarihsel gerçeklerle çeliştiğini belirtmek gerekir. Sonraki cümlelerde Galata Kulesi, binalarını ve kavmini başına toplayıp yaklaşan bir tehlikeye karşı önlem almak üzere görüşmeler yapan, “Cehennemin kapısını zorlamaya hazırlanan bir Firavun gibi” tasarlanır. Galata Kulesi üzerinden geliştirilen bir imajla kurulmuş bu birimin, şiirin yapısal bütünlüğüne bir katkıda bulunmadığı gibi, temayı desteklemediğini de belirtmek gerekir.

Sonraki birimde, Firavun olarak tasarlanan Galata Kulesi’ne, öznenin başkaldırdığı sezdirilir ve “Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiirde adı geçen “Zurayk”

¹⁴ Semavi Eyice, “Galata Kulesi” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 13, İstanbul, 1996, s. 313-316.

bir daha anılır: “evet, işte tıpkı öyle, / Zurayk destekler seni” (s. 38). Bu dizelerden de anlaşılacağı gibi, şiirin anlatıcısı değişmiş ve “sen” diye seslenilen özneye moral ve akıl veren tanrısal anlatıcı geri dönmüştür. Sonraki birimde, “Zurayk”ın desteğini aldığı haber verilen kişi, anlatıcı olarak görünür ve o da “sevgilim” dediği birine şunları söyler:

“Evet sevgilim, vücutlarımızın arasında binbir titizlikle kurduğumuz berzah, coğrafya anlamından taşmakta ve mimarî bir olanak halinde uzamakta şimdi” (s. 38)

Sadece bu birimin değil, bütün şiirin anahtarı durumundaki “berzah” sözcüğü, hayli geniş bir çağrışım alanına sahiptir. Sözlüklerde temel anlamı, “iki şey arasındaki engel” olarak verilen sözcüğün coğrafî terim anlamı, “bir kara parçasının iki deniz arasında kalan dar kısmı”dır. Berzah, dinî bir terim olarak da, “ölümle başlayıp yeniden diriltilmeye (ba’s) kadar sürecek olan ara dönem, dünya ile âhiret arasındaki âlem ve kabir hayatı karşılığında”¹⁵ kullanılmaktadır. Şiirin bütününe bakıldığında, berzah sözcüğünün kurulan imajlarla yukarıdaki anlamların hepsini gözetecek şekilde kullanıldığı söylenebilir. “Göl dibi”nde büyüyenlerle diğerleri arasında bir sınır vardır; “sen” diye seslenilen özne, “mavi oksijen”e ulaştıktan sonra benzerleriyle arasında bir mesafe oluşur; özne ile sevgilisinin bedenleri arasında da, “titizlikle” kurulduğu söylenen berzah yer alır. Bütün bunları, bir bakıma, bilince çıkaran özne, artık bu berzahları coğrafî anlamından uzaklaştırıp ölümden sonraki dirilişte ayağa kalkmayı andıran mimarî bir yapı gibi yükselterek “yarının çocukları”nın görebileceği bir kuleye dönüştürür. Bu kule, gelecekte sınırların kaldırılması işlevini görecek uyarıcı bir yapıdır. Böylece şiir, özgürlüğün de sevda sözlerinden biri olduğunu haber vererek sonlandırılır.

“Yüreğin Yaban Argosu” adlı şiirde de birine “Bir çocuktun sen” diye seslenen tanrısal anlatıcının sesi duyulur. Anlatıcı, seslendiği kişiye

¹⁵ Cüneyt Gökçe, “Berzah” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 5, İstanbul, 1992, s. 525; Dr. Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Marifet Yay., İstanbul, 1991, s. 93-94.

çocukluğundan bir ânı göstermeye çalışır: “Dolu bir bardak duruyordu eşikte.” (s. 39) “O zamanlar sen daha neydin ki” cümlesinin ardından eşikte duran bardağın, öznenin annesi tarafından getirildiği söylenir. İmajlarla zenginleştirilen süt dolu bu bardak, Cemal Süreya’nın unutamadığı ve zaman zaman anlattığı bir çocukluk anısını şiire taşımıştır. Cemal Süreya, şiiri fark edişini ve kendisinde şiire karşı istek uyanışını anlatırken hep bu anıya dikkat çeker:

“Konuşmayı çok seven bir ailenin çocuğuyum... Yalnız, şiir itisini annemden aldığımı söyleyebilirim. Daha çok küçükken, beş yaşındayken, annem bana Kerem ile Aslı öyküsünü, bütünüyle, manzum yerleri de dahil, oturup okurdu. Hatta bazen gönlümü almak için, bazen bir bardak süt içirmek için, -çok inatçıydım!- eşikte oturur, elinde bir çay bardağında süt, bütün Kerem ile Aslı’yı okur, çömelmiştir; ben yine istemem; bu sefer bir tane tokat atar giderdi... ama annemim, onu okuma tutkusu; işte, ‘Ateş Kerem, tutuş Kerem, yan Kerem’ hep ondan kalmıştır... bende böyle bir şey uyanmıştır.”¹⁶

Bu bilgilerden de anlaşıldığı gibi, şiirde canlandırılan imajlar, anneden dinlenen halk hikâyesiyle ilgilidir. Aynı şekilde, sonraki birime geçiş için kullanılan “Birdenbire aydınlandı yüzün” dizesi de, dinlenen hikâyenin özneye uyandırdığı şiir tutkusunu işaret eder. Yeni birimde, “Birdenbire” sözcüğü, her dizenin başında tekrarlanarak öznenin şiiri yakaladığı anlar, çeşitli imajlar ve göndermelerle aktarılır. Birdenbire yakalanarak canlandırılan bu görüntülerden her biri, dünyanın özneye kendisini sunuşu veya her şeyin görünme çabası içinde oluşu şeklinde yorumlanır:

*“Bir ilkokul öğretmenin bir köşeye atılmış geceliğinden
Birbirine yapışık iki kuş çılgın bir sevinçle
Birdenbire bir çığlık,
Yakından, en yakından:
Gör bizi dünya, görsene bizi!” (s. 40)*

Sonraki birimde şiirin tanrısal anlatıcısı, özneye yine çocukluğunu anlatır ve onun çocuk dünyasındaki isteklerini belirginleştirir. “[P]arılıtlar yaratacaktın düzensizliğinden” sözüyle belirginleştirilen istekte, öznenin gelecekte şiire yönelmeyi tasarladığı sezdirilir. Sonraki iki birim, bu isteğin

¹⁶ Necati Güngör, “Cemal Süreya’nın Öğrencilik Yılları”, **Hürriyet Gösteri**, S. 133, Aralık 1991, s. 18.

gerçekleştiğini, hayatın da ona acılarla birlikte istek için imkânlar açtığını bildirir. “Bir yalvaç ılıkılığı içindeki ıhlamurları / Geçirdin bakışlarının ezikliğinden” (s. 41) dizeleri, *Göçebe*’deki “Tristram” adlı şiirde canlandırılan imajı ve bu imajın aktarılmasındaki sesi hatırlatır. Ezik bakışlardan bir yalvaç ılıkılığı içinde geçirilen ıhlamurlar, acıyı hissettirir ve bu acı, sonraki birimde, gözyaşı halinde dışarı vurur: “Ve aktı durdu / O ilk / O baş döndürücü / O cahil su”. Suyun cahil olarak nitelenmesi, öznenin çocuksuluğuyla ilgili olmalıdır. Nitekim sonraki birimde çocuksuluk, yerini büyümüş birine ve onun algısına bırakır: “Şiirdi bir çeşit: / Yüreğin yaban argosu.” (s. 41)

İlk dize, hem yaşananları tanımlayan bir yargı, hem de şiirin ne olduğuna dair bir görüş içerir; ayrıca yazılan bu şiirin de, “yüreğin yaban argosu” olduğunu düşündürür. Bu bağdaştırma, şiirin yürekte yetiştirilen ve ancak ona yakın olanların anlayabileceği gizli, vahşi bir dil olduğunu haber verir. Yaban sözcüğü, şiirin gurbetle de ilişkilendirilebileceğini sezdirir.

“Bir çeşit dostluktan / Duyardı / Çakılın içinde / Damla damla gelişen / bir udu.” (s. 42) dizelerinden oluşan son birim, gizli ve vahşi bu gurbet dilini anlama yeteneğini gösterirken, şairin de gördüğü her şeyde şiirsel bir anlam yakalayabileceğini işaret eder. “Ud” sözcüğü, hem görülenlerin ilettiği anlamların müzikal bir değer içinde düşünülmesini hazırlar, hem de şiirin edep içinde geliştirilen bir dostluk olduğunu düşündürür.

Şiirin “Yüreğin Yaban Argosu” olarak belirlendiği bu şiir, şair öznenin şiire övgüler getirdiği bir sevda sözü olarak yorumlanabilir. Şiirin özgürlüğe açılan boyutu düşünüldüğünde, onun da bir sevda sözü olarak tasarlanmasındaki anlam daha iyi anlaşılır.

Yüzeysel yapısı tek birim olarak görülen “**Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin...**” adlı şiir, göndermede bulunulan şairler, tarihsel gerçekliği olan kişiler ve anlatıcının “sen” diye seslendiği şairle belli bölümlere ayrılmıştır. Bütün bu bölümlerde, anılan şairlerin metinleriyle ilişki kurularak o metinlerin

belirginleştirdiği temalar üzerinde durulmuş; şaire seslenilen yerlerde ise, Cemal Süreya'nın hayatından bazı anılara yer verilerek öne çıkarılan temalar pekiştirilmiştir.

Adları anılan şairlerle tarihsel gerçekliği olan kişilere dikkat ederek şiirin yapısı çözülmeye girişildiğinde önce Yunus Emre ile karşılaşılır. Anlatıcı özne, Yunus Emre'nin kardeşliği ve sevgiyi işlediği şiirlerinde, Türkçeye bir kıvraklık ve zenginlik getirdiğini, özgün bağdaştırmalarla sergiler ve şiiri "canından sızdırdığı"nı vurgular. Eserleriyle sevgiyi yücelttiğini düşündüğü Âşık Paşa'ya, hayranlığını belirtir. Şairi, sevgi içinde tanıtırken, onun *Garibnâme*, *Fakrnâme*, *Vasf-ı Hal*, *Hikâye* ve *Kimya Risalesi* adlı kitaplarını, oluşturduğu imaj içinde değerlendirir:

*"Vasf-ı Hal'inde öyle esrikti
Acı dirlîği Âşık Paşa'nın,
Günlük gibi havayı doldururdu
Sevginin ve kimyanın öğretisi;"* (s. 43)

Âşık Paşa'dan sonra, Emir Sultan'ı ve onun aracılığıyla Bursa'yı şiire taşıyan anlatıcı, XIV ve XV. yüzyıllarda yaşayan bu büyük mutasavvıfı, Bursa'da "günün, aydınlığın, diri, insan yüzlü beratını"¹⁷ yazmış biri olarak anar. Emir Sultan'ın şiire bu şekilde girişi, ona izafe edilen "Gerçi âşıklara salâ denildi" dizesiyle ilgili olabilir.

"Ve Balım Sultan Urum abdallarından" dizesiyle, Bektâşî ulularından birine, "Pir-i Sâni" olarak bilinen Balım Sultan'a geçilir. Bektâşîlik içinde Balım Sultan'ın özel bir yeri vardır. Bu hem tarikatin kurumlaşmasını sağlamasından, hem Bektâşîlik içinde oluşacak ciddi bir ayrılmayı hazırlamasından, hem de ritüelleri belirlemesinden ileri gelir¹⁸. Balım Sultan'ın Bektâşîlik için önemi vurgulanırcasına söylenen şu dizelerde, onun yetiştirdiği tekke ile doğumuna da telmihler vardır:

¹⁷ Abdullah Uçman, "Emir Sultan" maddesi, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 3, Dergâh Yay., İstanbul, 1979, s. 35-36.

¹⁸ Balım Sultan için bkz.: John Kinsley Birge, **Bektaşilik Tarihi**, (çev. Reha Çamuroğlu), Ant Yay., İstanbul, 1991, s.64-67; İrene Melikoff, **Hacı Bektaş Efsaneden Gerçeğe**, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 1998, s.205-213.

*“Baba dostlarıyla kadınlarla
Birtakım ilişkilerden sıyrılarak
Çıkarak karıkocalığın dükkânından
Tuttu aynasında Kızıl Deli'yi;” (s. 44)*

“Baba dostları” bağdaştırması, Bektâşîlik'teki “yol evlâdı” anlayışıyla ilgilidir. Balım Sultan'ın, Hacı Bektaş'ın “yol evlâdı” olduğu belirtilerek, Pir'e bağlı olanlar da onun baba dostu diye anılmış; gerçek babasının bilinmeyişi ve doğumunun menkıbelerde anlatılan bir mucizeyle açıklanması yüzünden de annesi, baba dostlarıyla bir arada değerlendirilmiştir. İkinci dizedeki “Birtakım ilişkiler” ile üçüncü dizedeki “karıkocalığın dükkânı” bağdaştırması, Balım Sultan'ın Hacı Bektaş Tekkesi'nde bir “bekâr dervişler” kurumu oluşturmasıyla ilgilidir¹⁹. Anlatıcı, bu bekâr dervişler kurumunu hatırlatırken, evliliği de “karıkocalığın dükkânı” diyerek yeni bir imajla ironik biçimde sunar.

Sonraki birim, “Âşık Garip Hikâyesi” üzerinden geliştirilir: “Yağmur altında sicim gibi / Parasını serperken havuzlara / Aşık Garip unutmuştu kendini / Aklını fikrini takıp Mecnun'a;” (s. 44) Âşık Garip'in serptiği paraları, söylediği şiirler; aklını fikrini Mecnun'a takmış olmasını da, şiirlerinde “Leylâ ile Mecnun” a yaptığı göndermeler olarak düşünmek mümkün. Bununla birlikte, “Âşık Garip Hikâyesi”ni diğer halk hikâyelerinden ayıran en önemli noktayı, mutlu sonla bitmesini de hatırlamak gerekir. Âşık Garip, nice sıkıntılardan sonra sevgilisi Şah Senem'e kavuşmuştur; ama kendisi gibi aşk acısı çeken Mecnun'un hâlini düşünmeden edemez. Şiirin bu biriminde, aşk teması belirginleştirilmişken sonrakinde, yine halk hikâyelerinin içinden Köroğlu ve onun yoldaşı Ayvaz hatırlatılarak kahramanlık ve yiğitlik teması işlenir. Bunlardan sonra şiirin anlatıcısı “Sen ki” diyerek şairi işaret eder; bu seslenmeyi, tecrit sanatının verdiği imkânla şairin kendisini dışarı çekip kendisine seslenmesi şeklinde yorumlamak da mümkündür. Anlatıcı ile şairin iç içe geçtiği bu birimde şiirin anlatıcısı, kendisini daha önce saydığı isimlerin arasına yerleştirmiş olur; ama “yarana bastığın o büyülü deyim”

¹⁹ İrene Melikoff bu bekâr dervişlerle ilgili olarak şunları yazar: “Bekâr yaşamlı dervişler Türk-İran âleminde bilinmektedir. Özellikle *Kalender*'ler böyle yaşarlardı. Bekâr dervişler kulaklarına demir halka takarlardı.” (İrene Melikoff, a.g.e., s. 208.)

bağdaştırmasının da gösterdiği gibi, kendisini en çok Pir Sultan Abdal'a yakın görür ve onun yaşadığı yeri “ufuk” olarak belirler. Ayrıca, kendisini Pir Sultan'ın “ısmarladığı”nı da retorik bir soruyla, “Pir Sultan mı ısmarladı seni” (s. 45) diyerek vurgular. Ardından gelen dizelerde, Pir Sultan'ın şiirlerindeki edayı andıran bir tavırla onu kendi zamanına taşır; taşınanın sadece Pir Sultan değil, zulüm, haksızlık ve gadre uğrama teması olduğunu da eklemek gerekir:

*“Siyaset meydanı hıncahınç dolu,
Ustamın gözlerinde son damla mavi
Takılıp kalmış kirpiklerine,
Perçemi uysalca dolanmış darağacına;” (s. 45)*

Bu dizelerdeki zulüm, haksızlık ve gadre uğrama teması, sonraki birimde başka bir figürle, tuyuglarıyla ölümsüzleşen Kadı Burhanettin'le pekiştirilir. Anlatıcı özne nasıl ki kendisini Pir Sultan'ın devamı gibi sunarsa, öldürüldüğü şehir ve acı sonucu da Kadı Burhanettin'in Pir Sultan'ı haber verdiğini sezdirir. Bu aynı zamanda, sonraki birimi fışkıran bir kan selâmıyla haber verir. Bu birimde anlatıcı özne, yine “sen ki” seslenişiyse şair Cemal Süreya'ya döner ve onun 1957'de babasının parçalanmış beynini, kâğıt bir paketle mezara koyuşlarını gözleriyle gördüğünü aktarır. Böyle bir manzara karşısında sessizliğini koruyan Cemal Süreya'nın psikolojisi şu dizelerle yansıtılır:

*“İstesen belki elleye bilirdin de
Ama ağlamak haramdı sana
O günler istesen de istemesen de
Boğazında buruldu kaldı Türkçe
Mevsimlerin tülüne sarılı halde
Yıllarca dinlendirdin acını
Utandın ondan korktun bir bakıma
Sakladın geleninden gideninden;” (s. 45-46)*

Bu dizeler, 1957'de bir trafik kazasında Cemal Süreya'nın deyiimiyle “trajik” bir şekilde ölen babaya yıllar sonra yakılan bir ağıt olarak okunabilir. Cemal Süreya *Günler*'de, babasının ölümü sonrasında yaşadığı donma hâlini ve bu hâle çevresindekilerin gösterdiği tepkiyi şöyle aktarır:

“Babamın trajik ölümünü anımsıyorum; kızkardeşlerim, halam, başkaları, kendilerini yerden yere atıyorlardı. Benim gözümde yaş gelmemesi o günlerde dedikodu konusu bile olmuş. Bir süre sonra, kızkardeşlerim, halam, başkaları, gerçeğe alıştılar. Ama benim içimdeki düğüm çözülmedi. Üç yıl sonra Aksaray’da (Sezai’ye anlatmıştım), on üç yıl sonra Beykoz’da gittiğim kahvelerde birçok kez babamın az ilerdeki masada oturduğunu gördüm.”²⁰

Yukarıdaki birimde geçen “O günler istesen de istemesen de / Boğazında buruldu kaldı Türkçe” dizeleri, neredeyse on üç yıl sonra sevda sözlerinden biri olarak ortaya çıkan²¹ bir şiirle sadece şairin değil, boğazda burulup kalan Türkçe’nin de çözülmesi şeklinde değerlendirilebilir. Yaşanan acıyı “Türkçe söylememe”nin başka bir açılımı da düşünülebilir: Anlatıcı özne, “istesen de istemesen de” sözüyle, acıyı Türkçe ile söylemekten kaçınmış veya çekinmiş; susarak, bir bakıma, başka bir dilde konuşmayı tercih etmiştir. Bu yoruma, durumun dehşeti karşısında, öznenin “nutkunun tutulduğu” veya bir donma hâli yaşadığı da eklenmelidir. Yıllar sonra “sevda sözleri” içinde söylenen acılara, Cemal Süreya da kendi acısını Türkçe olarak katar.

Şiirin sonraki birimlerinde, Kazak Abdal, Gedayi, Karacaoğlan, Dertli Boran, Kabasakal [Mehmed], Kayıkçı Kul Mustafa, Bayburtlu Zihni, Dadaloğlu, Gülşehri, Emrah ve Süleyman Çelebi, yaşadıkları dönemlerin şartları içinde eserleriyle birer “duyarlık elçisi” olarak anılır. Bu, tarih içinde bir gezi olduğu kadar, Türkçeyi işleyen şairlere karşı bir saygı gösterisidir de. Anlatıcı, andığı her bir şairi, Türkçenin çağrışım zenginliklerinden olabildiğince yararlanarak yüceltir. Bunu, o şairleri bugüne taşıyan dilin yüceltilmesi olarak yorumlamak mümkündür. Nitekim şiirin son dizeleri, anılan adlar ve eserlerle bilince çıkarılan dile duyulan sevgi temasını belirginleştirirken, Türkçe son bir kez daha ululanır:

*“Sen işte bunlarla bildin Türkçeyi
Bunlarla
Gelen giden obayı sevdi” (s. 47)*

²⁰ Cemal Süreya, **Günler**, YKY, İstanbul, 1996, s. 26.

²¹ “Yunus ki Sütdeşleriyle Türkçenin...” adlı şiir, ilk kez “Sevda Sözleri” ana başlığı altında **Papirüs**’te yayımlanır: S. 32, Şubat 1969, s. 50-52.

Yedi birimden oluşan “**Kan Var Bütün Kelimelerin Altında**” adlı şiir, mükâleme (konuşma) tekniği ile kurulmuştur. “Posta arabalarından söz et bana / Kan var bütün kelimelerin altında” dizeleri, şiirin nasıl geliştirileceği hakkında ipucu sunar. İkinci dize ile “Umulmadık bir gün olabilir bugün” dizesi, şiir boyunca tekrar edilerek, umutsuzluk ve karamsarlık ile umut temalarını karşı karşıya getirir. Kelimelerin toprağa gömülü birer taş, yaranın üstündeki kabuk veya kanlı bir ceset üzerine çekilen bir örtü olarak tasarlandığı şiirin üçüncü dizesinde, gerçek bir kişiliğe sahip olup olmadığı tartışmalı olan Ezop, “lânetli dili”yle anılır. Ezop, fabl denildiğinde akla ilk gelen isimdir. Onun bu şekilde anılmasının nedeni, toplumsal sorunları hayvanların dünyasına yayarak işlemesi olabilir. Ezop masallarındaki dil ve figürler, kanı örttüğü için ondan söz etmek; taşı, kabuğu, örtüyü kaldırma anlamı taşır. Anlatıcı özne, kelimelerin altındaki kanı göstermenin olumlu bir gelişmeyi hazırlayabileceğini ima edercesine, “Umulmadık bir gün olabilir bugün” der. Kardeşlik ve dostluk, umulmadık güne ilişkin değerler olarak öne sürülmek istense de, bunların altında da kan olduğu söylenir. Yine de güz mevsiminde, beklenmeyecek bir şekilde öne sürülen bu değerler, bir umut işareti olarak kabul edilir:

*“İşte durup dururken şurda
Bir yelpaze gibi açıldı sesin
Güzün en gürültülü kanadında
Göğün en ince dalında” (s. 48)*

Sonraki birim, tekrar dizeleri bir arada verilerek başlar. “Cumartesi”, bir çeşmeden rahatça akan suya benzetilir ve ayrıca, “çığlıktaki sessiz harfler”den söz edilir. Buradaki “çığlık”ın “Kan var bütün kelimelerin altında” dizesi olduğu söylenebilir. Bu çığlık, öznenin damarlarında gezen “dün gecenin ağırlığı” şeklinde sunulur. Bağdaştırmadan hareket ederek, çığlığın oluşmasında alkolün de rolü bulunduğu söylenebilir. Cumartesi, bu ağırlıkla algılansa da ondan aktarılan görüntülerde, yaşama sevinci ve hayata bağlılık hissedilir. “Kan var bütün kelimelerin altında” dizesi, bu hisler yok edilmek istenircesine tekrarlanır. Sonra, karamsar bir psikolojinin yansıması olan

“Sürekli işbaşındadır belleğin / Tanık şairler arasında / Oyuncu arkadaşlar arasında” (s. 49) dizeleri gelir. “Tanık şairler”le “oyuncu arkadaşlar”ın arka arkaya anılması, bunların dün geceye ait hatırlamaların içinden geldiğini gösterdiği kadar, ikiye bölünmüşlüğü de belirginleştirir. Bu şair arkadaşlar içinde kelimelerin altındakini gören özne, sonraki üç birimde farklı imajlarla yolculuk ve ölüm temalarını, şiir olarak tasarlar; kendisinin yukarıda andığı ikiye bölünlülükle daha önce de karşılaştığını, her karşılaşmada belli kararlar aldığını, bu durumun da benzer bir “dönemeç” olduğunu belirler:

*“Yol bir kafiye arar ve bulur
Dönemeçlerin benzerliğinde” (s. 49)*

Bu belirlemenin özneyi rahatlattığını söylemek mümkün değildir; çünkü sonraki birim, umutsuzluğun, karamsarlığın göstergesi hâline gelen tekrar dizesiyle başlar. Önceki birimlerde, bir cumartesi gününün rahatlığını sokaklarda duyumsayan özne, şimdi bir ayna karşısında, bütün kelimelerin altında kan olduğunu görmek üzere elinde bir gül ile tek başındadır. Yalnızlık temasının şiire girdiği bu dizelerde, yalnızlığı bir kez tanıyan birinin ondan ömür boyu kurtulamayacağı sezdirilir. “İşte o kandır senin gülüşün” (s. 50) dizesiyle, tekrar dizesindeki kanın, öznenin gülüşüne dönüştürüldüğü söylenebilir. Yalnızlıkta kazanılan bu gülüş; acıları, umutsuzluğu, ikiye bölünlülükleri, karamsarlığı örten bir özelliğe sahiptir ve çocuklara anlatılan masalları sevecek kadar nahif olmayı da, özgürlüğü amaçlayan yakıcı eylemleri savunmayı da bilir. Bu bilinçle kurulan son birim, umudu öne çıkarır:

*“Umulmadık bir gün olabilir bugün
Kan var bütün kelimelerin altında” (s. 50)*

Umudu belirginleştiren birinci dize, ilk kez önce tekrar edilmiştir. Umulmadık bir biçimde gerçekleşecek bir hareketin kanı da içereceği sezdirilirken, bunun kaçınılmaz olduğu vurgulanmak istenircesine tekrar edilen son dize, bu şiirin altında da kan bulunduğunu işaret eder sanki. Dilin saldırgan bir tarafı olduğunu ve bunun farklı şekillerde kullanılabileceğini düşündüren şiir, umudu bir “sevda sözü” olarak yorumlamayı gerektirir.

“Sevda Sözleri” bölümünün son şiiri “**Vakit Var Daha**”, *Kur’an*’daki bazı surelerin²² başında yer alan ve “Hurûf-ı mukatta’ât” (ayrık harfler) olarak bilinen harflerle başlar: “Elif Lâm Mim.” (s. 51) Bu harflerin ardından gelen “Yirmi üç haziran dokuz yüz altmış yedi” tarihinin, Cemal Süreya’nın hayatındaki yeni bir başlangıcı işaret ettiği söylenebilir. İkinci resmî eşi Zühal Tekkanat (Elif Sorgun)’la 1967 Ağustos’unda evlenecek olan Süreya, 1967 yazında, bir cumartesi günü Ülkü Tamer’le birlikte, müstakbel eşini evinden kaçıır.²³ Tekkanat’a, “Elif Sorgun” adını veren de Süreya’dır.²⁴ Şiirin ilk dizesinde anılan tarihin Zühal Tekkanat’la evlenmeye karar verdiği veya Ülkü Tamer’le onu kaçırdıkları tarih olduğu söylenebilir. Şiirin öznesi; *Kur’an*’daki, anlamı Hz. Muhammet dışındakilere kapalı olduğu kabul edilen ve birer şifre olarak görülen harfleri, şairin hayatındaki bir olayı işaret edecek şekilde kullanırken, onun Zühal Tekkanat’a verdiği “Elif” adına da dikkat çekmiş gibidir. Böyle bir bağlam kurulduğunda, ikinci dizedeki “bulanık atmosfer” bağdaştırmasını, karışık durum; “gözlerim sımsıcak”ı da, sevinçten gözlerin yaşarması veya bakışlardaki sevgi olarak yorumlamak mümkündür. Bütün bunların, “Yeldeğirmeni’nden denize sarpa sararak inen bir sokakta” gerçekleştiğini de yoruma eklemek gerekir. “Yeldeğirmeni’nden denize sarpa sararak inen bir sokak” bağdaştırması, ilk bakışta, gerçeküstücü bir betimleme gibi görünüyorsa da, “Yeldeğirmeni” sözcüğündeki kesme işareti, bunun böyle olmadığını haber verir. Haydarpasha ve Kadıköy iskeleleri arasında bulunan koy boyunca uzanan kordondan içerisi Yeldeğirmeni adıyla bilinmektedir.²⁵ Şiirde anılan mekân burası olmalıdır. Şiirin öznesi, bu sokaktan inerken, “Vakit tamamdır.” sözüyle yapacağı bir iş, eylem için

²² “Bakara”, “Âlu İmrân”, Ankebût”, “Rûm”, “Lokman” ve “Secde” suresi, “Elif Lâm Mim” harfleriyle başlar.

²³ Zühal Tekkanat, **Dostlarının Kaleminden Cemal Süreya’nın Portresi**, Yön Yay., İstanbul, 1998, s. 16. Tekkanat, görüşmeye başlamaları ile evlenmeleri arasındaki sürenin “yarım yıl bile sayılamayacağını” yazmıştır.

²⁴ “Elif Sorgun adı, Cemal Süreya’nın buluşu. Sorgun’u haritadan seçiyor, Yozgat’ın ilçesi. Elif, Karacaoğlan’ın Elif’i.” [**Cemal Süreya Arşivi**, (Haz.: Feyza Perinçek), Kaynak Yay., İstanbul, 1991, 49.]

²⁵ Murat Belge, **İstanbul Gezi Rehberi** adlı çalışmasında buradaki ibadethanelere dikkat çeker: **İstanbul Gezi Rehberi**, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, s. 318.

şartların oluştuğunu belirtir; ama sokak, şiirin birimlerini nakarat gibi birbirine bağlayan şu sözleri söyler:

*“Diyor ki değil daha
Vakit var daha” (s. 51)*

Sokağın böyle konuşabilen bir insan olarak tasarlanmasında, öznenin aldığı kararı gözden geçirmesi gerektiği yolunda bir uyarı hissedilir. Bu, öznenin sokaktan aldığı duygular ve sokağın ayartıcılığı şeklinde yorumlanabilir.

Şiirin ilk biriminde belirlenip uygulanan yapı tekniği, ikincisinde bakış başka bir mekâna kaydırılarak yinelenir. Böylece İstanbul’un bir yakasından (Kadıköy)’den, öbür yakasına (Beşiktaş)’a geçilerek kısa bir deniz yolculuğu yapılmış olur. Beşiktaş’ta dikkate sunulan ilk mimarî eser, Dolmabahçe Camii’dir²⁶. Önceki birimde Yeldeğirmeni’nden inen sokak, nasıl kişileştirilip konuşturulmuşsa; burada da Dolmabahçe Sarayı’nın Hazine-i Hassa Kapısı ile Dolmabahçe Camii arasındaki Dolmabahçe Saat Kulesi²⁷ aynı teknikle şiire alınmıştır. Fakat saat kulesinden hareket edilerek geliştirilen imajda, ilk birimden farklı olarak, ironinin kullanıldığı görülür. Betimlemeyi sıradanlıktan kurtararak bir imaja dönüştüren özellik, denizin mekânlaştırılması ve barometresi (basınç-ölçeri) bile ihmal edilmeyen saat kulesinin de, bu mekânın gişe görevlisi olarak tasarlanmasıdır:

*“Ve denizin gişesinde oturan kısa boylu saat kulesi
Yakasının içine kaydırılmış hafifçe basınç-ölçerini”*

Bu şekilde canlandırılan cami de, saat kulesi de şiirin öznesine “Vakit var daha” diye seslenir. Öznenin pek de güvenilmeyecek tipler olarak canlandığı cami ve saat kulesinin sözüne uyarak, yapacağını biraz daha ertelediği söylenebilir. Bu erteleme ve mimarî yapıların sağladığı çağrışımla sonraki birime geçilir. “Mermerin memelerinden hafifçe hafifçe damlıyor mavi”

²⁶ Dolmabahçe Camii için bkz.: Selda Ertuğrul, “Dolmabahçe Camii” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 9, İstanbul, 1994, s. 502-503.

²⁷ “Dolmabahçe Saat Kulesi” maddesi, **Ana Britannica**, C. 7, Ana Yay., İst., 1987, s. 407.

(s. 52) dizesindeki “mermerin memeleri” bağdaştırması, yapısında mermer kullanılan bir eserin kadın olarak tasarlandığını bildirir. Bu kadın, sonraki dizede “İlk mavi, doğru mavi, çayır çimen bilgisi” sözüyle pekiştirilen “mavi” ile gökyüzünü ve özgürlüğü işaret eder. İşaret edilen özgürlük içinden şiire, bu kez gerçekliği olan tarihsel bir figür girer: “Cücükleniyor orda hemen ılık menekşesi Şems’in / Çalgıcısını da yanında gezdirirdi Konya’da Şems ki” (s. 52).

Önceki birimlerde, mimarî eserleri bir imaj içinde dönüştürerek onlardan yapmayı düşündüğü şey için daha vaktin olduğunu işiten özne, bu birimde gerçek bir kişilikten de aynı uyarıyı alır: “Diyor ki değil daha / Vakit var daha” (s. 52). Efsanevî bir kişiliğin bu uyarısını dikkate alan özne, sonraki birimde Şems’in gücü ve etrafında oluşturulan menkıbelerden hareketle onun gizemli yanı üzerinde durur: “Bir koku gibi dururdu parmağı yüzüğünün içinde / Gerindikçe bütün Doğuya yayardı bedenini” (s. 52).

Sonraki birimde özne, yarattığı yeni imajlarla şiddeti ve yasağı gösterir; gösterdiklerinin içinden, sanki görülmesi, beklenmesi gereken başka şeyler bulunduğunu ve bunlar görülmedikçe, yapılacak olan için vaktin erken olduğunu hissettirmek ister. Sonra tarihten kanlı bir olayı ve eserleriyle Mimar Sinan’ı hatırlatarak, Genç Osman’ın trajik ölümünü ve Mimar Sinan’ın eserlerini, sabırla ilişkilendirir. Öznenin buradan çıkardığı sonuç, ölümden bile sabırlı olunduğudur. Dolayısıyla hatırlattığı isimlerin yaşadıklarından ve yaptıklarından, “Vakit var daha” uyarısını alması oldukça doğaldır.

Sonraki birimde Köroğlu, “Düşmanına ilerlerken tuhafça gülerdi” (s. 54) denilerek hatırlanır. Burada öznenin yapacağı eylemi sezdirmemesi ve kimseye bildirmemesi gerektiği düşüncesi uyanır. Birimin “Ve kaçarken yılan sokmuş orman perisi / Gözleriyle izlerdi sessizce erkeğini” dizeleri, verilen karardan kimin etkileneceğini hissettirir. Böyle bir manzara, “Vakit var daha” tekrarını hazırlar. Kararın eyleme geçmesini sürekli erteleyen görüntülerden

biri, sonraki birimde Hz. Ali etrafında geliştirilen menkıbeler ve menkıbelerden esinlenerek yapılan “tasvirler”in kullanımıyla sunulur:

*“Deve, devenin üstünde tabut, biri çekiyor deveyi
Üçü de Ali, deveyi çeken ve tabutun içindeki,” (s. 54)*

Şiirin sonraki biriminde görüntüye, her biri Amerikan markası olan Chevrolet, Pontiac, Buick, Ford ve Chrysler otomobilleri girer. Doğrudan bir sayma yerine, bu otomobiller de kişileştirilerek yeni bir imaj içinde canlandırılır. Ağaçlar, muhtemelen caddeden geçen bu “hafif kanlı”, “hırslı”, “kıranta”, “enik”, “ağır kışlı, geniş çeneli, soluklu”, “gözlüklü, iri kıyım” otomobilleri dikkatle izler ve “Vakit var daha” diye seslenir. Şiirin son biriminde, bu otomobiller ve onların görüldüğü gündüz vakti değiştirilir; bu kez, “yerebatanlar yük kamyonları”, geceyi haber veren “sokak lambaları”yla birlikte aktarılır. Bunlarla birlikte, “Sırtlar arkalar talvekler duldalar öte yüzler / Ve kuyuya sarkıtılmış bir testinin dibi” (s. 55) hep beraber, aynı şeyi söyler: “Diyor ki değil daha / Vakit var daha”. Şiirin üzerine kurulduğu bu dizeler; hayattan, toplumdan, din ve tarihten alınan dağınık, savruk görüntüleri ve kişileri toparlayarak verilen bir kararın eyleme geçirilmesini sürekli erteleyip sabır temasını belirginleştirir.

Beni Öp Sonra Doğur Beni'nin “Ortadoğu” bölümünde, Roma rakamıyla ayrılmış dört şiir yer almaktadır. Birinci şiirin ilk dizesi “Anlat onu” ve ardından gelen iki nokta işareti, şiirin nasıl ilerleyeceği hakkında bir fikir verir. Tecrit sanatının verdiği imkânla belirginleşen bu dizeden sonra bir şeyler anlatılmaya başlanır. Bu şiirin seslenmeden sonra gelen üç birimi, tanım cümlesi gibi görünse de, imajlarla tanım cümlesinin berraklığından uzaklaşır. Birimler, binek hayvanları olan “deve”, “katır” ve “at”la birbirine bağlanırken, bunların birine ait olduğu, tekil üçüncü şahıs iyelik ekiyle belirtilir. Son dizede hayvanların ait olduğu kişi, “o” zamiriyle söylenir: “Ve o dilenir / Sara taklidi yaparak” (s. 59). Burada çelişkili bir durum yaratıldığı görülür. Devesi, atı ve katırı olan birinin “Sara taklidi yaparak” dilenmesi beklenemeyeceği için, şiirin anlatıcısı, yarattığı bu çelişkili durumla

imkânlarının farkında olmayan birinin kurnazlığını haber verir. Bu kurnazlık, bir tarafta zenginliği, diğer tarafta yoksulluğu örten bir davranıştır. Gündelik dildeki “varlık içinde yokluk çekmek” deyimini çağrıştıran bu durum, anlatıcının işaret ettiği kişinin bilinç düzeyine getirilmiş bir eleştiri olarak yorumlanabilir.

Sonraki birim, “Nedir sandığa basılı bez” (s. 60) dizesiyle başlar. Bu dize, bir soru cümlesi olarak değerlendirilebileceği gibi, bir şeyleri sandıkta saklamanın gereksizliğini ve aceleyle yapılan bu eylemdeki korkuyu da bildirir. Bu dizeyle, bir kişinin gözleminden çıkarak topluma açılan ve böylece ufku genişletilen şiir, “Aşevine giden işçiler”in görüntüsüyle zenginleştirilir. İşçilerin “ekmeklerini de yanlarında götürmelerinin” nedeni anlaşılacak istenirken, “Kimin gözleri tülbentle bağlı” dizesi, görüntünün daraltılmasıyla bir kişi üzerinde odaklanmayı sağlar. Anlatıcı, tülbendin bu kişiye annesi tarafından bağlandığını söyler; ama annenin “hangi niyetle bağladığının” da düşünülmesini ister. Annenin, tülbendi göze bağlansın diye bağlamadığı açıktır. “Gömleği yastığının altında / Hiç giymeyecek o gömleği” dizeleri, yoğunlaşmış kişinin hayatından başka bir görüntüdür. Bu gömleğin, özel günler için ayrıldığı, ama o kişinin işten vakit bulup da bunu hiç giyemeyeceği sezdirilir. “[O]nu anlat” sözü, şiirin bütününde olduğu gibi, başka bir anlam birimine geçiş için kullanılır. Geçilen yeni anlam biriminde, şiirin söyleyiş özelliğini gözeten ve meta-şiir olarak değerlendirilebilecek olan poetik düşünceler aktarılır:

*“Her kelime yeniden söylenmektedir
Yeniden yeniden söylenmektedir
Ve her kelimenin anlamı
Başka olmaktadır bir öncekinden
Bütün gereksiz anıtları yıkmaktadır
Anıt sözü anıtları yıkmaktadır
Irmaklar ırmaklar
Irmak sözü ırmakları çoğaltmaktadır
Yeniden yeniden çoğaltmaktadır” (s. 60)*

“Her kelimenin yeniden söylenme”si, anlatıcının kurduğu farklı bağlamlar içinde kelimelerin çağrışımla kazandığı yan, mecaz, deyim ve

terim anlamları işaret eder. Bu yüzden sözcükler, her söylenişte farklı bir anlam iletir; çağrışım zenginliğiyle, önceden kurulmuş, belki “anıt” değeri olan anıtları “gereksiz” kılar ve “ırmaklar ırmaklar” diye yinelenerek, ırmakları çoğaltır. Şiirde yapılanın gösterildiği bu dizelerle, anlatıcının söyleyişte neleri gözetdiği ve gözettiklerini nasıl aktardığı belirginleştirilir. Bu belirginleştirme pekiştirilmek istenircesine “ırmaklar” üzerinden bir imaj canlandırılarak, “Bir kez daha söyle ırmak sözünü / Suçüstü bastırmaktadır karanlıkları / Buradan gözalabildiğine / Donanmış tek ağaç görmeyeceksin / Ama irili ufaklı göllerle gamzelenir toprak” (s. 60) denir. Böylece “ırmak”, önceki kullanımlarının dışında yeni bir anlam kazanır ve karanlıkları suçüstü bastıran bir güç olarak, kötülüğü ifşa eder; ağaçları donatamasa da, “irili ufaklı göllerle” toprağa bir umut verir.

İrmak, donanmamış ağaç ve gamzelenen toprak gösterenleri, kötülüğe ve zulme karşı mücadele etme, bu mücadele yetişkinlere bir yarar sağlanamasa da gelecektekiler için umut olma şeklinde yorumlanabilir. “Anlat nasıl boşaltıldı o şehirler” dizesiyle başlayan yeni anlam biriminde, “Sayda, Hatusas, Trova, Fenike” sözcükleriyle işaret edilen tarihteki büyük kültürlere göndermede bulunularak, her biri Orta Doğu’da var olan bu kültürlerin kötü bir güç tarafından “kumla çamurla tıkanı”ğı söylenir. Tıkama eyleminin kum ve çamurla yapıldığının belirtilmesi, önceki birimde söylenen “ırmak”ın önünün kesilmesi anlamına gelir.

Anlatıcı, Orta Doğu’da yeşeren bütün bu kültürlerin başka bir güç tarafından tıkanıldığını ve “Çirkin kuşları ağulu böcekleri besledi” dizesinde belirtildiği gibi, sömürüldüğünü söyler. “Alfabe ihraç eden Fenike’yi / Alfebe ithal eden Ankara’yı” dizeleri, bu bağlam içinde, yabancılaşmayı eleştirel bir şekilde gözler önüne serer. Ardından Orta Doğu’nun ürettiği başka değerlere geçilir ve “Birbirine girmiş yazılar”, “taşbasmaları merkezleri”, “savaş arabaları” hatırlatılır. Hatırlatılanların hepsi, uygarlığın işaretidir; dolayısıyla anlatıcı, Orta Doğu’yu uygarlığın merkezi olarak değerlendirir. Sonraki anlam biriminde bu, açıkça belirtilir:

*“İki nöbetçiyi anlat
Uygarlık kuzeye doğru çekilirken
Akdeniz kıyılarına iki nöbetçi dikti
Güneşi bir de şiiri” (s. 61)*

Uygarlığın “kuzeye doğru” çekilmesi, Orta Doğu’dan Avrupa’ya kaymasıdır. Bu gerçekleşirken, Orta Doğu’dan deniz ticaretiyle Akdeniz kıyılarına yayılışı ve orada, uzun süre kalıp yerleşmesi vurgulanmış; sanki Avrupa’ya geçici bir süreliğine gidiyormuş gibi, buradaki varlığını korumak üzere, “güneşi bir de şiiri” nöbetçi dikmiştir. Güneşle şiirin eşitlenmesinde, güneşin şiiri öncelediği açıktır. Bu öncelemede güneşin; ışık, ısı, aydınlık ve sıcaklık kaynağı oluşu belirleyicidir.

Sonraki birimde, çiçekler üzerinden suyun yürüyüşü canlandırılır; tabii bu canlandırmada, çiçeklerin birer insan gibi tasarlandığı da söylenebilir: “İlk adımda ürperen çiçekleri” dizesinden sonra gelen “İlk adımda çiçekler ürperir” (s. 61) açıklamasıyla hem ürpermeye, hem de sonraki dizelerin yapısına dikkat çekilir. Bu dizelerde, iki nokta işaretinin öncesini ilk adım, sonrasını da çiçeklerle gösterilen bir ürperme olarak anlamak mümkündür:

*“Bir çiçek adı: papatya
Bir çiçek adı: leylâk
Bir çiçek adı: yaz çiçeği
Bir çiçek adı: kış çiçeği
Bir çiçek adı: Tanrım”*

Son dizeye gelirken çiçeklerin çoğalışı karşısında bir heyecan uyandığı söylenebilir. Böylece “Tanrı” da çiçekler arasına karışır. Güzelliğin bu şekilde çoğalarak, ürpermeyi aşip başka bir düzeye yönelmesi, güzelliğe karşı olanlar düşünülünce kaygıyı hazırlar: “Hafiften hafiften seyriyor / Serseri kurşunun hedefi” (s. 61). Ürpermeyi, başka bir deyişle ilk adımı çoğalarak geçen çiçekler, şimdi hep birden açmak üzeredir. Bu, toplu bir eyleme hazırlık şeklinde yorumlanabilir; onların “serseri kurşunun hedefi” olması da böyle bir yorumu doğrular.

Sonraki birimde, farklı bir coğrafya sezdirilir. Bu coğrafyada yağmurun, “tek ve seyrek” görüneceği; ama görüldüğünde de, her damlasının “dopdolu” olacağı belirtilir. “Ve her damlada / Taşıran damla onuru vardır” (s. 62) dizeleri, “sabrın taşması” deyiimiyle bir arada düşünüldüğünde, sabretmenin onurlu bir davranış; ama bunun sonunda gelen patlamanın ondan da üstün bir erdem olduğu anlaşılır. Sabrın mahiyetini bilmeyenler kördür anlamına gelen “Bunun için kördür şerbet / Bunun için etoburdur petrol” (s. 62) dizelerinin ardından “Bunun için öfkeli özsu” sözü gelir. “Kör şerbet” bağdaştırması, kandırmak üzere sunulan rüşvet vb. şeyler; sezdirilen coğrafyanın Orta Doğu olduğunu bildiren “etobur petrol” bağdaştırması da, Kuzeylilerin buranın halkını petrolle yemesi şeklinde açıklanabilir. “Öfkeli özsu”, “taşıran-damla”nın ta kendisidir ve ne şerbetle kandırılabilir ne de etobur birilerine içecek olur. Bu yüzden “Ortadoğu”nun ilk şiiri, “Morarıyor faltaşı” dizesiyle kapanır. Faltaşının morarması, anlatıcının Ortadoğu’yla ilgili haberler bildireceği anlamını iletteği gibi, bu haberlerin sömürgeciler için hiç de iç açıcı olmadığını da işaret eder.

İkinci şiirde ölüm, bir imajla canlandırılır. “Lâcivert bir çingiraktır ölüm / Patlar sarnıçların eski suyunda” (s. 63) dizelerinde “lâcivert” bir çingırağa benzetilen ölüm, moraran fal taşı hatırlatır. Ölümle fal taşı arasında kurulan renk ilgisi, anlatıcının Ortadoğu’ya dair haberler vermeye başladığını gösterir. Sarnıçların eski suyunda patladığı söylenen ölüm, önceki şiirde belirginleştirilen sabır ve sabrın taşması temasına eklenir. Sabır, sonraki dizelerde resmedilen “kapaklanmış bir at”la taşar. Bu ürpertici resmin, “Havaleli çocukların kulaklarına” patlaması anlamlıdır. Şiirlerde çokça rastlanan algı değişimi burada da görülür; göze seslenen bir durum, kulakta karşılık bulur ve harekete geçirici bir işlev görür. Kapaklanmış bir at resmi, mücadelenin sergilenmesidir; çocukların kulağına patladığında, onları da mücadeleye çağırır. Çocukların “havaleli” oluşu, içinde bulunulan durumdan rahatsızlık duyulduğunu işaret eder. Başka bir deyişle su, ilk adımını atmış ve onları ürpertmiş, uyandırmıştır. Bir patlamanın gerçekleşmesi için, son bir damla gerekmektedir. “Kapaklanmış bir at resmi”, “taşıran-damla”dır.

Yeni bir anlam birimine coğrafyanın “avcı” ve “amansız” olduğu söylenerek geçilirken, taşlara dikkat çekilir ve coğrafya, taşlardan okunmak istenir:

*“Oyuklar halinde yitmişliğidir
Yüzyılların bıraktığı iz taşta.”*

Taşlarda görülen iz, bu coğrafyada yaşayan insanların coğrafya ile iç içe geçmişliğini gösterirken, sonraki dizelerdeki taşlar, buralardaki mücadelenin nasıl gerçekleştiğine tanık olarak anılır:

*“Hangi taraftan esse rüzgâr
Zonklatır, sonra ortaya çıkarır
Kayalıklara sıkışmış bir tarihi,
Bir isyanı, bir dostluğu, bir yenilgiyi.” (s. 63)*

“Rüzgârın sesini dinlemek” tabirini çağrıştıran bu dizeler, kayalıklarda gerçekleşen bir çarpışmayı düşündürür. “Kayalıklara sıkışmış tarih” bağdaştırması, buralardaki çarpışmaları, dostluğu, yenilgiyi bildirdiği kadar, anlatıcının coğrafyayı dinleyebildiğini de sezdirir. Özne yeni bir anlam birimi açarak mekândan insana ve insan ilişkilerine geçerken, önce coğrafyanın bozulduğunu belirtir: “Dönüştüğü şu müthiş ortamda / Erkek totemlerin kadınsı fetişlere / Kilim sanrısının halı dalgınlığına” (s. 64). Anlatıcı bu dönüşümü işaret ettikten sonra, “Bölgenin üvey toprakları” diye nitelediği dağlarda, ovalarda, bozkırlarda, çöllerde aynanın “bir değişim aracı” olduğunu vurgular. Bu vurguda, aynanın sadece nesnel bir değişim aracı değil, her ne şekilde olursa olsun, iletişimi sağlayan bir değer olduğu da sezilir. Psikolojideki “ayna sanrısı” terimi, değişimin açılımı hakkında uyarıcı bir fikir verebilir. Psikolojinin sanrı dediği şey, “bölgenin bütün üvey topraklarında” öznenin kendisini görmesi olarak yorumlanabilir. Aynaya böyle bir anlam yükleyen anlatıcı, “altının öldür”düğünü, “ipek[in] yalan söyle”diğini belirtirken, *Göktürk Yazıtları*’nın içinden konuşuyor gibidir. Bunlarla ihanet ve “küçük tatlara alışıarak” gelişen tembellik hatırlatılır. Her iki durum da, mücadelenin kırılması ve umutsuzluğun ortaya çıkması anlamına gelir:

*“Kadı Burhanettin’in arkadaşlarını
Mitridat’ın dostlarını sevgililerini
Ağuya ve küçük tatlara alıştırmıştır;
Tütüne, defineye, hayın okşayışına.” (s. 64)*

Tarihten getirdiği örneklerle durumu somutlaştıran anlatıcı, sonraki anlam biriminde, “savaşın vakti” olmadığını ve geç kalındığının ancak yenilgiden sonra fark edildiğini bir özdeyiş gibi söyler. Böyle yanılgılara düşülmemesi gerektiğini sezdirip, bunların umut kırıcılığını belirttikten sonra, hâkim anlatıcı kimliğiyle, şiirin öznesine, “Bir şey vardı hani” diye seslenir ve ona bir anısını hatırlatarak “Yitirdim ya da hiç olmadı sanıyordun” diye düşündüğü şeyin içine işlemiş şekilde durduğunu söyler. Hatırlatılan, şair Cemal Süreya’nın anısıdır; dolayısıyla seslenilen öznenin, şairin kendisi olduğu açıktır. Anı aracılığıyla söylenen şey, her ne olursa olsun umutsuzluğa düşmemektir.

Sonraki birimde, ürpertici bir imajla, yakılanların son gölgelerinin binlerce yer altı geçidinden şırıldayarak aktığı söylenirken, yakılanların gölgeleri su olarak tasarlanır. Su, umudun göstergesidir. Umut teması, Nâzım Hikmet’in “Kerem Gibi” adlı şiirinde, geleceğin yanarak aydınlatılabileceğinin ve geridekilerin yolunun ancak böyle açılabilceğinin söylenmesine benzer bir şekilde dile getirilir. Yakılanların gölgeleri, su olup akarak gelecek için umut oluşturur. “Susuzluk ve işkence...” dizesiyle kapatılan bu anlam biriminde, olabilecek en kötü durumlar canlandırılarak, direncin hiçbir zaman kırılmaması ve umudun yitirilmemesi gerektiği vurgulanır. Anlatıcı, şiirin öznesine dayanıklı ve sabırlı kalarak efsaneleşebileceğini göstermeye çalışır. Bu birimin son dizelerinde, iki farklı yoruma imkân veren, üç semâvî dinin peygamberi hatırlatılır:

*“Bunlarla yarattı efsanesini
Bunlarla yarattı sorumlu Musa’yı
Bunlarla yarattı iyi İsa’yı
Bunlarla yarattı cesur Muhammed’i.” (s. 65)*

Anılan peygamberlerden üçü ve anılmayanların hepsi, Ortadoğu’da çıkmıştır. “Bunlarla yarattı efsanesini” dizesi, iki farklı yorumu hazırlayan

gerilmiş bir ip gibidir. Bu peygamberlerin, efsanelerini, önceki dizede söylenen “susuzluk ve işkence” üzerine kurdukları vurgulanmış olabilir. Dolayısıyla, “Siyaset meydanlarından sehpalardan / Kale kapılarındaki ince yazıtlardan / Yanlış savaşımlardan” sorumlu olanlar, birilerini yakarak son gölgelerini de yer altı geçitlerinde şırıldatarak akıtanlar onlardır. Bu ilk yorumla taban tabana zıt diğer bir yorum şöyle olabilir: Efsaneleşmek için güçlülere, işkence ve susuzluklara dayanmak, umutsuzluğa kapılmamak gerekir; tarihin en büyük efsaneleri, bunun en somut örnekleridir. Böylesine sert bir somutlamanın ardından anlatıcı, “Anlat onu” diyerek yeni birimlere geçer ve bu birimlerle birinci yorumu doğrular. Erzurum’dan, Konya’dan, İzmir’den Kahire’den, Kuveyt’ten, Telaviv’den sunduğu farklıymış gibi görünse de aynı özde birleşen insan manzaraları aktarır. Korkutucu, küçümseyici, tahkir ve alay edici, kınayıcı bu manzaraların ardından, bunları düzenleyen yerler için büyük ve güçlü bir “felâket”in yaklaştığını haber verir:

*“Ve her yerde
Güneş gizlice onun için parlıyor
Gece gizlice onun gecesidir” (s. 67)*

Bu dizelerin anahtarı, olup bitenlerin gerisinde başka şeyler bulunduğunu haber veren “gizlice” sözcüğüdür. Belirlenen efsanelere karşı için için bir tepki büyümekte ve onları boğacağı zamanı kollamaktadır. Daha önce güneşle şiiri eşitleyen anlatıcı, burada şiirle/sözle, umudu gizlice değil, açık açık dile getirmiş ve “Her yerde / Morarıyor / Faltaşı” dizeleriyle de pekiştirmiştir. Geleceğe dair verilen bu haber, bütün çağrışım gücüyle umudu gözetmektedir.

“Ortadoğu”nun “III.” şiiri, beyitlerle kurulmuştur. İlk birimi oluşturan “Çiçek ki çiğniyorum ağızımda / Zifaftan ve yastan” (s. 68) dizelerinde anlatıcı, söz dizimini değiştirerek iki yorumu hazırlayan bir bağlam kurar. Ağızda çiğnenen çiçeğin zifaftan ve yastan olduğu da, zifaf ve yas yüzünden çiçek çiğnendiği de düşünülebilir. Her iki durumda da, çiğnendiği söylenen çiçeği, tütün veya zevk verici başka bir bitki olarak düşünmek mümkündür. Ortadoğu’da tütün ve haşhaş çiğnendiği bilinmektedir.

İçeriden başlayan sonraki birimde sözü, başka bir anlatıcı alır ve kapalı istiare ile, barutu köpek olarak tasarlar. Bu imajda, patlayıcı bir silahın patlama ânında çıkardığı sesin yönlendiriciliği hissedilir. Barutun havlaması ile “gök kumaşı”nın sarartıldığı söylenir ki bu, patlama sonrasında oluşan toz duman içinde, gökyüzünün görünmemesi anlamına gelir.

Üçüncü birimde, yeniden birinci tekil kişi olan anlatıcı konuşmaya başlar ve yirmi sekiz yaşındaki bir arkadaşının “elinde yapraklar tut[tuğunu]” söyler. Bu yapraklarla, yukarıda çiğnendiği söylenen çiçek arasında bir ilişki kurulabilir. Anlatıcının gösterdiği “arkadaş”, bir tütün işçisi olabilir. Sonraki birimde, pamuk işçilerini çağrıştıran şu dizeler, bunu doğrular: “Arkadaşım otuz yaşında / Pamuğun kızlarını anlatıyor” (s. 69). “Pamuğun kızları” bağdaştırması, hayatını emeğiyle kazanan ve emeklerinde güzelleştirilen işçileri düşündürür. “Arkadaşım kırk yaşında / Bütün elbiseleri üstünde” dizeleriyle haber verilen kırk yaşındaki arkadaş, sonraki birimin anlatıcısının değişeceğini haber verir. Kırk yaşındaki bu yeni anlatıcı; bütün elbiselerinin “kandan ve kavaktan” olduğunu, beyaz ateşin içinde adını bildiği bir şey bulunduğunu, barutla eşitlenen bu ateşin içindeki şeyin dimdik durduğunu, çürümüş eski evlerin nemli kokusundan kopup uzaklaştığını, tozun içinde kalsa da adının unutulmadığını söyler. Barut, ateş ve toz göstergelerinden hareket ederek, anlatıcının bir mücadele içinde bulunanlardan bahsettiği ve bu mücadelenin niçin yapıldığından haberdar olduğu düşünülebilir.

“Geveze dualardan sıyrılmış / Taptaze bir ses gibi” (s. 70) dizeleriyle asıl anlatıcı geri döner. Önceki şiirde de yer alan “geveze dualar” bağdaştırması, olup bitenler karşısında eyleme geçmeyip bunları başka bir güce şikâyet edenlerin zihniyetine getirilmiş bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Anlatıcı, az önce konuşan arkadaşının sesini hatırlatıp, bu sesteki tavrı öne çıkararak sorunun burada olduğunu ve ancak burada çözülebileceğini belirginleştirir.

Şiirin son anlam biriminde, başka bir anlatıcı, “Ey korucunun uzanamadığı / Çılgın salkım” (s. 70) diyerek, egemen olan karşısında direnenleri, “çılgın salkım” bağdaştırmasıyla sunar. Salkım, bir araya gelişin ifadesidir. Bu bağdaştırma ile anlatıcı, egemen güce karşı nasıl mücadele edilebileceğini, dolaylı bir biçimde söyler. Böyle bir karşı çıkış gerçekleştiğinde, bunun devamını getireceği, şiirin son dizelerinde vurgulanırken, umut teması da kendiliğinden belirginleşmiş olur:

*“Ey dönüşsüz olan
Yalnız açılan*

Ve kapanmayan” (s. 70)

“Ortadoğu”nun “IV.” şiiri, “Yarımada” adıyla diğerlerinden önce yayımlanmış olmasına rağmen²⁸, kitapta bölümün son şiiri olarak yer alır. Şiir, “zaman”ın mahiyeti üzerine sorulan bir soruyla açılır: “Zaman mı? değil zaman.” (s. 71) Zamanın su gibi aktığı sözünü çağrıştıran bu soru ve cevabın ardından özdeyiş gibi bir dize gelir: “Akan zaman değil mesafelerdir.” Sonraki birim, bu dizenin üzerinden geliştirilir ve anlatıcı, güneşi çekiç, suyu bıçak olarak canlandırır. Bütün bunlar, betimlenen yerde yaşayanların zor bir durumda olduklarını haber verir.

Sonraki anlam biriminde, mekândan insana geçen anlatıcı, insanların yaşadığı kötü durumu, “Biz kırıldık daha da kırılırız” (s. 72) dizesiyle yansıtır. Buradaki “kırılmak” fiili, çağrışımla hem az önce trajik bir durumda gösterilen ağacı, hem de mecazen öldürülmeyi bildirir. Ardından gelen dize, kırılmanın öldürme anlamıyla kullanıldığını haber verir. Ama katil, kimi öldürdüğünü; hırsız, ne çaldığını bilmemektedir. Burada, bilinç eksikliğinin eleştirisi yapılmaktadır sanki. Sonraki anlam biriminde, “biz” diye konuşan anlatıcının “katil” ve “hırsız” sözcüklerini de bu “biz”in içinde düşündüğü açıklık kazanır:

²⁸ Cemal Süreya, “Yarımada”, **Papirüs**, S. 7, Aralık 1966, s. 20-21. Diğer üç şiir, “Ortadoğu” ana başlığı altında arka arkaya yayımlanmıştır: “Ortadoğu I”, **Papirüs**, S. 13, Haziran 1967, s. 34-35; “Ortadoğu II”, **Papirüs**, S. 14, Temmuz 1967, s. 24-26; “Ortadoğu III”, **Papirüs**, S. 15, Ağustos 1967, s. 34-35.

*“Biz yeni bir hayatın acemileriyiz
Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor
Şiirimiz, aşkımız yeniden” (s. 72)*

Anlatıcı, bu yeniden biçimlenme sürecinde yaşananların kötü olabileceğini; ama “ilk güzel günleri” de haber verdiğini belirttikten sonra, içinde bulunulan zamanın bir geçiş dönemi olarak görülmesini ister: “Kekre bir şey var bu havada / Geçmişle gelecek arasında / Acıyla sevinç arasında / Öfkeyle bağış arasında”. “Kekre” sözcüğü, bu geçiş dönemini güçlü bir imajla canlandırır. Şiirin ilk biriminde her şey, belirsizliğe gebe olarak yansıtılırken bunu doğuran havaya özellikle dikkat çekilmişti. Bu birimde, belirsizliğin içinden bir şeyler çıktığı; ama henüz olgunlaşmadığı ve bazı nahoş gelişmelerin yaşandığı “kekre” sözcüğü üzerinden kurulan imajla yansıtılır. Anlatıcı durumun doğal karşılanmasını istercesine, yaşananları “ara dönem”in sıkıntıları olarak değerlendirir. “Biz kırıldık daha da kırılırız” dizesinin tekrarıyla açılan yeni birimde, “kırım”ın belli bir coğrafyada değil, “bütün dünyada” gerçekleştiği belirlenirken ara dönemin sıkıntılarına bir kez daha dikkat çekilir:

*“Ama kardeşin kardeşe vurduğu hançer
İki ciğer arasında bağlantı kurar
Büyür, bir gün, zenginleşir orada” (s. 73)*

Bu dizelerde, “Ortadoğu”nun önceki şiirlerinde olduğu gibi, başlatılan direnişte ölenlerin sonrakilere güç verdiği ve umut aşıladığı düşüncesi iletilir. Nitekim “çünkü” sözcüğüyle önce tarihten, sonra da doğadan getirilen temsillerle bunun her zaman bu şekilde yaşandığı vurgulanır. “Ali’yi diriltten iksir de saklı / Hasan’a sunulmuş ağuda” dizeleri, Hz. Ali’nin öldürülmesinin çocuklarına güç ve umut verdiğini, onların katledilmesinin de sonrakiler için aynı anlamı taşıdığını bildirir. Önemli olan, umudun yitirilmemesi ve yaşananların unutulmamasıdır. “Granitin de olur bir diriliği” dizesi, sessiz de kalırsa mücadele sürer ve zamanı geldiğinde, o sessizlik bozularak eyleme geçilir anlamına gelen bir mesajı iletir. Beklenen zaman, sabrın belirginleşmesini sağlarken, “kekre” meyvenin de olgunlaşmasını hazırlar ve

sonunda her şey, doğal bir biçimde, “Bir çiçek nasıl açıyorsa kendiliğinden”, “Bir kuş nasıl uçuyorsa” öyle gerçekleşir.

Aşağıdaki dizelerde, “Ortadoğu” adlı şiiri besleyen duyarlılık alanları, yeni bir geleceği haber veren “şafak” imajıyla bir arada sunulur:

*“Doğanın altın şafağından
İnsanın altın şafağından
Tarihin altın şafağından” (s. 74)*

Şiirde; doğa, insan ve tarih üzerinden gidilerek, bağımsız, özgür ve mutlu bir geleceğin inşası üzerinde durulur. “Biz kırıldık daha da kırılırız” dizesi, bu yolda kayıplar verildiğini ve verileceğini bildirmekle birlikte, bu kayıpların geleceğe ışık tuttuğuna olan inancı da yansıtır. Böylece şiirin teması olan umut pekiştirilir. “Kimse dokunamaz bizim suçsuzluğumuza” dizesiyle bitirilen şiirin, mağdur ve mazlumlara bir umut ışığı olarak kurulduğu söylenebilir.

“Üçbin Yaprak Yüzbin İpekböceği” başlıklı üçüncü bölümde, on altı şiir yer almaktadır. Başlık, güzelliklerin doğabilmesi için, başka güzelliklerin feda edilmesi kaçınılmazdır gibi bir anlam iletmektedir.

Bölümün ilk şiiri “**Çay Bahçesi**”, farklı dize öbeklenişine sahip olan beş birimden oluşur. “24 Mayıs cumartesi” dizesiyle başlayan ilk birimde, bir çay bahçesinde yalnız ve yorgun etrafı seyreden anlatıcıyla karşılaşılır. “Yalnız alnımı örtüyor uyku” (s. 77) dizesinde, bir örtü olarak tasarlanan ve yalnızca alnı örttüğü belirtilen uyku, yorgunluğun derecesini bildiren bir imaj olarak yer alır.

Anlatıcı ikinci birimde, bakışını kuşlarla dolu duvardan ayırıp, karşısındaki masaya çevirir ve iki çocuğuyla oturmakta olan bir anneyi görür. Bu karşı masa görüntüsünü, annenin bakışlarında yoğunlaşarak yorumlayan anlatıcı, kurduğu imajla mutsuzluğu belirginleştirir. Bu temayı, sonraki birimde küçük kıza yönelerek sürdürür:

*“Şehir adları sayıyor küçük kız,
Kendiyse belli
Yalnız adıyla besleniyor
Öyle solgun ki” (s. 78)*

Önceki birimde beklendiği söylenen tren, bu dizelerde küçük kızdan işitilen şehir adlarıyla yolculuk öncesi bir durumu haber verir. Şehir adları saydığı aktarılacak dikkat çekilen küçük kız, sonraki dizelerde solgun bir çiçeğe benzetilerek zayıflığı veya yorgunluğuyla belirtilir.

“Rüzgâr pıhtısı bir imbat / Kurşun akıtır gibi” dizeleri, anlatıcının gözlediği manzaradan çıktığını, duyu değişimiyle bildirir. Fakat hissedilen yeni durum da, “pıhtı” sözcüğünün çağrışımla kan olarak tasarlanan “imbat”ın ağırlığını taşır. Yaz mevsimini haber veren imbatın “rüzgâr pıhtısı” bağdaştırmasıyla nitelenmesi ve “kurşun akıtır gibi” estiğinin söylenmesi, bu serinletici rüzgârın, anlatıcının psikolojisiyle dönüştürüldüğüne işaret eder. Şiirin son birimi, hem burada yorumlanan imbatı hem de anlatıcıyı gözetecek şekilde kurulur:

*“Geçiriyor şehrin sokaklarından
Cüzamlı bir kıyının gözlerini.” (s. 78)*

Rüzgâr pıhtısı imbatın kurşun gibi ağır bir şekilde esmesinin nedeni, “cüzamlı bir kıyının gözlerini” taşıması olabilir. Bir başka yorumla; kıyıda bir çay bahçesinde bir çay içimi oturan anlatıcının burada gözlediği manzara ile iyice yorulup, dolaştığı sokaklara bu yorgunluğu geçirdiği söylenebilir. Yorgunluk ve karamsarlığın belirginleştiği şiirde, yalnızlık baskın tema olarak öne çıkar. Anlatıcı, yalnızlığın içinden gördüğü her şeyle daha bir yorulur ve karamsarlaşır.

Beşer dizeli beş birimden oluşan “**Mardin**” adlı şiirin ilk biriminde, bir yapı betimlemesi ile karşılaşılır. Anlatıcı hemen hemen bütün şiirlerde yaptığı gibi, “Mardin”de de, bir fotoğraf gerçekçiliği ile yetinmez; gördüğünü, bir imaja dönüştürerek yorumlar. Bu birimde, çatılar kuş sahibi bir insana; gökyüzü “hasatçı”ya benzetilir. Hasatçı gökyüzü ile kuşlarını salan çatıların altında

gösterilen bina ise, “sen” diye belirlenen birini, “taştan ağızıyla” öperken, “alnaçlar”ı “kan revan içinde” kalmıştır. Burada, bir gün batımı sırasında gözlenen ışık oyunlarının betimlendiği söylenebilir. Belirlenen “sen”, anlatıcının kendisi olmalıdır; o, etkileyici bu manzarayı, ağzından öpülerek konuşmaya başlama şeklinde sunar.

İkinci birimde, anlatıcının bu şehirde yalnız olduğu hissedilir. Elindeki “hançerden bir yelpaze” ile serinlemeye çalışırken, dostlara yazmanın anlamı üzerine düşünür. Yelpazenin hançerden oluşunda, serinlemek için salladıkça, yüzü sam yeli gibi yakması belirleyicidir. Bu yakıcı sıcak ve ona karşı geliştirilen faydasız önlem, anlatıcının uzaktaki dağlara bakışını hazırlar: “Uzakta genç ve lâcivert dağlar” (s. 79). Bunun ardından gelen dizelerde özlem, “telgraf çiçekleri” bağdaştırmasıyla; bunalma, “astımlı kamyonlar”la verilir: “Gözlerinin siyahı gitmiştir / Telgraf çiçekleri astımlı kamyonlar”. “Gözünün akı çıkmak” deyimini çağrıştıran ilk dize ile “astımlı kamyonlar” bağdaştırması, yorgunluğu haber verir. Gözlerinin siyahı gitme ile kamyonlar bir arada düşünüldüğünde, gece vakti yolda olan araçlar akla gelir. Böylece zamanın ilerlediği, akşamdan geceye geçildiği anlaşılır.

“Çiçeğe kesmiştir karabasan” dizesiyle başlayan üçüncü birim, vaktin gece yarısını bulduğunu hissettirirken, kurulan bağdaştırma, kötü bir rüyanın güzelleştirilmesini sağlar. Bu güzelleştirme, karabasanın “yurtsamaya dönüşmüş” olmasıyla açıklanır. Anlatıcı bu duyguyla, “İşte gülgillerden armut / İşte baklagillerden akasya” (s. 80) diyerek, akasya ve armudun ait olduğu ailelere dikkat çeker. Geceleyin akasya ve armut çiçeklerinin baygın kokusuyla geçmişe yönelen özne, yurtsama duygusunu neyin hazırladığını, şaşırtıcı ve dolaylı bir biçimde söylemiş olur. Ama gerçek, duyguları -deyim yerindeyse- ezip geçer. “Neye yarar yazmak dostlara” dizesiyle gerekçelendirildiği gibi, dostlardan uzak düşünüldüğü sezdirilir. Sonraki birim, böyle bir yalnızlık içinde, düşünülmeyi söylenerek belirtilen ölümü ve “bayan Erozyon” diye seslenilen birine sitemi öne çıkarır:

*“Ölümü doğrusu hiç düşünmedim
Ama düşündüm uzak kardeşlerimi
Hey bayan Erozyon budur dileğim
Bir gün parlatmak istersen beni
Göm beni ilkin bir güzel karart” (s. 80)*

Seslenen bayana “Erozyon” denilmesi, bir ilişkinin toprak kaymasına uğradığının işaretidir. Anlatıcı, toprağın altında kalmadığıyla övünürcesine, bu kişiye, ilişkiyi yeniden başlatmak istersen önce her şeyi unuttur ve sonra beni ilişkinin heyecanıyla sars demeye getirir.

“Kılıç kalkan gürz ve at” dizesiyle başlayan son birim, “at, avrat, silâh” sözünü çağırıştır. Bununla birlikte dizede “avrat”ın eksik olduğu ve silâhların artırıldığı görülür. Anlatıcı, bunları “Tâ çocukluğundan beri” okuduğu metinlerden hatırlar; “bayan Erozyon” diyerek de olsa kadını bunların yanında anmaz ve şiiri, yalnızlığı aşmak için ironiyle bitirir: “Sonunda anladım ki / Bir kitapta resim şart” (s. 80).

Beyitlerle kurulan “**Sayım**” adlı şiir, yedi birimdir. Anlatıcı ilk birimde şiirin söyleyiş özelliğini belirler: “Ayışığında oturuyorduk / Bileğinden öptüm seni” (s. 81). Bu birimde bileğin ay ışığı parlaklığında tasarlandığı söylenebilir. İkinci birimde, öpmenin ayakta ve dudaktan yapıldığı belirtilir. “Kapı aralığında öptüm / Soluğundan öptüm seni” birimi, öpmenin heyecanını, “kapı aralığı” ve “soluğundan” sözleriyle yansıtır. Sonraki birimlerde söylenen öpmelerin hepsi, var olmanın heyecanını yansıtır. Dördüncü birimde, önce bahçedeki çocuklar gösterilir, sonra anlatıcı, “sen” diye seslendiği kişiyi, çocuğundan öptüğünü söyler. Bu, öpülen kişinin çocuğuna duyduğu sevgi ve gösterdiği özenin verdiği heyecan olarak da, çocuğunu gözeten kişinin öpüldüğünde o duygunun alınması şeklinde de yorumlanabilir. “Evime götürdüm yatağımda / Kasığından öptüm seni” dizeleri, cinsellik ve erotizmi haber verir; sonraki birim de aynı tema üzerinden geliştirilir. Buradaki öpmenin başka evlerde karşılaşıldığında ilikten gerçekleştiğinin söylenmesi, eylemin yasak olduğunu bildirdiği kadar, karşıdaki kişiyi nasıl sarstığını da açıklar. Son birimde anlatıcı, öptüğü kişiyi

caddelere çıkararak kaynağından öptüğünü belirtir. Bu, öpülen kişiyle caddelerin birinde tanışıldığını düşündürür. Ayrıca, öpme duygusunun verdiği heyecanı caddelere taşıyan öznenin, öptüğü kişiye benzeyenleri gördükçe aynı duyguyu yaşadığı şeklinde de yorumlanabilir.

Öpme biçimlerinin ve öpülen yerlerin “sayım”ının yapıldığı şiir, yaşama sevincini ve var olmaktan duyulan heyecanı tema olarak belirginleştirir.

“**Kurt**” adlı şiirin ilk biriminde yapılan “kurt”-“köpek” karşılaştırması, şiirin üzerinden geliştirileceği figürleri ortaya çıkarır. Nakarat olarak kullanılan bu ilk birimde, aynı soydan iki hayvanın su içiş biçimleri karşılaştırılırken, köpekte gerçeğe bağlı kalınır, kurtta ise gerçek dönüştürülür:

*“Köpek, diliyle içer suyu
Kurt, soluğuyla” (s. 83)*

Kurdun yüceltilmesiyle başlayan şiirin ikinci birimi, aynı tavır üzerinden genişler ve kurdun boynunda bir halka gibi görünen farklı renk tonu, “kutup çiçeği”ne benzetilir. Bu çiçeğin “Öfkeli değil lâcivert / Yırtıcı değil sıcak” olduğu söylendikten sonra, kurt için yeni bir tanım getirilir: “Kurt: büyük karbonun sesi / Karanlıktan çağlayarak / Atardamarıyla koşar, / Ulur gözlerinin arasıyla.” (s. 83). Organik maddelerin özü olan karbon, kurtta belirginleştirilir ve onun koşması, uluması, karbonun büyüklüğü, büyümesi olarak yorumlanır.

Sonraki birimde anlatıcı, Halk şiirindeki at güzellmelerini andıran bir kurt güzellemesi ile kurdu kendi gerçeğinin dışında efsanevî bir varlık olarak canlandırır ve bu efsanevî varlığın bir “tipi”de “belleği”nin örtülmesiyle gezegenin bulandığını söyler: “Belleğini örttüğçe tipi / Unutuşun gri tipisi / Yorgun atların tipisi / Ay tutulur gözlerinde / Kaçar ufuk / Bulanır gezegen.” (s. 84) Ardından gelen birimde, kurdun tarihi aktararak, tarih boyunca onun “Erzurum’da Horasan’da / Bütün kuzey yarıkürede”, “Yekpare bir kemik halinde / Tek kurtta yaşadığı” söylenir. Bu, kurdun şiirde bir hayvan olmaktan

çok bir töz olarak değerlendirildiğinin işaretidir. Anlatıcı kurdun ardından saydığı “papağan”, “gözlüklü yılan (kobra)”, “maymun” ve ornitorenk (gagalı-memeli)’in, Hint’ten, Madagaskar’dan, Avustralya’dan geldiğini ansiklopedik bir bilgi gibi aktarır. Bu bilgi aktarımıyla, yaşanan gelişme sonucu “denizlerin büyü”yüp, “gece[nin] azal”dığını vurgular. Anılan hayvanların kurt gibi bir töze sahip olmadıkları açıktır; onların kötü sonuçlar doğurmaktan başka bir karşılıkları yoktur. Dolayısıyla anlatıcı, kurdu bunlarla kıyaslamaz; ancak köpekle bir arada anar: “Kurt, soluğuyla içer suyu / Köpek diliyle”. Bu tekrarla kurdun işinin ehli, deneyimli, hassas ve temkinli olduğu sezdirilir.

Sonraki birimde anlatıcının, kurtla aynı soydan olan köpeğe yöneldiği görülür. Kurtta olduğu gibi, köpeği de önce “Köpek: ılık profesyoneli / İpeğin, camın, korunun” (s. 85) diyerek yeniden tanımlayan anlatıcı, onun özelliklerini sıralarken kurda yaptığıının tam tersini uygulayarak onu eleştirir, aşağılar, dalga geçerek küçük düşürür:

*“Eti havayla dolu
Burnunda sinir, kışında peri
Bakkal, tefeci, orospu
Hayvan hikâyesi düzenlerin
Ve tanrının koyunlarını
Güden çobanın dostu” (s. 85)*

Onuruyla yüceltilen kurdun karşısında, işbirlikçi ve onursuz olarak sunulan köpeği, anlatıcı, kepazeleştirir. Tıpkı kurt gibi köpek de, bir töze karşılık gelir; ama bu töz, diğerinde olduğu gibi iyiliği değil, kötülüğü bildirir. Anlatıcıya göre köpeğin en onursuz hâli, işbirlikçi oluşu ve çıkar, beğenilme, taltif edilme beklentisiyle soyundan olan kurda ihanet ederek, şiddet göstermesidir:

*“Ama diktiler mi kurdun karşısına
Ağzı cehennemleşir” (s. 85)*

İyilik-kötülük, dürüstlük-sahtekârlık gibi birbiriyle ilişkili özelliklerin aynı soydan gelen kurt ve köpekle karşılanarak sergilendiği şiirde, ihanet baskın

tema olarak öne çıkar. Bu tema, şiirin son biriminde, aforizmaya yaklaşan bir söyleyişle vurgulanır: “Kurt altı yavru doğurur / Köpek olur bunlardan biri”.

“**Kalın Abdal**”, ilk olarak *Papirüs* dergisinin “Nâzım Hikmet Özel Sayısı”nda yayımlanır.²⁹ Bu bilgi, şiirin çözümlenmesinde, anlatıcının kimi muhatap edildiğini gösterdiği kadar, şiir içinde söz alan diğer figürün kimliğini de belirginleştirir.

Beş birimden oluşan “Kalın Abdal” adlı şiir, ilk dizede belirlenen “ağıtı önce söylenme” durumu üzerinden geliştirilir. Alevî-Bektâşî düşüncesinde Pir Sultan Abdal ile somutlaştırılarak motifleşen bu durum, “Kalın Abdal”da da kaynağıyla birlikte anılır.

İkinci birimde, bir şair silsilesi çıkarılıyormuşçasına, önce söylenen ağıtın Pir Sultan olduğu ve bunun da başka bir şairi haber verdiği belirtilir. Çıkarılan silsile, Cemal Süreya’yı Nâzım Hikmet’e, onu da Pir Sultan’a bağlar. “uzar gideriz bu yolda, / sen nereye uçuyorsun / gökyüzüne kana kana” dizeleri, silsilenin ortasında yer alan şaire ait sözlerdir. Uzayıp giden yolda, anlatıcıya yöneltilmiş bir soru belirir. Sorudaki imaj, anlatıcının da telli turna ile özdeşleştirildiğini haber verir.

Sonraki birimde, anlatıcı ile Nâzım Hikmet, aynı kişiymiş gibi, ortak bir söyleyiş geliştirilerek, “benim söylendi ağıtım” denir. Aslında her birinin ağıtı önce söylenmiştir. Bu yüzden şiir, önce söylenen ağıtın tarihi olarak yorumlanabilir. Bu tarihin içinde, sadece zulme maruz kalan figürler değişir. “ben hep zindanlarda yattım, / en müşkülü daha sonra / kendi kendim sürgün ettim” (s. 87) diyenin Nâzım Hikmet olduğu, “zindanlarda yatma” ve “kendi kendini sürgün etme” sözlerinden anlaşılır. Anlatıcının Nâzım Hikmet’in

²⁹ Cemal Süreya, “Kalın Abdal”, *Papirüs*, S. 16, Eylül 1967, s. 65. Dergide, Cemal Süreya’nın şiirinden hemen sonra gelen Turgut Uyar’ın “Büyük Gurbetçi”si de (s. 66-67) Nâzım Hikmet’tir. Uyar’ın “Bir Şiirden” yazılarının Nâzım Hikmet şiirine ayrılan “Sıla ve Muhacirlik Mısraları” da aynı sayıda yer bulur (s. 60-64). “Büyük Gurbetçi” ile “Bir Şiirden” için seçilen şiirin tematik ortaklığı dikkat çekicidir.

Türkiye’den ayrılışını “kaçma” değil, “kendi kendini sürgün etme” olarak yorumlaması, onu Pir Sultan “efsanesi”ne bağlama niyetiyle açıklanabilir. Aynı niyet içinde, anlatıcının kendi geleceği için oluşturduğu tasarı da vardır. “[S]en nereye gidiyorsun / bir yerlere konmayana” (s. 87) dizelerinin anlatıcı tarafından Nâzım Hikmet için söylendiği bellidir. Özellikle “bir yerlere konmayan” sözü, şairin Türk vatandaşlığından çıkarılışına ve Türkiye’de bir yere gömülmesine izin verilmeyişine bir eleştiri olarak yorumlanabilir.

Dördüncü birimde dil, temaya bağlı olarak, Eski Anadolu Türkçesini haber verir şekilde kullanılır: “silâh çatuben askerler”. Söyleyişte ve motif kullanımında da Alevî-Bektâşî şiirinin izi sürülür: “dostum dostum aslan dostum / sen nereye uçuyorsun”. Bu soruya cevap olarak geliştirilen, “Kerem Aslı’nın koynunda / çiçeği hiç solmayana” (s. 87) dizeleri, gönderme yapılan halk hikâyesi ile anlatıcıyı da, Nâzım Hikmet’i de, Pir Sultan Abdal’ı da halkın koynuna yerleştirir. “Çiçeği hiç solmamak” sözcesi (tâbiri), “Kerem ile Aslı” hikâyesinin sonunu hatırlattığı gibi, bu hikâyenin halk tarafından korunup yaşatıldığına duyulan güveni de bildirir.

“[B]iz ki Nâzım’dık dünyada / rumelili kalın abdal” (s. 88) dizeleriyle başlayan son birimde, Nâzım Hikmet’in dedelerinin geldikleri bölgeye işaret edildiği gibi, Rumelili bir başka abdal da hatırlatılır. “Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin...” adlı şiirde, Kızıl Deli Tekkesi’nde yetişen Balım Sultan’ı, “Ve Balım Sultan Urum abdallarından / Baba dostlarıyla kadınlarla / Birtakım ilişkilerden sıyrılarak / Çıkarak karıkocalığın dükkânından / Tuttu aynasında Kızıl Deli’yi” dizeleriyle haber veren anlatıcı, “Kalın Abdal” diye nitelediği Nâzım Hikmet’i kökü Rumeli’de bulunması münasebetiyle Balım Sultan’a yaklaştırmış olabilir. Şairin “Kalın Abdal” diye nitelenmesinde, şiirlerindeki eda ve duruşundaki sağlamlık belirleyicidir. Cemal Süreya, 1966’da yayımlanan “Nâzım Hikmet” başlıklı yazısında, şairin şiirlerindeki edayı gözeterek “kalın kalın, ama dolu dolu bir deyişi” bulunduğunu belirtir: “Ben onun büyüklüğünü, şiirde yaptığı atılımlarla değil, daha çok dil girişime

bağlıyorum. Koyu, çok sıcak bir şiir dili yaratmıştır. Yontmaz, yoğurur; kalın kalın, ama dolu dolu bir deyişi vardır.”³⁰

“Kalın Abdal”ın ilk yayımlandığı yer olan *Papirüs*’ün “Nâzım Hikmet Özel Sayısı”ndaki “Sonuna Kadar” başlıklı yazısında da Cemal Süreya, şairin büyüklüğünü duruşunun sağlamlığıyla açıklar: “Nâzım Hikmet, şiirini hayatıyla tam doğrulamış bir şairdir. Ama daha önemlisi, hayatını şiiriyle eksiksiz bir planda doğrulamayı da bilmiştir. (...) Şiirsel onur yiğitlik tavrıyla bir arada gider Nâzım Hikmet’te. Şiirin en büyük deneylerinden biri.”³¹

Anlatıcı, Nâzım Hikmet’in şiirindeki eda ve duruşundaki sağlamlığın bütün şairlere gönderilen bir selâm olduğunu ima ederek, “uçan kuşa selâm saldı / sevdik oluklar boşaldık” (s. 88) der. “Oluklar boşaldık” sözü, sevgi ile söylenen şiirin “kalınlığını” ve yoğunlunu bildirir. Şiirin son dizelerinde, bu kalınlık ve yoğunlukta söylenen şiirlerin zengin bir sofraya tasarıldığı görülür. Bu sofranın herkese açık olduğu ve herkesi davet ettiği, daveti karşılıksız bırakanların “muhannetlik” (alçaklık, namertlik, korkaklık) gösterenlerden başkaları olamayacağı vurgulanır. “cemi cümle bir sofrada / muhannetlik kalmayana” dizeleri, “Davete icabet gerektir” sözünü çağırıştır.

Efsaneleşmiş mazlum insanlar olarak sunulan Pir Sultan Abdal ve Nâzım Hikmet etrafında geliştirilen “Kalın Abdal”da, bir şair silsilesi çıkarılarak, zulüm ve zulme karşı durma temaları işlenmiştir.

Tek birimden oluşan “İki Şey” adlı şiir, bir seslenme dizesiyle açılır: “Silmeye çalışma yavrum / lekeni gözyaşlarınla” (s. 89). Rahatsızlık verici ve suçlandırıcı olduğu düşünülen bir deneyim sonrasındaki ağlamayı, “leke”nin temizlenmeye çalışılması şeklinde sunan anlatıcı, bu müdahalesiyle bilgece bir tavır sergiler. Bu tavır, sonraki dizelerde durumun ağlayanın sandığı gibi olmadığını, “çünkü” sözcüğüyle başlayan bir açıklamayla belirginleştirmeye

³⁰ Cemal Süreya, **Şapkam Dolu Çiçekle**, 3. Basım, Yön Yay., İstanbul, 1991, s. 39.

³¹ [Cemal Süreya], “Sonuna Kadar”, **Papirüs**, S. 16, Eylül 1967, s. 3.

girişir. Bir hikmet cümlesi görünümündeki “çünkü bitektir leke” dizesinde, suçlandırıcı durumun yaşayan için bir imkân olduğu sezdirilir. Bitek sözcüğüyle toprak olarak tasarlanan lekede, dehşetin mahvolmaz renkleri görkemli düşlere dönüşecek; en yalın suda bile kendine karanlık bir yol açıp, güvenli derbentlere (kalelere) ulaştıracak bir uçurum özü tanıyacaktır. Yüzeysel yapısıyla tek birim gibi görünen şiirin, kendi içinde anlam birimlerine ayrıldığı anlaşılmaktadır.

Ağlayan özneyi, ikna etmeye çalışan bilge anlatıcı, yeni bir anlam biriminde, ölümü azgın peteğin içinde kavru lan işçi arının sıfatı olarak yorumlar ve doğayı gözleyerek ulaştığı bilgileri aktarır: “sayıklasa da ağaç / gövdesine kazılı adı / sürecektir yaprağını / bucurgatların sesine, / ve ay soğutacaktır / kıkırdağını / uçarı, gergin tayların” (s. 90). Ağacın kişileştirilerek, yaşadığı kötü deneyime rağmen hayata bağlılıktan vazgeçmediği belirtilirken, atlar aracılığıyla da zor günlerin bir zaman sonra geçeceği vurgulanır.

“[S]ilmeye çalışma yavrum” seslenmesiyle açılan yeni bir anlam biriminde “leke”, bu kez “bir bildiri” olarak yorumlanır. Bu, “günden ve bedenden / yüreğe ve kansere” uzanan bir bildiridir. Anlatıcı, söylediklerini belirginleştirmek üzere, “Sivas’ta mı Malatya’da mı” gördüğünü hatırlamadığı bir çocuk gözlemini, sinematografik bir biçimde aktarır; ama yine de kamera gerçekliğiyle yetinmez ve “bir şey oldu birden / nasıl oldu bilmiyorum / bir anda / çarpıtıverdi yeryüzünü” (s. 91) der. Yeryüzünün çarpıtılıvermesi, aktarılan görüntüye bağlı olduğu kadar, söyleyişle de ilgilidir. Nitekim anlatıcı, birden başka bir görüntüye geçerek yine “Sivas’ta mı Malatya’da mı” olduğunu hatırlamadığı bir çevre betimlemesi yapar. Bu kez, kamera gerçekçiliğiyle değil, fırça zenginliğiyle çalışarak, güzün sonlarında yaşanan bir ikinci üstü resmi çizer. Çizilen resim de gerçekçiliğe değil, izlenimciliğe aittir:

*“baktım
mekkâreleri güneşin
çekip götürüyordu patikalardan
saçı sakalına karışmış dağlara
ağır bir ikindi” (s. 91)*

Türkçe söz diziminin imkânları zorlanarak yapılan bu resimde, “güneşin” batma ânına yakın aldığı görüntü, “kira ile tutulmuş yük hayvanı” olarak canlandırılır. Bu imajdan, bilgeliğe ucuruma yakın dar geçitlerden ulaşılabileceği düşüncesi çıkarılabilir.

Sonraki birimde anlatıcı, bilgece konuşmayı sürdürür; bu kez konuşma konusu, “aşk ve şiir”dir: “iki şey: aşk ve şiir / bunlar kuşkuyla çiftleşir” (s. 91). Bütün soyut kavramların somutlaştırıldığı bu imajda, aşkın ve şiirin doğasında kuşkunun yer aldığı vurgulanır. Kuşku yüzünden, bir şeyin hep eksik olduğu duygusunun yaşandığı, eksiği gidermek için vakte güvenildiği, bilgi ve akıl bir tarafa konularak ikircik içinde bir salınımına uğranıldığı belirtilir. Çünkü sözcüğü ile girilen açıklamalardan biri, “Çünkü pazarlık / biraz bilgi işidir” dizeleriyle belirginleşirken, anlatıcının bilgeliği bir kez daha hissedilir. Bu bilginin açılımı, aşkta pazarlık şansının olmadığı ve mevcut bilginin yetersiz kaldığıdır. “Pazarlık”ın hangi münasebetle anıldığı son birimde açıklık kazanır. Yine “çünkü” ile başlayan bir açıklamayla, öksüz çocukların çığılığının avurtlarından değil, iliklerinden koptuğunu belirten anlatıcı, bu imajın üzerinden giderek, aşk ve şiirin doğasında mutsuzluğun yer aldığını vurgular:

*“iki şey: aşk ve şiir
mutsuzlukla beslenir biri
biri ona dönüşür” (s. 92)*

Şiirin tamamında bilgece konuşan anlatıcı, tarihten getirdiği bu ilginç savunma ile, aşkta pazarlığın ve hesap kitabın yer almadığını, her iki tarafın da her şeyi bile isteye yaşadığını vurgulayarak, son bir bilgelik örneği daha gösterir ve şiirin teması olan aşka, mutsuzluğu ekler. Aşkın yanında yer ayırdığı şiir ise, mutsuzlukla beslenen bir yapı olarak geliştirilip sona erdirilir.

Şiir ilk yayımlandığında³², “ikisi de / düzeltilmez, / gelişir.” dizeleriyle son bulmuştur. Anlatıcı, muhatabı olan öznenin bir ilişki sonrasındaki durumu kabul edilemez bulup düzeltmenin yollarını aramasını gereksiz bir çaba olarak değerlendirir; böyle bir çaba, aşkın doğasını anlamamanın işaretidir. Aşkın doğasında bulunan mutsuzluk, ayrılığı içerir ve ayrılık da aşka dahildir.

“**Yeraltı**” adlı şiir, illegal bir durumun işleneceğini daha adıyla haber verir. Anlatıcıyla şairin birleştiği şiirin ilk biriminde, Mayakovski referans gösterilerek, gençlikte yazılan şiirlere bir “rastlantı”yla başlandığı ve bunların bir çırpıda yazılıp bitirildiği söylenir: “İşte benim de o yıllarda / Bitmemiş bir şiirim yoktu hemen hemen; / Soluk soluğa yaklaşır rastlantı / Yumurtlayıp giderdi avcuma.” (s. 93) Gençlik şiirlerinin oluşumunu bir tavuğun yumurtlaması şeklinde canlandıran anlatıcı, sonraki anlam biriminde daha düz bir söyleyişle o yıllarda İstanbul ve Ankara’da bulunduğunu, evli kadınlarla ilişkiler yaşadığını, bir süre de “öğrenci kızlar ardında sürüttü”ğini, ama bugün bu huylarının hepsini olmasa da çoğunu bıraktığını anlatır. Geçmişe yönelip, sözü evli kadınlar ve liseli kızlara getiren anlatıcı, anılarının içinden “Hasan Basri” adlı bir arkadaşını hatırlar. Bu arkadaşın, kadınlar ve liseli kızların söz konusu olduğu bir yerde, bir küfrüyle hatırlanması anlamlıdır:

*“Bu Hasan Basri bir gün bir lâf etmişti.
Niçin olduğunu unuttum, önemli de değil,
Bir küfür ki
Paslı bir kilidin içinde” (s. 94)*

Edilen lâfın niçin olduğunun önemsenmeyip, küfürdeki imaja yoğunlaşılın bu dizelerden sonra, “kilit” olarak tasarlanan kadın cinsel organı çeşitli ilişkiler içinde açılmaya çalışılır. Bir küfrün içinden yakalanan imajla, cinselliğin saldırgan bir biçimde uzun uzun anlatıldığı bu birimin ardından Hasan Basri’nin küfrettiği âna dönülür: “İşte o küfür birdenbire, Anahtar yerine, / Bir yaz gününü döndürdü / Bir kilidin içinde” (s. 96). Anılan kilit, bir

³² Cemal Süreya, “İki Şey”, **Papirüs**, S. 9, Şubat 1969, s. 18-19.

anahtarla açılmasa da, anahtar niyetine kullanılan bir küfürle açılmış kadar olur. Yine de anlatıcının ve arkadaşının rahatladığı söylenemez; çünkü, bir yaz günü edilen o küfür ikisinin de gelip boğazına tıkanmıştır. “Boğazına dizilmek” ve “boğazında düğümlenmek” deyimlerinin başka bir söylenişi şeklinde kullanılan “boğazıma tıkanı” deyimini ile anlatıcı, edilen küfür sonrasında, konuşma isteğini kaybettiğini sezdirir. Sonraki birimde, başka bir anıya geçilir:

*“Sonra nasıl oldu bıraktık işi
Yahu dedik var mı bunun ötesi
Ne yaptık ki bozulmasından korkuyoruz!
Hemen dışarı attık kendimizi” (s. 96)*

Bu dizeler, muhtemelen memuriyetten istifa kararının alındığı günün hatırasını yansıtır. “Bıraktık işi”, “dışarı attık kendimizi” sözleri, bunaltan ve pek bir şey kazandırmamış olan bir işten ayrılmayı işaret eder.³³ Şiirin son birimi, istenmeyen bir şeyden kurtulmuş olmanın rahatlığını yansıtır.

Hatıralarla kurulan “Yeraltı” şiirinde, cinsellik temasına bağlı olarak, önce kadın cinsel organı pek çok imajla resmedilmiş; ardından da bir istifa olayı, bağımsızlığı kazanma şeklinde sunulmuştur. Temanın ve temaya bağlı olarak hatırlanan olayın legal sınırları aştığı düşünülerek, şiirin adıyla örtüştüğü kolayca söylenebilir.

“**Türkü**” adlı şiir, gelenekteki formu gözetir şekilde dörtlüklerle kurulmuştur. Anlatıcı ilk birimde, birilerinin kendisine sorduğu soruyu cevaplar: “Soruyorlar bir de nerdeyim / Minibüs şarkılarında güllerdeyim” (s. 98). “Minibüs şarkılarında” olmak, anlatıcının halkla iç içe bulunduğunu gösterir. “Bilirim az buçuk ne istediğimi / Aykırı dalda açmışsa da çiçeğim” dizelerindeki, “aykırı dalda açan çiçek” bağdaştırması, “Yeraltı” adlı şiirin şu dizelerinde söylenen “evli kadınları” hatırladır: “Evli kadınlardan açılmıştı

³³ Cemal Süreya, 1965’te, Maliye Bakanlığı’ndaki görevinden arkadaşları Sezai Karakoç ve Doğan Yel’le birlikte istifa etmiştir. (Cemal Süreya, **Günler**, s. 345-346.)

bahtım / Yani dalında sevmeye alışmıştım kadını” (s. 93). Bir türküdeki imaja yaslanan anlatıcı, evli kadını, “aykırı dalda açmış çiçek” olarak tasarlar.

İkinci birimde, anlatıcının kendisini kalabalık içinde kaybolan bir çocuğa benzettiği görülür. Sonraki birimde, bu durumun derine işleyen bir yara olarak düşünüldüğü, “avutmalık” ilişkilerin pahalıya mal olduğu, şehirdekilerin bu durumu izlemekle yetindiği belirtilir. Yine de önceki birimde söylenen “doyumsuz bir sarmaşığın” benzeri bir imajla, isteğin canlılığına dikkat çekilir. Bu canlı isteğin, seyirci olan “ovanın büyücüsü hekimi” karşısına çıkarılan “çoban soluğu”yla tanımlanması, önemlidir: “Can tahtamda iştahlı bir çoban soluğu” (s. 99). Göğüs yerine kullanılan “can tahtası” sözü, iştahın ait olduğu kişiyle uyum içindedir.

Dördüncü birimde anlatıcı, kendisini bitkilerden ilaçlar yapan becerikli bir halk hekimi olarak sunar. Ama ilaç yapmadaki ve hekimlikteki becerisi, bir çocuğun “sırlarını alıp git”mesine engel olamamıştır. Bitkilerden ilaç yapmada usta olan bu hekimle, önceki birimde iştahlı soluğuyla anılan çoban aynı dünyanın insanıdır. Anlatıcı, sırlarını alıp gittiğini söylediği çocuğu unutmak istemesine, “Dönmesin geri dönmesin geri der” (s. 99).

Son birim, geniş bir mekânda gerçekleştirilebilecek bir eylemin görüntüsüyle açılır: “Sırıkla araladım sulardaki pisliği” (s. 99). Pislğin aralanması, bir temizlik yapıldığının belirtisidir. İlk birimdeki soruyu, bu anda bir kez daha duyan anlatıcı, “Belki de ölümcül bir sevinçteyim” der. “Ölümcül sevinç”in, aralanarak yakalanan berraklık olduğu söylenebilir. İkinci birime bağlı olarak geliştirilen “Sesim tanınmaz bir çocuk sesi” dizesindeki ile anılan birimdeki “çocuk sesi” arasında belirgin bir fark olduğunu söylemek mümkündür. İlk birimdeki “çocuk sesi”, kalabalıkta kaybolmuş tedirgin bir çocuğa; son dizedeki ise, yaptığı temizlikle arındığını düşünen ve bundan “ölümcül bir sevinç” duyan bir çocuğa aittir; ama ikisi de “tanınmaz” bir sestir. Bu “tanınmaz” oluş, şiirin teması olan yalnızlığı ve yabancılaşmayı belirginleştirir.

“Çeşme, Küçük Kız, Ozan ve Öbürleri” başlıklı şiirin yapısı, ilk birimde belirir:

*“Kaç yıldır akarım bilmem pazar yerini
Dinle ak bakışlı bir çeşme söylüyor
– Kaç yıldır akarım bilmem pazar yerini” (s. 100)*

Yukarıdaki ilk dizede yer alan “pazar yeri” bağdaştırması, “ak bakışlı bir çeşme”nin ömrü boyunca kimseye ihanet etmeyen bir insan olarak tasarlandığını haber verir. Çeşmenin “ak bakışlı” oluşu, temizliği işaret ettiği kadar, onun bilgeliliğini de gösterir.

İkinci birimde, bu kez “Banaz’da küçük bir kız çocuğu”, kendisini bir çiçeğe dönüştürerek, “Koparsınlar beni koparsınlar beni” diye seslenir. İlk birimde bilge bir insan olarak canlandırılan ve temiz suyuyla gösterilen çeşmeye, ikinci birimde saflığın ve temizliğin simgesi olan çocuğun eşlik ettiği görülür. Bu sözü, özneye zulüm ve işkence de edilse, onun kimseye hainlikte bulunmayacağı şeklinde yorumlamak mümkündür. Sonraki birimde, anlatıcının babası eski bir resim içinden dile gelir ve ona, “Gün gelir anılar da değiştirir sözcüklerini” (s. 101) der. Anıların zamanla farklı şekilde aktarıldığını bildiren bu dizede, onların bazı konuşmalara müdahale edebildikleri de hissettirilir. Başka bir deyişle, anlatılmaya başlandığında değiştirilen anılar, bazı olayların değerlendirilmesini de etkiler.

Dördüncü birimde, “kan” ve “sevda”, “Bir kez olsun tatsaydınız kara mermeri” diye konuşur. “Kara mermer”in ölüm olduğu söylenebilir; kan da doğrudan ölümü çağrıştırır. Kanın ölümü hatırlatması doğalken, sevdanın da aynı hatırlatmada bulunması düşündürücüdür. Sevda, ölümü düşünerek kıymetimi bilin demek ister gibidir. Dize, “kan ağlamak” deyimini ile düşünülürse, sevdada çekilen acılar da yoruma dahil olur.

Sonraki birimde, “Çözerdiniz bilişmenin al köpüklü dilini” diyen “balgam” ve “safra”dır. Bu birimin, önceki birimde belirlenen “kara mermer”e

bağlandığı; dolayısıyla ölümü bir kez olsun tatsaydınız sevdanın değerini anlardınız dediği söylenebilir. Balgam ve safra bedenın ürettiğı ve dışarı attığı kötü salgılardır; kan ise, bedenın kimyasıdır. “Bilişmenin al köpüklü dili”, konuşma ile sağlanan bağı ve bu bağdaki şiddeti imajlaştırır. Ardından gelen birimde, bir harabe dile gelerek, üstünde “üçbin yaprak” ile “yüzbin ipekböceğı” bulunduğunu belirtir. Bu, ölümsüzlük düşüncesini iletir. Konuşan bir harabedir; ama o, üç bin yapraklı bir ağaç ile o ağaçtan beslenen yüz bin ipekböceğine can vermektedir.

Yedinci birimde anlatıcı, bir şairin sözüne kulak verir:

*“Susuzluk bir şey değil Keban’ım delindi
Dinle gündeğusundan bir ozan söylüyor
– Susuzluk bir şey değil Keban’ım delindi” (s. 102)*

“Keban’ın delindi” sözü, bu birimin anahtarı durumundadır. İlk anda “Keban Barajı”nı çağrıştıran bu sözün, üzerinde düşünöldüğünde bu çağrışımından çok daha fazlasını söylediğı anlaşılır. Nitekim anlatıcı, “susuzluk bir şey değil” diyerek, elektrik ve sulama ihtiyacını karşılamak üzere kurulan bu barajı çok da olumlamadığını sezdirir. Barajın Keban ilçesi çevresindeki “Karasu”, “Murat” ve “Fırat” ırmaklarının suyunu tutması, “susuzluk bir şey” değil sözünü açıklayabilir; ama “Keban’ım delindi” sözünü söyleyen “ozan”ın “gündeğusundan” oluşu, bu sözle başka şeyler söylendiğini de düşündürmektedir. Şimdilerde Elazığ’a bağı bir ilçe olan Keban civarında, baraj yapımı sırasında yoğun arkeolojik kazılar gerçekleştirildiğı ve 1965’te inşaatı başlatılıp 1975’te hizmete sokulan barajın altında önemli tarihî eserlerin kaldığı bilinmektedir. “Keban’ım delindi” sözöyle anlatıcının, baraj altında kalan tarih karşısında duyduğu üzüntü ve hüzün vardır. Bu söz başka bir yorumla da açıklanabilir. Yeni yoruma göre, “Keban’ım delindi” sözündeki Keban’ı, yerleşim alanı değil, düz değışmece (mecaz-ı mürsel)’nin sağladığı imkânla Keban Barajı olarak düşünmek gerekir. Bir objeden hareketle kurulan imaj, beklenmedik bir olay meydana geldiğini bildirilir. Şiirin son birimindeki “Çeşme, küçük kız, ozan ve öbürleri / Dinle hepsi aynı şeyi söylüyor” (s. 102) dizelerinde belirtilen “aynı şey” göz önünde bulundurulursa,

“gündoğusundan” seslenen “ozan”ın da, “Keban’ım delindi” sözüyle ihanet temasını söylediği düşünülebilir. Bu durumda, delinen Keban’ın güvenilen birinin ihanetine uğrama durumu için kullanıldığı anlaşılır.

Her birimde, konuşanın sözüne katıldığı gözlenen anlatıcı dikkate alınırsa, onun ağır bir ihanetle karşılaştığı ve bunu şiir boyunca yarattığı imajlarla farklı nesne ve kişilerin ağzından söylettiği sonucuna ulaşılır. Şiirin son birimi, ihanet temasını ve anlatıcının yarattığı her durum ve imajla bunu belirginleştirdiğini vurgulayacak biçimde, konuşanların hepsini bir araya getirir ve onların “aynı şeyi” söylediklerini hatırlatma gereği duyar.

Cemal Süreya, eşi Zühal Tekkanat’a yazdığı mektupların birinde, **“Onlar İçin Minibüs Şarkısı”** adlı şiirinden söz ederek, şiirin yapısı hakkında önemli bir ipucu verir: “Değişik bir şiir. Düzyazıdan korkmayan, düzyazıdan yararlanan bir şiir.”³⁴ “Onlar İçin Minibüs Şarkısı”, yapısıyla olduğu kadar söyleyişindeki humorla da, *Beni Öp ve Sonra Doğur Beni*’deki şiirlerden hemen ayrılır. Diğer bazı şiirlerinde de düzyazının imkânlarını kullanan şair, tek birimden oluşan bu şiirde, her ne kadar imajlar yaratsa da, anlatımcılığa yönelir.

Anlatıcı, çoğul üçüncü şahıs iyelik ve şahıs eklerini kullanarak, onların hayatındaki çelişkileri, komik ve trajikomik bir biçimde yansıtır. Onların; “eşyanın konumunu biçimini rengini” aldıklarını, koltuğa oturduklarında koltuğun boyuna eklendiklerini, motosiklet neşesiyle “pat pat diye” güldüklerini, “zarif” ve “naif” olduklarını, her şeyi bildiklerini, küçük yalanlar söyledikleri kadar bunlara inandıklarını, anlayışsızlıklarını, tuhaf bir gelenekçilikleri bulunduğunu, gerektiğinde savunmacı gerektiğinde saldırgan davranarak çıkarlarını korumayı bildiklerini, “güneş gözlüğüyle kürtaj yap”acak ve ölümü “magazinleştirecek kadar” “hamarat” olduklarını, zorbalıklarını, korkaklıklarını, ikiyüzlülüklerini, sahtekârlıklarını,

³⁴ Cemal Süreya, **Onüç Günün Mektupları**, s. 53.

düşüncesizliklerini, değerlendirme yeteneği taşımayışlarını, garip bir namus anlayışı taşıdıklarını, cinsel hayatlarını ve tercihlerini, yalancı duygusallıklarını, öldürmemeyi felsefe edinmelerine rağmen karıncayı yaşatmayı bile bilmediklerini, kefenleri de kundakları gibi özenle hazırladıklarını, “önden güleç ve edilgin yandan keskin ve firavun” olarak göründüklerini, savunmasızlara karşı acımasızlıklarını, meraksızlıklarını, güç karşısında sinip güce ulaştıklarında zalimleştiklerini, sorulardan korkarken her şeye verecek bir cevap buluşlarını, “olasılığa tanrı gibi tap”ıp “olağandan ödleri”nin koptuğunu, toplumdan gözlediği durumları çeşitli imajlarla veya doğrudan aktarır. Burada eleştirilen, ortalama insandır. Şiirin bir yerinden sonra bürokratlar ve aydınlar aynı şekilde, çelişkiler içinde sunularak eleştirilir. Anlatıcı, ortalama insanın günlük hayatı ve pratiklerini belirleyen zihniyeti yansıtırken kızgınlıktan çok yazıklanma duygusu uyandırır; bürokratların ve aydınların tavır ve uygulamalarına yaklaşımında ise daha keskin olduğu, yazıklanmadan çok kızgınlık duyduğu hissedilir. Aşağıdaki dizelerde kimler için nasıl kullanıldığına dikkat çekilen “kimi sözler”le anlatıcı, toplumdaki eşitsizliği belirtirken, baskıyı da vurgular:

*“Kimi sözler onlar için kullanılır: saygın, ünlü, şahane
Kimi sözler onlar için de kullanılır
Kimi sözler onlar için kullanılamaz
Kimi sözlerin kullanılmaması daha doğrudur
Kimi sözler hiç kullanılmaz.” (s. 107)*

Bunların ardından gelen dizelerde; bürokratların ve aydınların sağlam bir duruşa ve kişiliğe sahip olmayışları, ikiyüzlülükleri, döneclikleri, korkaklıkları, taşeronlukları, işbirlikçi oluşları, yasalara sığınarak yaptıklarını temizlemenin bir yolunu bulmaları, her devrin adamı olmayı başarmaları, bir tehlike hissettiklerinde çareyi kaçmada buluşları, öfkeyle anlatılır:

*“Göçmen kuşların durumu söz konusu olunca
Bir yerlerinden birkaç Ahmet Cemil birden çıkarabilirler” (s. 107)*

Şiir, bu tür insanların pislik olduğu çağırışını uyandıran ve toplumu asıl bunların kirlettiğini sezdiren dizelerle tamamlanır: “Avukattırlar / Günoğludurlar / Nilüferleri kararta kararta / Kalırlar orda.” (s. 107)

Ortalama insanın yazıklanmayla, bürokrat ve aydınların keskin bir öfkeyle eleştirildiği “Onlar İçin Minibüs Şarkısı”, daha önce de söylendiği gibi, kitaptaki en ayrık şiirdir. Başka şiirlerde de toplumsal eleştiriler getiren anlatıcının, bu şiirde açık bir tavır geliştirdiği görülür.

“**Kahvaltı**” (s. 108), “**Teknokratlar**” (s. 109) ve “**Tek Yasak**” (s. 110) adlı şiirler, divanlardaki “müfred”leri andıracak şekilde, bir beyitten ibarettir. Bunlardan “Kahvaltı”da, deneyimlerden edinilen birikimin bilgece aktarıldığı; “Teknokratlarda” bir durum ironisinin yapıldığı; “Tek Yasak”ta, bir esprinin geliştirildiği görülür. Söz sanatlarının ustaca kullanıldığı bu şiirlerde, sırasıyla mutluluk, kızgınlık ve özgürlük temaları işlenir.

Numaralanarak birbirinden ayrılan on üç beyitli “**Seviş Yolcu**” adlı şiir de, yukarıdaki üç şiirin yapı özelliğini gösterir. Bir tema bütünlüğünde birleştirilmeyen, bazılarının bağımsız olarak bir temayı işaret ettiği, bazılarının ise kimi simgeler ve çağrışımlarla ortak bir temada birleştirildiği beyitler, “Seviş Yolcu” çatı başlığı altında toplanmış gibidir. İlk beyitte, “gurbet” sözcüğü ile “garp” arasında kurulan anagramla gurbet temasının işlendiği görülür. İkinci beyitte, ayrılık teması bir imajla aktarılır. Sonraki beyitte, barışın simgesi olan güvercin, “barış” diyen birinin ağzına tıklılsa da barışı öne çıkarır. Bunun ardından gelen beyitte ağıtlar, onları yakanları gösterecek şekilde tasarlanarak, barışın güçlüğüne gösterirken ölüm temasını da haber verir:

*“Bu yüzden kimi zaman zordur ayırmak
Üstünü başını yırtmış ağıtlardan şiiri” (s. 112)*

Burada anlatıcı, ağıtlarla şiir arasına ince bir çizgi çekerek, her ağıtın şiir olmadığını da sezdirir. Genel olarak şiiri değil, şair anlatıcının kendi şiirini gözetken beşinci beyitte, şiirin “dostluk hastalığı” olduğu belirtilir. Bu dostluk hastalığının vefasızlık ve ihanetle beslendiği söylenirken, onun sümbül gibi hoş bir görünüm ve koku içinde akrep sertliği ve şiddeti taşıdığı ima edilir.

Leff ü neşr sanatının imkânı gözetilerek söylenen altıncı beyitte anlatıcı, kıyı ile odayı, ceset ile yüzü benzeştirerek yalnızlık temasını öne çıkarır.

Yedinci beyitteki “dünyanın anadili” bağdaştırması, küskün iki sevgiliyi barıştıran bir imajı hazırlarken barış temasını da gösterir.

Sonraki beyitte anlatıcı kendine, “Merkezefendi’nin gizli barınağından / Bu açık hava kahvesine getirdiğin ne ki” (s. 113) diyerek, 16. yüzyılda yaşayan, kırk bir bitkiyi karıştırarak “mesir macunu”nu icat ettiği söylenen³⁵ mutasavvıf şair Merkez Efendi’ye göndermede bulunur. “Merkezefendi’nin gizli barınağı” bağdaştırmasının, icat ettiği söylenen macunla ilişkisi olduğu kadar, Merkez Efendi’nin halvete girdiği yer altı çilehânesiyle bağlantısı bulunduğu da söylenebilir.

Dokuzuncu beyitte, anlatıcının yine kendisine seslendiği ve “boyuna saatini” kurmasındaki anlamı, ölümü unutma veya erteleme çabası olarak yorumladığı görülür. Öznenin yaptığı eylemi, çaresiz bir oyalanma olarak yorumlayan anlatıcı, sonraki beyitte eleştiriyi “eski evler” ve “sokaklar”dan hareket ederek topluma yöneltir. Topluma yöneltilen eleştiride, yerleşik kabullerin belirleyici olduğu söylenebilir.

“Seviş Yolcu”nun son üç beyti, aşk temasında birleşir. İlkinde anlatıcı, seslendiği özneye bir anıyı hatırlatarak, aşkın bütün kimliklerden üstün olduğunu ve hiçbir kimliğe gereksinim duymayacağını, dolayısıyla kimlikler üstü bir değeri bulunduğunu söyler. İkincisinde, seslendiği özneye geçtiği yerlerdeki bahçelerin ve parkların bile bakımla güzelleşip ayakta durduğunu hatırlatan anlatıcı, onun bunlardan bir ders almayıp, aşkların da bakım istediğini bir türlü öğrenemeyişini kınar. Şiirin son beytinde ise, “Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim” adlı şiiri hatırlatan bir öneride bulunur:

³⁵ Reşat Öngören, tarihsel verileri değerlendirerek, mesir macunun Merkez Efendi tarafından icat edilmediğini belirtmektedir: “Merkez Efendi” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 29, Ankara, 2004, s. 201.

*“Seviş yolcu büyük sözler söyle ve hemen ayrıl
Uçurumlar birleştirir yüksek tepeleri” (s. 114)*

Kurulan bağlam içinde, “uçurumların” ayrılık, “yüksek tepelerin” yeni aşklar olduğu söylenebilir.

Beyitlerle kurulmuş bu şiirlerden sonra, dört birimden oluşan **“Düello”** adlı şiir gelir. “Bir düelloda / Daha büyük bir şey vardır” (s. 115) diyerek söze başlayan anlatıcı, düellonun mantığı, anlamı ve düzeni üzerine bilgece konuşarak belirlediği “büyük şey”in ölümden de, ölüm korkusundan da acı olduğunu vurgular. İkinci birimde, bu acı olan durumun arkadaş ihaneti olduğunu sergileyip, bundan da ağırı bulunduğunu belirtir.

Üçüncü birimde, daha ağır ve “daha acı” olanın, düello hazırlığı içinde veya düello sonunda, sevilen kadının önce “karşı tarafı ziyareti” etmesi olduğunu açıklar. Bilge anlatıcı son birimde, “daha da acısı”nı söyler:

*“Kılıcın elinde
Alında bir tutam güneş
Kalakalıyorsun ortada” (s. 116)*

Bu durum, bir düello öncesinde rakibin düellodan kaçıp özneyi ortada bırakması olabileceği gibi, öznenin düello sonunda yenilerek cesedinin ortada bırakılması da olabilir. Düellonun mantığı, anlamı ve düzeninden hareket edilerek, her biriminde öznenin bir yakınının gösterildiği şiir, bu yakınların hepsinde görülen ihaneti tema olarak belirginleştirir. Anlatıcının gösterdiği özne, ikinci birimde arkadaşın, üçüncüde sevgilinin ve dördüncüde rakibin veya ortada bırakılarak hepsinin ihanetine uğrar. Böylece tema, sağlam bir yapı içinde güçlü bir şekilde belirginleştirilmiş olur.

Kitabın son şiiri **“Dikkat, Okul Var!”**³⁶ dörder dizeli beş birimden oluşur. Hâkim anlatıcının değil, “ben” anlatıcının görüldüğü şiirin ilk biriminde

³⁶ Şiir ilk kez **Soyut** dergisinde “imzasız” olarak yayımlanmıştır: **Soyut**, S. 61, Ağustos 1973, s. 15. Son birimin ilk dizesi, bu ilk yayında, “Şanssız değilim ben kendi payıma” şeklindedir.

anlatıcı, birine geçmişte yaşadıkları bir olayı hatırlatarak, “şanssızdık” demenin “haksızlık” olacağını söyler. Hatırlatılan olayda, anlatıcı ile muhatabı, “birleşen iki güvercinin arasından” onlara hiç dokunmadan hızla geçmiştir. Bu dolaylı anlatım aracılığıyla aşk temasına ulaşılır. Sonraki birimde tema, bu iki öznenin o günleri nerede yaşadıkları ve nasıl bir hâlde bulundukları söylenerek pekiştirilir:

*“Bende tarçın sende ıhlamur kokusu
Az mı dolandık Başkentin sokaklarında” (s. 117)*

Anlatıcı ilk birimde şanssız olmadıklarını söylese de şimdi, “şölen” gibi yaşanan o günlerden geriye acı kaldığını belirtir. Anılardan yola çıkılarak yakalanan acı, aşk temasına bağlı bir şekilde şiire girer. Aşkta acının bilincine varıldığı bu dizelerden sonra anlatıcı, sonraki birimde aşkın hayatlarındaki yerini değerlendirmeye geçer ve “Aşkımız şimdi görklü bir hayatın / Yabancaya berbat bir çevirisi” (s. 118) der. Bu dizeler, yaşanan aşkla hatırlanan aşkın aynı olmadığını; yaşarken duygunun, hatırlarken bilginin belirleyici olduğunu, kurulan imajla sezdirir. Anlatıcı, yaşadıklarını hatırlarken ona yabancılaştıklarını düşündürür. Bir dilmiş gibi sunulan “yabancı” sözcüğünü türeterek, yaşananı, hiçbir dilin olduğu gibi kavrayıp kuşatamayacağını vurgular. Çünkü öznelere, yaşadıkları aşka uzak düşmüşlerdir: “Sen metinde üç beş satır atladın / Ben geçmiş zamanda dondurdum fiilleri” (s. 118). Bu dizelerden, aşkın böylesine uzağına düşmede, anlatıcının “sen” diye seslendiği öznenin kusuru bulunduğu hissettirilir.

Sonraki birimde, “Sen ki özenle katlanmış bir mendil gibiydin” diyen anlatıcı, karşısındaki özneye, kendisinin verdiği değeri belirginleştirir ve onun bu değeri düşünüp düşünmediğini sorar. “Ve gün nasıl vuruyor topuklarımıza” dizesi, süreç sonrasında gelinen an gözetilerek söylenmiş gibidir. Topuğa vuran güneş bağdaştırması, zamanın aşkı yaralaması ve yıpratması olarak yorumlanabilir. “Topuk” sözcüğünün çağrışımıyla, tek zayıf yeri topuğu olan mitoloji kahramanı Akhilleus’a göndermede bulunduğu, böylece zamanın aşkta ölümcül yaralar açtığı düşünülebilir.

Son birimde anlatıcı, başa dönerek “Şanssızım diyemem ben kendi payıma” (s. 118) der ve bilge bir tavırla, hayatta ara sıra böyle şeylerin olduğunu belirtir. Sitemle söylendiği hissedilen “Kendi payıma” sözü, anlatıcının yaşadıklarını, her ne olursa olsun, bir biçimde koruduğunu bildirir. Şiirin anlatıcısıyla şairin iç içe geçtiği son iki dizede, hayatta ara sıra olduğu söylenen “böyle şeyler”e bir örnek verilir: “Sözelimi okul kitaplarına girmez şiirim / Bütün çocuklar anlar da” (s. 118).

Anlaşılmasına rağmen “okul kitaplarına” giremeyen şiirlerle, yaşandıktan sonra uzak düşülen aşklar arasında bir bağ kurulduğu söylenebilir. Aşk temasının; sitem, kırgınlık ve acıyla zenginleştirilerek işlendiği şiir, yaşananın her ne yapılsa yapılsın yok edilemeyeceğini ve onun derinlerde korunduğunu belirginleştirir.

3.2.2. Tema

Beni Öp Sonra Doğur Beni’nin bölümleri, şiirlerin teması hakkında birer ipucu olarak değerlendirilebilir. Dört bölümde bir araya getirilen şiirlerde; erotik çağrışımlar uyandıran tutkulu cinsel aşk ve çeşitli görünüşleriyle sevdanın başat temalar olduğu görülür. “Ortadoğu” başlıklı bölümdeki şiirlerde, toplumsal sorunlar öne çıkar. “Üçbin Yaprak Yüzbin Çiçek” bölümündeki şiirlerde ise, diğer bölümdeki temaların bir arada ve zengin bir şekilde işlendiği fark edilir.

3.2.2.1. Aşk

Yukarıda da belirtildiği gibi, kitaptaki şiirlerde, erotik çağrışımlar uyandıran tutkulu cinsel aşk, “Sevda Sözleri” bölümündeki şiirlerde yoğunlaşır. Şiirlerin anlatıcı öznesi, cinsel arzusunun tatminiyle karşı cinsin bedeninde cisimleştirdiği cinsel aşkı, gerilimleri ve kırgınlıkları sergileyerek anlatır. Buradaki öznenin aşka yaklaşımı, hazzı öne çıkarır. Bedenin karışmadığı bir aşkın varlığından söz edilemeyeceğini sezdirenen anlatıcı, karşı cinsin bedeniyle cisimleşen aşkların da, bir zaman sonra, acı ve kırgınlıkla da olsa bittiğini hissettirir.

Aşkın cinsel hazzı içerecek ve iletecek şekilde işlendiği şiirlerde, şairin bir önerisini belirginleştirir. Anlatıcı özne, kişilerin aşkıta var olabileceklerini ve verilmiş değerlerle mücadele etmenin aşkıta görüldüğünü; dolayısıyla aşkın bir özgürleşme talebine karşılık geldiğini düşündürür. Bununla birlikte, anlatıcının muhatap olduğu karşı cinslerin böyle bir bilince erişememiş oldukları da görülür. Aşkın hüznü, hınca ve mutsuzluğa açıldığı yer de burasıdır. Anlatıcının karşı cinsin taleplerini karşılayamamaktan duyduğu üzüntü, bu noktada, bireysel bilincin gelişemediğinin sergilenmesi anlamına gelir. Cemal Süreya, imajlarla ve aktardığı olaylarla toplumsal kabullerin aşkıta mutsuzluğu hazırladığını ileri sürer gibidir.

Tutkulu cinsel aşkın belirginleştiği şiirlerde, anlatıcının muhatap edindiği kadınların evli oluşu da, aşkın meşru olamayacağını ve toplumsal kabullerle uyumsuzluğunu bildirir. Bu tür aşkı, özgürleşme alanı olarak sunan anlatıcı, temayı her ne kadar tarihsel göndermelerle desteklese de, özgürleşmeyi bir alana indirger. Ayrıca, tatmin edilmiş haz sonrasında ayrılıkların gelmesi de, sorunun toplumsal düzlemde değil, bireysel düzlemde değerlendirildiğini düşündürür. Bu noktada, sevgili olan kadınla anne olan kadın birleştirilir ve anlatıcı sevgiliden anne ilgisi, sevgisi ve şefkati bekler. Bu beklenti, karşıdaki öznelerin özgürleşmelerini değil, anlatıcının beklentilerini tatmin ederek nesneleşmelerini hazırlar. Anlatıcının hazzı öne çıkaran cinsel aşk temalı şiirlerindeki tarih vurgusu ve yaptığı göndermeler de, böyle bir sıkışmayı yaşar. Tarihî olaylar ve figürler ile nesneler, anlatıcının haza ulaşmak için kullandığı birer malzemeye dönüşür. Kültürel verilerin böyle bir bağlam içinde dönüştürülmesi, düşünce ağırlıklı şiirlerde, getirilen önerilerin ve ileri sürülen düşüncelerin çok da ikna edici görünmemesine yol açar.

3.2.2.2. Sevda Sözleri

Kitabın ikinci bölümünün başlığı olan “Sevda Sözleri”, hayata bağlılığın ve yaşama sevincinin işareti olarak yorumlanabilir. Bu bölümdeki şiirlerde; aşk, sabır, umut, hüznü, dil sevgisi ve şiire duyulan güven birer sevda sözü olarak sunulur. Cemal Süreya’nın hayatından izlenimlerin de yer aldığı “Beni

Öp Sonra Doğur Beni” ve “Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiirlerde, belirtilen duygular, yoğun olarak hissedilir. “Annem çok küçükken öldü / beni öp sonra doğur beni” (s. 24) diyen anlatıcı, anneye duyulan sevgiyi; “yırtılan ipek sesiyle” (s. 30) tekrarıyla hayattaki örselenmeleri ve yaralanmaları, “Şiirdi bir çeşit: Yüreğin yaban argosu” (s. 41) belirlemesiyle şiiri; “Sen işte bunlarla bildin Türkçeyi / Bunlarla / Gelen giden obayı sevdi” (s. 47) dizeleriyle dil bilincini, birer sevda sözüne dönüştürür. Dikkat edilirse, her bir duygu ve durumun var olmanın heyecanını taşıdığı görülür. Dolayısıyla “sevda sözleri”, hayata bağlılık ve var olmaktan duyulan heyecan diye yorumlanabilir.

3.2.2.3. Yalnızlık

Kitabın ilk bölümünü oluşturan “Bir Kentin Dışardan Görünüşü” adlı şiirde, yalnızlıkla hüznün iç içedir. Şiirin adı bile bu temaları işaret eder. İstanbul’u hâkim anlatıcı olarak dışarıdan, şiirde belirlediği hâliyle yukarıdan izleyen anlatıcı, hatırladıkları ve şehirden aktardığı manzaralarla yalnızlığı duyumsatır. Şiir her ne kadar, geniş bir alana açılabilirse de, anlatıcı öznenin yalnızlık içinde hüznü olduğu gözden kaçmaz. Şiirdeki “Saatler uzun günler kısa” tekrarı, yalnızlıkta sıkılan öznenin durumunu sabitler.

“Çay Bahçesi” adlı şiirde gözlenen manzara, can sıkıntısının yalnızlıktan kaynaklandığını haber verir. Anlatıcı, can sıkıntısını, gözlediği kadınla küçük kızında yansıttığı kadar, “Rüzgâr pıhtısı bir imbat / Kurşun akıtır gibi” (s. 78) dizeleriyle havaya da yayar.

“Mardin”, yalnızlığın imajlarla ve dostlara yazılan mektuplarla belirginleştirildiği bir şiirdir. Bu şiirde de anlatıcı, yalnızlık içindeki can sıkıntısını, bir atmosfer oluşturmak üzere, havaya ve betimlediği binalara yansıtır.

3.2.2.4. İhanet

Kitaptaki iki şiirde ihanet teması belirgin biçimde öne çıkar. Anlatıcı özne, tutkulu cinsel aşk temalı şiirlerde, kendisinin son verdiği ilişkileri,

hüzünlü ama kahramanca bir edayla bitirir. Böylece toplumsal kabullere karşı çıkıldığı izlenimi verilir. Ama anlatıcının terk edildiği hissedilen şiirlerde, durum bir ihanet olarak sunulur. “Düello”da, terk edilmenin acısını, ihanete uğrama şeklinde aktaran anlatıcı, bu durumun yılıkıcılığını acıyla hisseder. Bütünüyle ihanet teması üzerine kurulan bu şiirde de, bir biçimde ihanet duygusu alınan başka şiirlerde de, anlatıcının öfkeye kapıldığı ve hınç duygusu geliştirdiği görülür.

İhanet teması üzerine kurulan bir başka şiir “Kurt”tur. “Düello”dan farklı olarak “Kurt”ta ihanet, toplumsal bir soruna dönüşür. Kurtla köpeğin karşılaştırılmasıyla geliştirilen şiirde anlatıcı, kurdun tarafındadır. Bu yüzden onunla simgelediği onuru ve gözü karalığı yüceltir. Köpeği onursuz ve işbirlikçi olarak sunan anlatıcı, onu kurda dolayısıyla soyuna ihanet etmekle yargılar. Şiirin “Kurt altı yavru doğurur / Köpek olur bunlardan biri” (s. 85) dizeleriyle tamamlanması, ihanetin kaçınılmaz olduğunu düşündürür.

“Çeşme, Küçük Kız, Ozan ve Öbürleri” adlı şiirde ihanet, çeşitli figürler tarafından seslendirilir. Şiirin sonunda, bütün figürlerin şairin kendisi olduğunun belirtilmesiyle, ihanete uğradığı ima edilen kişinin kimliği de aydınlatılmış olur. İhanete uğrasa da, öznenin hınç ve kin duymadığı, ören yerindeki bir ağaçta yaşadığı belirtilen ipekböcekleriyle yansıtılır.

3.2.2.5. Sosyal Eleştiri

“Ortadoğu” bölümündeki şiirler, toplumsal sorunlar karşısında, şairin tutumunu sergiler. Eleştirel bir tutum geliştiren şair, şiirlerin anlatıcısına toplumsal sorunların kaynaklarını saydırarak, bunların nasıl giderilebileceği yönünde düşünceler aktarır. Bu şiirlerde, bölümün başlığından da anlaşıldığı gibi, sadece Türkiye’nin değil, bütün Ortadoğu’nun aynı sorunla karşı karşıya olduğu sezdirilir. Bu, emperyalizm tehdididir. Şiirlerde tarihsel verilerden yararlanılması, geçmişte büyük kültürler kuran bu coğrafyanın bugünkü hâli hiç hak etmediğini vurgulamak içindir. Anlatıcı, medeniyetin bir tarihten sonra

Ortadoğu'dan Kuzey'e gittiğini, giderken de geride sadece şiiri bıraktığını vurgular. Bu vurgu, şiire ve dile duyulan güvenden ileri gelir.

“Onlar İçin Minibüs Şarkısı” adlı şiirde, sosyal eleştiri, ironi ve humor kullanılarak gerçekleştirilir. Şiirin bir bölümünde, toplumun nasıl geri bırakıldığı pek çok manzara ile sunulup, bundan duyulan acı yansıtılır. Geri bırakılmış halkın söz konusu edildiği bölümde öfke değil, hüznün ve yazıklanma vardır. Bürokratların ve aydınların eleştirildiği bölümde ise öfke ve hınç öne çıkar. Bu duygu değişimi, geri bırakılmışlığın aktörlerinin bunlar olduğu düşüncesinden kaynaklanır. “Avukattırlar / Günoğludurlar / Nilüferleri kararta kararta / Kalırlar orada” (s. 107) dizeleri, hem eleştirinin dozunu, hem de eleştirilenlerin nelere yol açtıklarını imajla yansıtır.

Bazı şiirlerde belirginleştirilen mağdur edilme durumu da toplumsal sorunların içinden açıklanır. Nâzım Hikmet'in anlatıldığı “Kalın Abdal” adlı şiirde, mağduriyete bir tarih kazandırılır ve anılan şair, Pir Sultan Abdal'ın devamı olarak sunulur. Anlatıcı şair, kendisini bu mağdurlara eklediği gibi, belli bir duruşa sahip olanlar için zulmün ve mağduriyetin hiçbir zaman ortadan kalkmayacağını hissettirir.

Zulüm ve baskının toplumsal bir sorun olarak işlendiği şiirlerde, umut da belirginleşir. Anlatıcı, zulme uğrayanların ve mağdur edilenlerin gelecek için umut taşıdıklarını, dolayısıyla olup bitenlerin bir imkân olarak görülüp değerlendirilmesi gerektiğini sezdirir. Özellikle “Kan Var Bütün Kelimelerin Altında” adlı şiirde, zamanın kötülüğüne karşı, geleceğe dair inanç ve gelecekte umudu kesmeme düşüncesi öne çıkar. Türkçe'nin “sevda sözleri”nden biri olarak belirlendiği “Yunus ki Sütdeşleriyle Türkçenin” adlı şiirde de, anılan şahsiyetler ve telmih edilen durumlarla umut teması öne çıkarılır. Aynı kavrayış, sabrın vurgulandığı “Vakit Var Daha” adlı şiirde de görülür. “Ortadoğu” bölümündeki şiirlerde, “Her yerde / Morarıyor / Faltaşı” (s. 67) dizeleriyle morardığı söylenen “faltaşı”, sabrın sınırlarının zorlandığını işaret ettiği kadar, geleceğe duyulan inancı ve bazı şeylerin değişeceğine

dair umudu da haber verir. Aşağıdaki dizeler, sorun karşısındaki tutumu, belirginleştirecek niteliktedir:

*“Biz kırıldık daha da kırılırız
Ama katil de bilmiyor öldürdüğünü
Hırsız da bilmiyor çaldığını
Biz yeni bir hayatın acemileriyiz
Bütün bildiklerimiz yeniden biçimleniyor
Şiirimiz, aşkımız yeniden,
Son kötü günleri yaşıyoruz belki
İlk güzel günleri de yaşarız belki” (s. 72)*

3.2.3. Dil ve Anlam

3.2.3.1. Benzetme

Beni Öp Sonra Doğur Beni’deki şiirlerde benzetmeler, bütün bir yapı içerisinde, imajı ve temayı destekleyecek biçimde kullanılır. “Sokaklardan kadınsı bir seccade gibi akıyor iklim” (s. 10) dizesinde, “kadınsı bir seccade”ye benzetilen iklim, önceki dizede tanımlanmıştır. Bu benzetmenin, tanımı belirginleştirmek üzere yapıldığı anlaşılır.

“Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” adlı şiirin ilk biriminde, alkollü içkiler “sarhoşluk” durumuna ulaşmak üzere anılırken, benzetme, kapalı istiare, kişileştirme ve tezat sanatları bir arada kullanılır. Alkolün övüldüğü aşağıdaki dizelerden sonra, sarhoşluğun verdiği algıya geçen anlatıcı, bilgece bir kavrayışın neyle sağlandığına dikkat çeker:

*“Damakta serçe gibi seken bir şarap şimdi
Ustamın üzümüne attığı enfes düğüm;
Ve gözetimi altında çarkıfeleklerin
Uzak buzulların soluğuna yatırılmış
Binlerce saptan çekilen şu narin rakı” (s. 25)*

İlk dizede, şarap serçeye benzetilirken, bir serçenin sekişindeki hız ile şarabın damakta bıraktığı tat eşitlenerek “sekme” eylemi benzetme yönü olarak anılmıştır. İkinci dizede ise, şarabın burukluğu, onu keşfedenlerin üzümüne attıkları “enfes bir düğüm” gibi tasarlanıp kapalı istiareye başvurulmuştur. Son üç dizede, çarkıfelekler gözetim gerçekleştiren bir

görevli olarak tasarlanmış; rakının soğukluğu da, buzullar da insanmış gibi sunularak açıklanmıştır. Rakı, “narın” olarak belirlenirken yapıldığı maddenin “binlerce sap” diye anılmasıyla da tezat sanatı öne çıkarılmıştır.

“Burkulmuş Altın Hali Güneşin” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde, bir arkadaşın el ilanına benzetildiği, benzetme ilgisi olarak da, “sevinç ve neşe”nin öne çıkarıldığı anlaşılır. Son dizede, farklı duyular bir arada sunularak, neşe ve sevinç, hem bakışlara, hem de tavırlara yayılır:

*“bir arkadaşın vardı ki
neşeliydi el ilânları kadar
ve gözlerinde küçük bir çayır sesi” (s. 36)*

Şiirin “Galata Kulesi”nden hareketle yaratılan imajında da, anılan kule, “kavminin başında ve en önde, cehennemin kapısını çalmaya hazırlanan bir Firavun”a benzetilir. Kulenin görüntüsünden esinlenerek yapılan bu benzetmede, tarihsel bilgiler de kullanılarak, öfke ve şiddet öne çıkarılır.

3.2.3.2. Kapalı İstiare

Beni Öp Sonra Doğur Beni’deki şiirler, yoğun imajlarla belirginleşir. İmajların yaratılmasında bir görüntüden hareket edildiği gibi, söz sanatlarından da yararlanılır. Özellikle kapalı istiare, soyut olanın somutlaştırılmasında önemli bir işlev görür. Özgün bağdaştırmalarla ortaya çıkan kapalı istiareler, imajların oluşmasını hazırlar. “Bir Kentin Dışardan Görünüşü”ndeki “Ve yer yer uçuklamış kıyılarıyla / Bu kent bütün bir gün. Hadi gidelim.” (s.9) dizelerinde, İstanbul’un kıyılarına yapılan yasa dışı müdahale, “uçuklama” diye yorumlanırken kapalı istiareye başvurulur. Yapılan işin yasa dışılığı, “uçuklama” olarak sunulurken ironi de öne çıkarılır. Aynı şiirin “İnce parmaklarıyla / Aralamaya çalışırken kederini / Sen yitip giden aşkta” (s. 10) dizelerinde, kederin perdeyi işaret ettiği anlaşılır. “Aralamak” sözcüğünün çağrışımı kederin perde olarak tasarlandığını hissettirir.

Sarışın ve esmer kadınların bazı özellikleri, benzetme ile kapalı istiare bir arada kullanılarak aktarılır: “Sarışındır / Saçları ikindiyle kırılmıştır / Esmerdir / Kuşluk vaktini bir sancı gibi sokar göğsüne / Ağzının şafağında volkan gülleri” (s. 27). İkinci dizedeki “kırılmak” eyleminden, ikindinin makas olarak tasarlandığı anlaşılır. Esmer öznenin göğsüne soktuğu söylenen “sancı”nın hançer veya bıçağa benzetildiği açıktır. Kuşluk vakti anlatıcının yanından gidecek olan öznenin üzüntüsü, bir hançerin vereceği acıyı çağırıştırır. Son dizedeki “ağzının şafağı” bağdaştırması, konuşmak üzere aralanan dudakları canlandırır. Bunların “volkan gülleri” diye sunulması ise, hem renklerini, hem ağzın vücuttaki yerini, hem de söylenecek sözlerin yakıcılığını çağırıştırır. Görüldüğü gibi, benzetme ve kapalı istiare, temaya bağlı kalınarak imajların yaratılmasını sağlamaktadır.

“Donanmış tek ağaç görmeyeceksin / Ama irili ufaklı göllerle gamzelenir toprak” (s. 60) dizelerinde, toprağın insan, göllerin de bu insanın yüzündeki gamzeler olarak tasarlandığı anlaşılır.

Aşağıdaki dizelerde, “geçit vermez” sözünden dağ olarak tasarlandığı anlaşılan kaşlar, çatıklığı düşünüldüğünde öfkeyi; birleşmiş şekli düşünüldüğünde, işaret edilen yöre insanını somutlaştırır:

*“Erzurum’da
Geçit vermez kaşlarının ardında
Derindir karanlıktır ıssızdır gözleri” (s. 66)*

“Havlıyor barut / Sarartıyor gök kumaşını” (s. 68) dizelerinde, bir anlam sapmasıyla belirginleştirilen “barut”un havlama eylemiyle köpek olarak tasarlandığı anlaşılır. Buradaki imajda, köpek havlamasına benzer bir patlama sonrasında oluşan toz bulutunun tasarlandığı bellidir.

“Kekre bir şey var bu havada” (s. 72) dizesindeki “kekre” göstereni, “hava”nın bir meyve gibi tasarlandığını bildirir.

3.2.3.3. Kişileştirme (Teşhis)

Kişileştirme sanatı, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'deki şiirlerde, imajların belirginleşmesini sağlar. Ayrıca bu sanat, anlatımı da yönlendirerek ironinin öne çıkmasını hazırlar. “Balkondur. En bencil sarmaşığa çekilidir tetiği / Lekedir. Eski Frikyâ üzümünden inansız menekşeden / Taştır. Bizansın yıkılışını kibirle sürdürmektedir” (s. 9) dizelerinde, sarmaşığa “bencillik”, menekşeye “inansızlık” ve taşa “kibirlik” yüklenerek her biri, bir insan gibi sunulur.

Aşağıdaki dizelerde “tenteler”, gökyüzü için çalışan bir insan olarak düşünülür; “yeni yapılar”daki biçimsizlik, “kekemelik” diye sunulur; yaprakları döküldüğü anlaşılan “akasya” ile “çınar”, “yelesinin içinde tükenmiş bir aslan”a benzetilir; bir imparatorluğu görüntüsünde yaşatan “sütunlar”, serinliği savunan askerî birlikler gibi tasarlanır:

*“Tenteler gökyüzüne bir folklor kazandırıyor
Yeni yapıların kekemeliği ve akasya
Ve çınar. Yelesinin içinde tükenmiş bir aslan
Ve sütunlar başıbozuk devriyeleri
Ne kuşatmalar ne dostluklar pahasına
Büyük bir mutfak yaratmış bir imparatorluğun,
Yalnız sütunlar savunuyor serinliği” (s. 10)*

Şiirin ilerleyen birimlerinde, Yeni Camii dirseklerini caddeye dayamayı alışkanlık hâline getirmiş bir insan olarak aktarılır. “Cüzamlı işhanlarının çiçekbozuğu basımevlerinin / Önlerinden dalgın dalgın yürüyorsun” (s. 12) dizelerinde, bakımsız işhanları cüzamlılara, basımevleri ise yüzünde çiçekbozuğu olanlara benzetilerek kişileştirilir.

“Ovadan / gözü bağlı bir leylâk kokusu ovadan / çeviriyor o küçük güneşimizi” (s. 22) dizelerinde, kişileştirilen leylaklarla, farklı algıların bir arada sunulmak istendiği anlaşılır. Leylakların güneşi çevirmesi, görme duyusunun yerini, koklama duyusunun alması olarak yorumlanabilir.

“Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” adlı şiirin ilk biriminde alkol, kişileştirme sanatının verdiği imkânlarla farklı imajlar içerisinde yorumlanır:

*“Ve gözetimi altında çarkıfeleklerin
Uzak buzulların soluğuna yatırılmış
Binlerce saptan çekilen şu narin rakı” (s. 25).*

“Vakit Var Daha” adlı şiir, yapısını, kişileştirme sanatının sağladığı açılımla kazanır. Sabır temasının belirginleştiği şiirde anlatıcı, çevresinde gördüğü bütün mimari eserleri, birer insan gibi canlandırmakla kalmaz, onlardan bir de “Vakit var daha” uyarısını alır. “Ve denizin gişesinde oturan kısa boylu saat kulesi / Yakasının içine kaydırılmış hafifçe basınç-ölçerini” (s. 51) dizelerinde, bir mimari eser, kendi gerçekliğinden çıkarılırken kişileştirmeye başvurulur. Aşağıdaki birimde ise, her biri Amerikan markası olan otomobiller, ironik bir biçimde kişileştirilir. Otomobiller aracılığıyla sunulan buradaki ironi, otomobillerin içindeki insanları hedef alır:

*“Hafif kanlı chevrolet’ler, hırslı pntiac’lar, kıranta buick’ler
Gürültüyle akıp gidiyor General Motors’un enikleri;
Ve ağır kıçlı, geniş çeneli, soluklu arabaları Ford’un;
Ve ağaçlar görüyor, gözlüklü, iri kıyım Chrysler ailesini” (s. 55)*

“Ortadoğu”nun ilk şiirinde, dize başı söz yinelemeleriyle söylenen düşünce pekiştirilirken, yaratılan imaj içindeki sabrın taşmak üzere olduğu vurgulanır. Bu vurguda, kişileştirmeye başvurulur, “şerbet”, “petrol” ve “özsü” sabrı taşıran unsurlar diye öne çıkarılır:

*“Ve her damlada
Taşıran-damla onuru vardır
Bunun için kördür şerbet
Bunun için etoburdur petrol
Bunun için öfkeli özsü” (s. 62)*

İkinci şiirde ise, mücadelenin gösterilmesi amacıyla anılan coğrafya, toprağı ve taşıyla bir insan olarak canlandırılır. Bazı imajlarda da kişileştirmeden yararlanılır. “Ve her akşam göğün yorgun başı / Usul usul düşerken omuzlarına” (s. 65) dizelerinde, batmak üzere olan güneş, yorgun bir insana dönüştürülerek imajlaştırılır.

3.2.3.4. Sembol

Bazı şiirlerinde sembolleri kullanmaktan kaçınmayan Cemal Süreya, özellikle “Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiirde, “aslan” ve “güneş” gösterenlerinin farklı medeniyet ve kültürlerdeki çağrışımlarından yararlanarak şiiri bu iki sembol üzerinden geliştirmiştir. Aslan ve güneş, Mezopotamya ve Mısır gibi Eskiçağ medeniyetlerinden beri bir arada kullanılan motiflerdir. Astrolojinin önemli bir yeri olan bu medeniyetlerde, her burç bir gök cismiyle ilgi içinde düşünülmüş; aslan burcu ile de güneş arasında bir bağ kurulmuştur. İslâm dünyasında, aslanla güneş birlikteliği motifi, İran kültürü ile yaygınlık kazanmıştır. “İran İslâm Devrimi”ne kadar İran’ın bayrağında da yer alan güneş-aslan motifi, İran’ın millî simgesi olarak bilinmektedir. Anlatıcı nasıl ki iktidara karşı girişilen bir köle ayaklanmasındaki Zurayk’ı aslana benzetmişse, güneş-aslan motifiyle de, hem eski medeniyetlerdeki astrolojiyi hem de İran kültüründe bu motife yüklenen anlamı göz önünde bulundurmuştur.

Burada, sikkelerdeki güneş ve aslan kabartmalarını da hatırlamak gerekir. İslâmiyet öncesinde İran’ın bazı şahlarının sikkelerinde görülen “şîr-i hurşid” motifi, Selçukluların sanat eserlerinde ve sikkelerinde de yer almıştır.³⁷ Bu bilgilerden ve Cemal Süreya’nın sikkeleri düşünerek kabartma olan her şeyde erotik bir taraf bulunduğu sözünden hareketle, anlatıcının güneş-aslan motifiyle şiirdeki erotizmi desteklemek istediği düşünülebilir. Ayrıca Doğu, özellikle İran ve Selçuklu ikonografisinde güneşin dişi, aslanın erkek motifler şeklinde bir arada tasarlandığı göz önünde bulundurularak³⁸,

³⁷ İl. Gıyaseddin Keyhusrev’in dirhemlerinde görülen aslan ve güneş motifini Ebu’l Ferec, sultanın Gürcü karısına olan aşkının simgesi olarak yorumlamıştır. Bu yoruma göre aslan, gücün ve iktidarın simgesi durumundaki sultan; onun üzerinde yer alan güneş ise, sultanın karısıdır. Bkz.: Fuad Köprülü, “Aslan”, **İslâm Ansiklopedisi**, II. C., MEB Yay., İstanbul, 1965, s. 598-609.

³⁸ İl. Gıyaseddin Keyhusrev’in gümüş paralarında görülen aslan ve kadın yüzlü güneş motifleri, Antalya-Burdur yolunda bulunan “İncir Han”ın taçkapısının üzerinde de yer almaktadır. Bkz.: Semra Ögel, **Anadolu’nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür Sanat Kitapları, No: 58, İstanbul, 1994, s. 86-89. Alexander Fodor, “güneşin önünde duran ve kılıç tutan aslan simgesi”nin yer aldığı 1327 (H.) tarihli bir İran parasını yorumlarken

şiiirdeki “güneş”in kadın, aslanın da erkek özneyi işaret ettiği söylenebilir. Şiirin şu biriminde, ansiklopedik bir bilgiyle güneşle aslanın neredeyse eşitlenmesi, şiirin yapısında bu motifi özel bir yeri olduğunu düşündürür:

“Dilimizde sekiz kere geçer aslan: arslan, arıslan, arılan, asılan, arstan, arıstan, arsil, aslan. Güneş de geçer bir o kadar” (s. 32)

“Kalın Abdal” adlı şiirin ilk biriminde, “ağıtı önce söylenen / sen nereye uçuyorsun” dizeleriyle kuş olarak tasarlanan “mazlum” Pir Sultan, birimin son dizesinde, Alevî-Bektâşî şiirinin motiflerinden “telli turna” ile simgelenir. Bu sembol, sonraki birimde, kapalı istiarenenin sağladığı imkânla, çağrışıma açık olarak yinelenir: “sen nereye uçuyorsun / gökyüzüne kana kana” (s. 86).

Şiiirdeki söyleyiş ve motif kullanımında da, yapı bölümünde belirtildiği gibi, Alevî-Bektâşî şiirinin izi sürülür: “dostum dostum aslan dostum / sen nereye uçuyorsun”. “Dostum dostum” seslenişi, Alevî-Bektâşî deyişlerinde çokça kullanılan bir tekrardır; “aslan” da, önce Hz. Ali’yi, sonra ona yapışık olarak Hacı Bektaş Veli’yi simgeler. “Kalın Abdal”da, bu simgenin cesareti ve sağlam duruşuyla öne çıkarılan Nâzım Hikmet için kullanıldığı görülür. Tekrar dizesinde canlandırılan kuş da turnayı haber verir; aslan gibi turna da, göndergesel olarak aynı şairi gözetir.

3.2.3.5. İmaj

Beni Öp Sonra Doğur Beni’deki şiirler imaj yoğunluklarıyla dikkati çeker. İmajların söz sanatları ve özgün bağdaştırmalarla gerçekleştirildiği görülür. Bunlar, zengin çağrışımlarıyla, dilin imkânlarının olabildiğince genişletildiğini düşündürür.

“Bir kadın canıma mercan sokuyor / Dayamış ağzıma memelerini” (s. 17) dizelerinde, leff ü neşr sanatını düşündüren bir eşitleme ile özgün bir imaj

şunları yazar: “Bu ikonanın kökeni, güneşin aslan biçiminde resmedilmesine dayanıyor olabilir; bilindiği gibi güneş aslan burcunun yıldızıdır. Madalyona atfedilen ‘kötülüğe karşı koruyucu güç’, İmam Ali’yi simgeleyen Aslan’dan gelir. Aslan, Hz. Ali’nin sembolik tasviridir.” [“Irak Kaynaklı Şii Muska Türleri”, **Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali**, (Ed. Ahmet Yaşar Ocak), Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara, 2005, s. 183.]

yaratılmıştır. Erotizmin bir imaj içinde yansıtıldığı bu dizelerde anlatıcı, ağzını canının toplandığı yer, muhatabının memesini de mercan olarak tasarlar. Buradaki imajın beşinci birimin “Beş duyunun birliğini görmek istersen / Yaklaştır şurama usulca bas hançerini” (s. 18) dizelerinde yinelendiği görülür. İkinci birimde de, erotik durum, cinsel organların arzu uyandıracak biçimde özgün bir imaj olarak yansıtılmasıyla verilmiştir: “Bak şehla parmaklarının arasında / Şaşıyor akrep eski trafiğini” (s. 17).

“Beni Öp Sonra Doğur Beni” adlı şiirin “Şimdi / Utançtır tanelenen / Sarışın çocukların başaklarında.” (s. 22) dizelerindeki “Sarışın çocukların başakları” bağdaştırması, sarı saçlı çocukları düşündürür; bu çocuklarda “utancın tanelenmesi”, saçların rüzgârda dalgalanması olarak yorumlanabilir.

Cinsel tutku temasının belirginleştiği “Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde, şiirde canlandırılan figürlerin özgün bağdaştırmalarla bir imaj içinde sunulduğu görülür:

*“Neler öğrenmiyor ki çetrefil güz
Deneysiz bahardan,” (s. 26)*

Şiirin öznesini işaret eden “çetrefil güz” bağdaştırması, öznenin görüp geçirmişliğiyle alay eder sanki. Güz sözcüğü, her ne kadar arzusunun sönmek üzere oluşunu gösterse de, önüne konan “çetrefil” sıfatı, her an değişebileceğini ve deneyime açık olduğunu işaret eder. “Deneysiz bahar” bağdaştırması, hayat tecrübesi olmayan, toy bir kızı haber verir. Güzün bahardan sonra gelişi, onun bahardan bir şeyler öğreneceğini sezdirir. Nitekim “neler öğrenmiyor ki” sözü de, her deneyimin insana bir şeyler öğrettiğini bildirir.

Cinsel tutku ve erotizmin yansıtılmasında, imajlardan çokça yararlanıldığı görülür. Kadın cinsel organı imajlarla örtülerek canlandırılır; sevişme ânı, “Ve iç içe iki hilâl / Sımsıcak, çok yakın, kirli” (s. 28) denilerek imajlaştırılır.

Aynı şiirin, “Vakit ilerliyor Anadolu güneşi / Peleponez güneşi olacak az sonra” (s. 29) dizeleri de, farklı coğrafyaların göstereni durumundaki sözcüklerle yeni bir imajı haber verir. Bu dizeler, *Üvercinka*’daki “San” adlı şiirin “Yoksuluz gecelerimiz çok kısa / Dörtnala sevişmek lazım” dizelerinin farklı bir imajla yinelenişi gibidir. “Anadolu güneşi” bağdaştırmasıyla, Türkiye’de güneşin doğduğu işaret edilir. “Peleponez güneşi” bağdaştırmasındaki “Peleponez”, Yunanistan’ın güneyinde bulunan ve “Mora” olarak da bilinen yarımadadır. Türkiye’de doğan güneş, “az sonra”, daha batıdaki “Peloponnesos”u aydınlatacaktır. Şiirin öznesi, vaktin çabuk geçtiğini, dolaylı bir yolla bildirmektedir.

“Burkulmuş altın hali güneşin” (s. 34) bağdaştırmasında, “burkulmak” sözcüğünün çağrışımla güneş, bir taya veya ata benzetilir. Ayrıca sözcüğün mecaz anlamı gözetilerek, güneşin “üzgün, kırgın” bir insan gibi tasarlandığı da sezilir. Son olarak, güneşin burkulmasına, enerjisini, ışığını kaybetmesi anlamı yüklenmiş olabileceği de eklenmelidir. Bütün anlam örüntülerinde güneş, simgesel bir anlam kazanmıştır. Şiir boyunca bu simge üzerinden gidilerek, sevgi teması farklı kişiler aracılığıyla ve çeşitli durumlarla işlenmiştir.

İmaj dünyası hayli zengin olan “Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin” adlı şiirde, bütün söz sanatları, göndermeler ve metinler arası ilişkiler, imajların yaratılmasına aracılık eder. “Ve Balım Sultan Urum Abdallarından / Baba dostlarıyla kadınlarla / Birtakım ilişkilerden sıyrılarak / Çıkarak karıkocalığın dükkânından” (s. 44) dizelerinde, “karıkocalığın dükkânı” bağdaştırmasıyla evlilik, bir imaj içinde eleştirilir. “O çimenleri yeşerten nârâ / O dalga dalga yayılan / Anamın içi gibi ovalara” (s. 44) dizelerinde, Köroğlu’na göndermede bulunularak, onun yaşadığı mekân canlandırılır; bu canlandırmanın verdiği serinliği anlatıcı, “anamın içi gibi” diyerek özelleştirir. Aşağıdaki dizelerde ise, sondan açıklamalı bir söyleyiş ve teşbih-i beliğ kullanılarak, anılan her bir isim yeni bir imaj içinde resmedilir:

*“Nar çiçeği Karacaoğlan;
Yaz kış yapraklı Dertli Boran;
Ezilmişin tutanakçısı Kabasakal;
Dördüncü Murad'ın çılgınlığıyla
Yeniçeri bedenine nişanlar vuran
Seyrek asker Kayıkçı Kul Mustafa;” (s. 46)*

“Ortadoğu” bölümünün zaman kavramı sorgulanarak başlayan son şiiri, çeşitli söz sanatlarının iç içe kullanmasıyla sağlanan imajlarla dikkati çeker:

*“Güneşin çekici yukarda
Suyun bıçağı aşağıda
Krom alçakgönüllü, bakır utangaç,
Ağaç: bir damla iki kıvılcım arasında.
Rüzgâr bilmiyor nereden eseceğini
Sınırlar kesik,
Yerleşme yerlerinde balkıma.” (s. 71)*

Su, örs olarak tasarlanan toprağın üzerinde, güneş tarafından dövüle dövüle şekillendirilmektedir. “Krom alçakgönüllü, bakır utangaç” dizesinde kişileştirilen “krom”un renk ilgisiyle suyu, “bakır”ın da yine aynı ilgiyle güneşi simgelediği söylenebilir. “Ağaç: bir damla iki kıvılcım arasında” dizesiyle tanımlanan ağaç veya betimlenen durum, yeni bir imajı gösterir. Ağacın güneş (çekici) ile su (bıçak) arasında, trajik bir varlık, “bir damla” olarak tasarlandığı görülür. Böyle bir manzara içinde rüzgâr, bir iradesi varmış gibi kişileştirilerek nereden eseceğini bilmeyen bir canlı olarak gösterilir. Sınırlar kapatıldığı için rüzgâr ne yapacağını bilmez, bir serinlik veremeyeceği gibi, bir haberi de ulaştıramaz. Anlatıcı, “Yerleşme yerlerinde balkıma” yaşandığına da işaret eder. Balkıma, şimşek çakması olarak alındığında, yerleşim yerlerinde bulunanların kötü bir durumda olduklarını söylemeyi hazırlar.

“Yeraltı” adlı şiirin son biriminde anlatıcı, arkadaşıyla birlikte sokaklarda “iki alev gibi” yürüdüklerini, söyler:

*“İki alev gibi yürüdük sokaklarda
Ben mavi-kırmızı o kırmızı-mavi
Adım başında sağımızda solumuzda
Binalar yükseliyordu duman gibi” (s. 97)*

Alev, ateşten bağımsız kalmanın işareti olduğu için, anlatıcı kendilerini aleve benzetir ve bu bağımsızlık havası içinde sokaklardan alev gibi geçerlerken, etraftaki binaların “duman gibi” yükseldiğini belirtir. Bu, alev ve sokaklardaki binaların gri rengine bağlı olarak geliştirilmiş bir imajdır. İmaj çözüldüğünde, anlatıcı ile arkadaşının sokaklarda iki alev hâlinde yürürken etraftaki bütün binaları tutuşturup, yakmaya başladıkları anlaşılır.

3.2.3.6. Telmih

İ.Ö. 486-465 yıllarında Pers Kralı olarak bulunan ve kendisini, “Perslerin ve Medlerin kralı” diye adlandıran Serhas (Kserkses I), “Serhas’ın askerlerine gümüş zincirlerle döğdürdüğü / Öbür ucuna da gittim ben bu suyun” (s. 10) dizeleriyle hatırlatılır. İlk dizedeki olay, Serhas’ın “denizi cezalandırması”na telmihtir: “Hellespontos’a gitmek üzere ordularının başında Sardes’ten yola çıkan Kserkses boğazda birbirine birleştirilmiş gemilerden oluşan iki köprü kurdurdu. Bunların fırtına sonucunda yıkılması üzerine ceza olarak denizin kamçılanmasını emretti.”³⁹ Bu olayı telmih eden anlatıcı, kendisinin Çanakkale Boğazını geçtiğini dolaylı bir biçimde söylemiş olur. Birimin “Fatih Sultan Mehmet gemilerini karadan yürüttü ya / Deniz kaçkını bir ulusun çocuklarıyız biz o gün bugün” (s. 11) dizelerinde, Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul kuşatması sırasında gemileri karadan geçirmesi hatırlatılarak, Serhas’ın eylemiyle bir karşıtlık oluşturulur. Anlatıcı, Serhas’ı ne kadar öfke ile hatırlatmışsa, Fatih Sultan Mehmet’i de o kadar hayranlıkla anar.

“Kışne Kirazını ve Göç, Mevsim!” adlı şiirde, *Kur’an*’daki “Yusuf Kıssası” telmih edilir. Anlatıcı, kendisinin gözlerini “bir yük vagonunda” açtığını belirttikten sonra, Yusuf peygamberin Firavun’un hazinesini yönetişini hatırlatır; ardından da, Züleyha’nın iftirasına göndermede bulunarak, Yusuf’u

³⁹ “Kserkses I” maddesi, **Ana Britannica**, C. 14, İstanbul, 1989, s. 21. Hellespontos, Dardanelles’le birlikte Çanakkale’nin bilinen en eski adlarından biridir; Sardes ise, Manisa il sınırları içinde bulunan antik bir kendir.

“Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi” (s. 18) diye anar. Burada, suçsuzluğun bir telmih ile pekiştirilmeye çalışıldığı anlaşılır. Şiirin sonraki biriminde, Hz. Muhammed’in olduğu söylenen bir söze dikkat çekilir: “Muhammed dermiş ki hediyeler veriniz” (s. 18). Bu sözü anlatıcı, cinsel ilişkinin de bir hediyeleşme olduğunu güçlü bir referansla desteklemek üzere anar.

“Kabil’in genç sığırını, öbürünün başağını / Bir ateşin içinden geçiren / Bu ince duman” (“Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli”, s. 26) dizeleriyle, Hz. Âdem’in oğulları telmih edilir. “Hâbil, Hz. Âdem’in küçük, Kâbil büyük oğludur. Babalarının şeraiti hükmüne İklîmâ adlı kızkardeşlerini nikâhla alma meselesinden kavga [ederler]. Hâbil’i Kâbil taşla öldür[ür]. Kızı alıp Yemen cihetine kaç[ar]. Halbuki Hâbil bir kurban kesmiş; kabul olduğuna dair gökten ateş inmiş ve kurbanı yakmıştı[r]”.⁴⁰

Şiirin son birimi olan “Boşa dönen bir çıkırık uzakta / Avucumda Belkıs’ın delik incisi” (s. 29) dizelerindeki “Belkıs’ın delik incisi” bağdaştırması, telmih edilen tarihsel kişilikle bir arada düşünüldüğünde, kadın cinsel organını çağrıştırır. “Hemen o gece, Cıva Ali ilkin eşi Zeyneb’in içine girerek evlilik zaferlerine başlamış; ve onu delinmemiş bir inci, üzerine binilmemiş bir tay olarak bulmuş”⁴¹ cümlesinde görüldüğü gibi *Binbir Gece Masalları*’nda, kadın cinsel organı “delik” veya “delinmemiş inci” olarak çokça anılır.

“Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiirde, aşkın ve cinsel tutkunun doğası belirginleştirilmek üzere, çokça göndermeye başvurulduğu görülür. Bu göndermelerle anlatıcı, temaya tarihsel bir zemin oluşturmaya çalışır. Şiirin ilk birimlerinde, “Serin ve rahat ateşini düşün İbrahim’in. Niçin serin? Niçin rahat? Onu düşün. İşte İbrahim’in ateşi gibidir.” (s. 31) diyen anlatıcı, sonraki bir başka birimde İbrahim’in ikinci karısı ve İsmail’in annesi Hacer’i anarak, aşkın bağlılık ve acı içerdığını belirginleştirir:

⁴⁰ Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara, 1992, s. 186.

⁴¹ **Binbir Gece Masalları**, C. 2/2, (Çev.: Âlim Şerif Onaran), YKY, İstanbul, 2001, s. 699.

“Sevgilim Hacer’in bedeninden kesilen et parçası bütün göksuyunu dolaşır. Senin bedeninden et kesilmez. Ama kesilse, mevsimin bir parçası olur.” (s. 33)

“Hacer’in bedeninden kesilen et parçası” bağdaştırması ile, Yahudi inancına göre babası İbrahim tarafından Tanrı’ya kurban edilmek üzere dağa götürülen İsmail telmih edilir.⁴² “Hacer’in bedeninden kesilen et parçası” imajıyla canlandırılan İsmail’in “bütün göksuyunu dolaş[tığı]” belirlemesinde, kesilmek üzereyken gökten gelen kurbanlık koça bir gönderme olabileceği gibi, Hacer’in kurban edilmek üzere götürülen oğluna, dualarla ağladığı da düşünülmüş olabilir.

Şiirin göndermelerinden birinde, hem yapıda belirleyici bir motif durumundaki güneş ve aslan öne çıkarılır, hem de şiire, toplumsal bir açılım kazandırılır. Mısır’da, Tolunoğulları zamanında yaşanan bir köle ayaklanmasına “Zurayk” ismiyle göndermede bulunan anlatıcı, tarihsel verileri çok da önemsemeyerek, ayaklanmayı bu isimle tanımlamaya çalışır. Cinsel tutku ve aşkın tema olarak öne çıktığı şiirde, bir köle ayaklanmasına telmihte bulunulmasının nedenini anlatıcı, “insan sevişirken bütün çağlarda birden oluyor, geçmiş çağların hepsini birden yaşıyor bugünle birlikte” (s. 31) diyerek açıklar.

“Vakit Var Daha” adlı şiirde, Mevlânâ ile Şems arasındaki muhabbet, “Cücükleniyor orda hemen ılık menekşesi Şems’in / Çalgıcısını da yanında gezdirirdi Konya’da Şems ki” (s. 52) dizeleriyle telmih edilir. Şems’in “cücüklenildiği” söylenen ılık menekşesi de, yanında gezdirdiği belirtilen “çalgıcısı” da, Mevlânâ olmalıdır. Mevlânâ, Şems’i tanıdıktan sonra, müderrisliği bırakıp kendisini onun sohbetleriyle ilâhî sarhoşluğa teslim etmiştir.⁴³

⁴² İbrahim kıssası için bkz.: “İbrahim” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 21, İstanbul, 2000, s. 266-273.

⁴³ Mevlânâ ile Şems’in dostluğu için bkz.: Annemarie Schimmel, **Ben Rüzgârım Sen Ateş Mevlânâ Celâleddin Rûmî**, (Çev.: Senail Özkan), Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2000; Bayram Ali Çetinkaya, “‘Benlik Duvarından Kerpiç Koparmak’ Şems-Mevlânâ Dostluğu (Benliğin Kaybolduğu Dostluk)”, **Tasavvuf** Mevlânâ Özel Sayısı, S. 14, Ocak-Haziran 2005.

Mevlânâ medreseyi terk edip dostlarından da uzaklaşınca Konya'daki Mevlânâ bağlıları, bunun Şems'ten kaynaklandığını düşünüp onu şehirden ayrılmaya zorlamışlardır. Bu ayrılıkla daha da kendi içine çekilen Mevlânâ'nın hâlini görünce, içinde Sultan Veled'in de bulunduğu bir grup, Şems'i Konya'ya davet etmek üzere Şam'a gönderilmiş; bu daveti geri çevirmeyen Şems, şehre geldikten bir süre sonra Mevlânâ çevresinde bulunan ve Mevlânâ'nın oğlu Alâeddin Çelebi'nin de sevdiği söylenen "Kimiya" adında bir kızla evlenerek, Mevlânâ'nın evine yerleşmiştir. Kimiya Hatun'un ölümünden sonra Şam veya Halep'e giden Şems, Konya'ya dönüşünden kısa bir süre sonra, içlerinde Alâeddin Çelebi'nin de bulunduğu bir grup tarafından öldürülmüştür. Ölümü veya kaybı öncesinde Sultan Veled'e, "Bu sefer izimi hiçbir yaratığın bulamayacağı şekilde kaybolacağım bilinsin" dediği rivayet edilmektedir.⁴⁴

Şiirin anlatıcısı, Şems'in gizemli bir şekilde kayboluşunu, "bedenini Doğuya yayması" şeklinde yorumlamış gibidir. "Sağlığından çerçeveler yaratır Kelime Hatun" (s. 52) dizesinde geçen "Kelime Hatun"un, kurulan bağlam içinde "Kimiya Hatun" olduğu söylenebilir. Yarattığı söylenen çerçeveleri, Şems'in kadınlarla ilgili görüşleri veya gizemli sözleri olarak yorumlamak mümkündür. Bütün bunlar, şiirin öznesine henüz vaktin gelmediğini haber verir.⁴⁵

⁴⁴ Ahmed Eflâkî, **Ariflerin Menkıbeleri**, C. 1, (çev. Tahsin Yazıcı), Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1987, s. 20-72-74; Doç. Dr. Bayram Ali Çetinkaya, a.g.y., s. 186-187.

⁴⁵ Cemal Süreya, Nedret Gürçan'a yazdığı "4 Ekim 1969" tarihli mektubunda, yeni evliliğini ve doğacak çocuğunu arkadaşına şöyle haber verir: "Ben evlendim üçüncü kez. Ve son kez. Dergide şiirlerini okuduğun Elif Sorgun karımdır. İki yıl oldu evleneli. Bir buçuk ay sonra da bir çocuğumuz olacak. Oğlan olursa adı: Memo Emrah. Kız olursa Kelime." ("Cemal Süreya'dan Nedret Gürçan'a Mektuplar", **Posta Kutusu**, S. 1, Güz 2003, s. 129.) Şairin verdiği bilgi, şiirin yorumuna farklı bir boyut katar. "Vakit Var Daha", ilk olarak *Papirüs*'ün Ağustos 1969 tarihli 38. sayısında yayımlanmıştır. Bu aylarda eşi Zühal Tekkanat (Elif Sorgun) hamiledir. Şiirde nakarat gibi kullanılan "Diyor ki değil daha / Vakit var daha" tekrarı, hamile eşe doğum zamanı sorulduğunda, ondan alınan cevap olarak düşünülebilir. Böyle bir bağlam kurulduğunda, doğması umulan kız çocuğunun "Kelime Hatun" sözüyle anıldığı söylenebilir. Bu durumda, "Bir koku gibi dururdu parmağı yüzüğünün içinde" dizesi, hamile eşin elini hatırlatır. Sonraki dizede, "Gerindikçe bütün Doğuya yayardı bedenini" denilerek işaret edilen özne de hamile eştir. "Sağlığından çerçeveler yaratır Kelime Hatun / Uzun uzun duyardı gözlerine çekilmiş mili" dizelerindeki "Kelime Hatun", henüz anne karnında olduğu

Şiirin, “Deve, devenin üstünde tabut, biri çekiyor deveyi / Üçü de Ali, deveyi çeken ve tabutun içindeki,” (s. 54) dizeleriyle Hz. Ali’nin ölümü telmih edilir. Hz. Ali’nin hayatı ve ölümü etrafında gelişen menkıbelerde ve bu menkıbeleri kullanan Alevî-Bektâşî edebiyatında, onun ölümü yukarıdaki gibi anlatılmıştır. Ölümünden önce oğulları Hasan ile Hüseyin’i çağırarak, onlara, kendisi öldükten sonra yüzü örtülü bir kişinin bedenini götürmek isteyeceğini söyler. Ölümünden hemen önce, Selman-ı Farisî’ye “Bana bir deste gül getir” der; gül destesini alıp koklar ve gözlerini yumar. Oğulları onu yıkarken, tabut yüklü bir deveci çıkagelir; cenazeyi tabut üzerine koyarlar. Yüzü örtülü deveci devesini yularından çekip sürerek ilerler ve gözden kaybolur. Deve de, deveci de, tabut da Hz. Ali’dir.⁴⁶

Cemal Süreya, hem Alevî-Bektaşî edebiyatında menkıbenin işlenişinden hem de bu menkıbeden esinlenerek yapılmış “tasvirler”den haberdardır. Yukarıdaki dizeler, menkıbenin tasvirlerinin şiire aktarılmış hâli gibi durmaktadır. Öznenin, bu görüntünün dehşetiyle sarsılarak köylerden

için “sağlığından çerçeveler yaratır”. Anlatıcı, anne karnındaki bebeğin kendisi gibi sabırsızlandığı, bir an evvel dünyaya gelip mutlu anlar yaratmak istediği imajını oluşturmak için, “sağlığından çerçeveler yaratır” bağdaştırmasını kurmuş olabilir. Bu sabırsızlığın ona, “gözlerine çekilmiş mil”in acısını duyurduğu da söylenir. İmaj, ceninin görüntüsüyle geliştirilmiş gibidir. Cenin anne karnındayken gözleri genellikle kapalı olduğu için, anlatıcı bunu mil çekilmiş bir göz şeklinde tasarlamıştır. Cemal Süreya’nın bir mektupta verdiği bilgiye dayanarak giriştiğimiz bu yorumu, anılan birim kabul etse de, şiirin bütününe bakıldığında yorumun açıkta kaldığı anlaşılır. Çünkü sabır-sabırsızlık teması işlenen şiirin bütününde, yapılan göndermeler özel bir durumdan çok kültürel bir atmosferi belirginleştirmektedir.

⁴⁶ John Kinsley Birge, a.g.e., s. 156-157; Cahit Öztelli, a.g.e., s. 15. Cahit Öztelli’nin antolojisinde, Şah Hatayî’den alınan şiirin şu dördlüğü, Cemal Süreya’nın dizelerini haber verir: “Ali’dir cesetin kendisin yuyan / Yuyup kefeniyle tabuta koyan / Ali’dir devesin kendisi yeden / Hak ile Hak olan Arslan Ali’dir” (s. 19). Birge’nin kitabında, Hz. Ali’nin üstünde tabut olan bir deveyi yederkenki illüstrasyonu yer alır. Malik Aksel, âşık ve esnaf kahvelerindeki resimler arasında Hz. Ali ve tabutlu deve resimlerini de anar: “Bir de âşık ve esnaf kahveleri vardı ki bunlar Anadolu’dan gelen gariplerin dolup boşaldığı yerlerdi. Burada da çokluk tarikat resimleri, Hazret-i Ali’nin devesi ki, ‘Hazret-i Ali tabut içindedir. Hem de devesini sürmedir. Hasan ve Hüseyin’in de yüzleri Hazret-i Ali gibi örtülüdür.” (Anadolu Halk Resimleri, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1960, s. 67.) Malik Aksel kitabında, sözünü ettiği resimlerden birine de yer verilmiştir (s. 71). Frederick De Jong, “Bektaşîlik’te İkonografi” başlıklı yazısında, bu resmin daha zengin içerikli bir başka örneğine yer verir: **Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali**, (Ed. Ahmet Yaşar Ocak), Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara, 2005, resim: 8.

şehirlere “çılgın gibi koştuğu” sonraki dizede söylenir: “Çılgın gibi koşuyorum köylerden şehirlere / Başını kayalara vura vura ilerleyen bir insan seli” (s. 54). Özne menkıbeden gerçeğe dönerken de Fuzûlî’nin “Su Kasidesi”ne göndermede bulunmuş gibidir. Bağlam içinde bu gönderme, Fuzûlî’nin “Kerbelâ olaylarını” konu edindiği *Hadikatü’s-Süeda’sını* çağrıştırmaktadır. “Başını kayalara vura vura ilerleyen bir insan seli” de özneye, henüz vaktin gelmediğini söyler.

“Hayvan hikâyesi düzenlerin / Ve tanrının koyunlarını / Güden çobanın dostu” (s. 85) dizelerinde, Tanrı’nın koyunlarını güttüğü söylenen kişiyle Hz. İsa’ya telmihte bulunulur.

“İki Şey” adlı şiirin sonunda bilgece konuşan anlatıcı, “Ferezdak’ın savunusu gibi / şeytansı, cesur” (s. 92) dizeleriyle, Emeviler döneminin üç büyük şairinden biri olan “Ferezdak”ı anar. Kaside ve hiciv ustası bu şair, aşkı erotizmle kaynaştıran şiirleri yüzünden şiddetli bir ceza ile karşı karşıya kalınca, zeki bir kurtuluş yolu bulur. Önce dönemin halifesinden kendisini savunmak için izin ister; izni aldığı anda, durumuna *Kur’an*’dan bir delil getirirse kurtulup kurtulamayacağını sorar. Kurtulacağı yolunda bir söz aldıktan sonra, söylediklerinin yapmadığı şeyler olduğunu göstermek üzere, “Şuarâ Suresi”nden, “Onların her vâdîde hakikaten ifrâta (mübâlağaya) düşegeldiklerini ve hakikaten yapmayacakları şeyleri söyler (insanlar) olduklarını görmedin mi?” ayetlerini okur ve cezadan kurtulur.⁴⁷ Şiirin anlatıcısının “şeytansı, cesur” diye nitelediği savunma budur.

Şiirde, önce “bitek toprak”, sonra “bildiri” olarak yorumlanan suçlandırıcı deneyimin “Ferezdak’ın savunusu”na benzetilmesinin nedeni, yaşanan deneyimin kimseye bir hak iddiası vermediğidir. Bu tür deneyimleri daha önce de yaşayarak, aşkı ve şiiri mutsuzluğun beslediğini öğrenen anlatıcı,

⁴⁷ Ali Şakir Ergin, “Ferezdak” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 12, İstanbul, 1995; Metin Önal Mengüşoğlu, “İki Şın’dan Ne çıkar Şiir ve Şiddet”, **İktibas** dergisi, Y. 22, S. 291, Mart 2003.

“yavrum” diye seslendiği kişinin Ferezdak’ın savunmasına benzeyen şeytansı gözyaşlarıyla kendisini kandıramayacağını belirginleştirmiş olur.

“Seviş Yolcu”nun aşağıdaki beytinde, anlatıcının güvercin, barış, edep ve Anadolu ermişi sözcüklerini bir araya toplayarak barış temasını belirginleştirmesinde, Hacı Bektaş Veli’nin Anadolu’ya “güvercin donu”nda gelmesine telmihte bulunduğu sezilir:

*“Barış demiştir ve güvercin tıkmışlardır boğazına
Bu yüzden edep kuralı gözetmez Anadolu ermişi” (s. 112)*

3.2.3.7. Kalıp İfadeler

Beni Öp Sonra Doğur Beni’deki şiirlerde konuşma dilinin imkânlarından olabildiğince yararlanıldığı dikkati çeker. Günlük dildeki bazı kalıp ifadelerle deyimler, şiirlerin dilini konuşma diline yaklaştırırken, bunların kurulan bağlam içinde bulundukları yerler ve bunlardaki bazı tasarruflar, dilin söze dönüşmesini sağlar.

“Bir Kentin Dışardan Görünüşü”nde, “kollamak”, “uçuklamak”, “dadanmak” sözcükleri, özgün bağdaştırmalarla şiirin imaj dünyasını zenginleştirir. Aşağıdaki dizelerde işaret edilen kalıp ifadelerse, şiirin temasını destekleyecek biçimde yer alır:

“Bütün bir gün derin suları kolladı şunun için”

*“Fenikelileşememek. Ben bu sözü söylüyorum
Bu sözü sana söylüyorum bir gün gerekir nasıl olsa”*

*“Fatih Sultan Mehmet gemilerini karadan yürüttü ya
Deniz kaçkını bir ulusun çocuklarıyız biz o gün bugün”*

“Şoför edebiyatına önsöz olarak geçse yeridir”

*“Bir kadın sevdin çok. O belki daha da iyi.
Ama ne yap biliyor musun?”*

“Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim!” adlı şiirde, bazı deyimlerin sözcükleri eksiltilerek veya bir durum sergilenmesi sonucunda çağrışımlararak kullanıldığı

görülür. “Konuş akkavakkızı dereden tepeden / Yağmursa da karsa da yağ içindekini” (s. 20) dizelerinde, “dereden tepeden konuşmak” deyiminin sözcüklerinin yeri değiştirilmiş; “içini boşaltmak” deyimini de, “yağ içindekini” sözüyle çağrıştırılmıştır. “Ve öteden gelen sarı tef sesi / İşte on bir taze başak dizdik bir sapa / Kargışla bizi!” (s. 21) dizelerindeki “tef sesi”, temaya bağlı olarak, anlatıcı hakkında dedikodu edildiğini çağrıştırır ve bu da “tefe koymak” deyimini akla getirir.

“Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin” adlı şiirde de kalıp ifade ve deyimlerden çokça yararlanıldığı görülür. Tarihsel şahsiyetler ve edebî eserlere yapılan göndermelerle ortak kültür dünyasına işaret edilirken, konuşma dilindeki kalıplar ve deyimlerle de, algısal bir ortaklık yakalanmak istenir. Bunun yanında, özgün bağdaştırmalar ve konuşma dilinde pek kullanılmayan bazı sözcükler, şiirin imaj dünyasını zenginleştirir.

“Kan Var Bütün Kelimelerin Altında” adlı şiirin “Bir çeşme gibi akabilir cumartesi” dizesinde, “su gibi akıp geçmek” deyimine bağlı olarak bir imaj yaratıldığı anlaşılır. Şiirin ilerleyen birimlerinde, çeşitli durumlar birer imaj olarak aktarıldıktan sonra, “daldan dala atlamak” deyimini, bağlama uygun biçimde kullanılır. “İşte durup dururken şurda / Bir yelpaze gibi açıldı sesin” (s. 48) dizelerinde, önce günlük dildeki “durup dururken” kalıbı kullanılır, sonra da bu kalıba bağlı olarak ses, bir yelpazeye benzetilir.

“Yeraltı” adlı şiir, konuşma dilindeki kalıplarla argo sözcük ve tâbirlerin belirgin biçimde hissedildiği bir metindir. Şiirin ilk birimi, “Baba Mayakovski demişti ya / Hani genç şairler için” (s. 93) dizeleriyle başlar ve “Bir süre de tatlı çişi gelmeye başlamış / Öğrenci kızlar ardında sürttüm biraz, orda burada” diye ilerler. Sonraki birimlerde de, konuşma dilindeki kalıp ifadelerin birebir kullanıldığı görülür. Örnekleme üzere aşağıdaki dizeler verilebilir:

*“Bir de arkadaşım vardı: Hasan Basri
Kimbilir nerde şimdi
Bu Hasan Basri bir gün bir lâf etmişti.
Niçin olduğunu unuttum, önemli de değil” (s. 94)*

*“Sonra ne oldu bıraktık işi
Yahu dedik var mı bunun ötesi
Ne yaptık ki bozulmasından korkuyoruz!
Hemen dışarı attık kendimizi” (s. 96)*

Bir konuşma havasında geliştirilen ve bu hâliyle Orhan Veli Kanık'ın şiirlerini hatırlatan yukarıdaki dizelerin yanında, kadın cinsel organının pek çok imajla tasarlandığı uzayıp giden dizeler de vardır. Cinselliği ve erotizmi gözetken bu imajlarda, dize sonunda tekrarlanan “bir kilidin” sözü, imajı açma gibi bir amacı gözetir:

*“Bir küfür ki
Paslı bir kilidin içinde
Yeşil bir kilidin
Kirlili bir kilidin
Koç başlı bir kilidin
Kuma batmış bir kilidin
Yapışkan bir kilidin
Nal söken bir kilidin
Pelte bir kilidin
Sarkaçlı bir kilidin
Karmaşık bir kilidin” (s. 94)*

3.2.3.8. Sapmalar

“Kök bitkilerinin heterogüllerin Çin yakılarının arasından” (s. 12) dizesindeki “heterogüller” sözcüğü, sözcük sapmasına örnektir. Benzer bir sapma, “Acıyoncam, çocuğum, bozkır çiçeği” (s. 17) dizesinde görülür. Bu dizedeki “acıyonca”, hem sözcük sapması, hem de birleşik yazıldığı için yazım sapması olarak değerlendirilebilir. “Kus barsaklarında tembelleştirdiğin ilkeyi!” (s. 20) dizesinde “bağırsak” sözcüğünün yazımındaki tasarruf, ses sapmasını belirginleştirir.

Şiirlerde, konuşma ve yazı dilinde fazla kullanılmayan bazı sözcüklere yer verilerek tarihsel dil sapmasına gidildiği görülür. Şu dizelerdeki “toprakçıl” ve “kargışlamak” sözcükleri, böyle bir sapmanın örneğidir: “Toprakçıl bir çapadır Denizyollarının arması bile”, “Kargışla bizi!”. “Ve sen, kıyı, yan! Alart çevremizi” (s. 20) dizesindeki “alart” sözcüğünün, şair tarafından “aydınlat”

sözcüğü gözetilerek bulunduğu söylenebilir. “Alart”ın kurulan bağlam içinde, “çevremizi baştan başa alevle sar, kırmızı bir renge dönüştür” anlamında kullanıldığı hissedilmektedir.

Aşağıdaki dizelerde, sözdizimine bağlı olarak ortaya çıkan bir anlam sapmasıyla karşılaşılır. Bu sapmaya, şiir dilini düzyazıdan ayıracak bir dikkatle başvurulduğu hissedilir:

*“Ben istesem de istemesem de
Derin mırıltısı içinde teninin
İki çığlık halinde yükselir memeleri” (s. 27)*

“Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiirde, temaya bağlı olarak yapılan göndermeler aracılığıyla tarihsel sözcük sapmaları ortaya çıkar. “Abanoz, bahname, gasyan” sözcükleriyle tarihsel dil sapması gerçekleşir. Bunların yanı sıra, konuşma ve yazı dilinde çokça kullanılmayan “balkımak, beğençe, sayrılık, esrik, erginlik” gibi sözcükler de, şiire farklı bir anlam alanı açar.

Gönderme yapılan isimler ve eserler aracılığıyla tarihsel bir zemin kazandırılan “Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin” adlı şiirde, tarihsel dil sapmalarıyla karşılaşılır. “Vasf-ı Hal”, “Urum”, “bilece”, “siyaset meydanı”, “urmak”, “kamu”, “danişmend” ve “yalvaç” sözcükleri, özgün imajlarla birlikte şiire tarihsel bir genişlik kazandırır.

“Beş dakika tut bir aynanın önünde” (s. 50) dizesinde “dakika” sözcüğündeki tasarruf, ses sapması olarak görünür.

Bazı şiirlerde, argo sözcüklerin kullanımına bağlı bir dil sapmasıyla karşılaşılır. Bu sapmanın görüldüğü şiirlerde, humor veya ironinin kullanılmış olması dikkat çekicidir. “Sağ eliyle duaya dururken / Sol eliyle kıcını kaşımaktadır” (s. 66) dizelerindeki argo sözcük, köpeğin tanımlandığı “Kurt” adlı şiirde de görülür. Aşağıdaki dizelerde, argo sözcükten kaynaklanan dil

sapmasıyla “Tanrı” sözcüğünün yazımından doğan yazım sapması bir arada yer alır:

*“Burnunda sinir, kışında peri
Bakkal, tefeci, orospu
Hayvan hikâyesi düzenlerin
Ve tanrının koyunlarını
Güden çobanın dostu” (s. 85)*

“Kalın Abdal”da, Pir Sultan Abdal’ın çağrıştırıldığı dizelerde, tarihsel sözcük sapmasına gidildiği görülür. “En müşkülü daha sonra / Kendi kendim sürgün ettim” (s. 87) dizelerindeki “kendi kendim”; “silâh çatuben askerler” dizesindeki “çatuban” tarihsel dil sapmasını işaret eder.

“İki Şey” adlı şiirde yer alan “derbent, bocurgat, mekkâre” sözcükleri de aynı türden sapmaya örnektir. Bu sözcüklerin, özellikle aranılarak şiire konulduğu hissedilmektedir.

“Dikkat, Okul Var!” adlı şiirin, “Aşkımız şimdi görklü bir hayatın / Yabancıya berbat bir çevirisi” (s. 118) dizelerindeki “görklü” sözcüğü, tarihsel sözcük sapması olarak değerlendirilebilir. İkinci dizedeki “yabancı” sözcüğü, dil isimleri yapan “-ca/-ce” ekinin çağrışımı kullanılarak yapılmıştır. Sözcük, biçimsel sapmayı örneklemektedir.

3.2.4. Söyleyiş

Şiirlerin söyleyişinde Cemal Süreya, her zaman olduğu gibi, bu kitabında da, ses uyumlarına ve ritmik düzene özen gösterir ve önem verir.

3.2.4.1. Ses

Beni Öp Sonra Doğur Beni’deki şiirlerde, kafiye kadar iç ses uyumları ve tekrarlar da dikkati çeker. Özellikle mensur anlatımın görüldüğü şiirlerde iç sesler, kimi zaman, seci durumundadır; bunlarda, tekrarların da belirgin bir ağırlığı olduğu hissedilir.

3.2.4.1.1. Kafiye ve İç Ses

Aşağıdaki dizelerde, söylenene de bağlı olarak bozulan söz diziminin kafiyei gözettiği hissedilir. Özellikle ikinci dizede “k” ve “s” seslerinin belli bir akış yarattığı görülür ve duyulur:

*“İklim. Devrik tezgâhı güneşin
Sokaklardan kadınsı bir seccade gibi akıyor iklim” (s. 10)*

Aynı şiirin, “Buradan taa peygamber kıyısına kadar / Büyük suları sadece karpuz soğutmada kullanıyorlar” (s. 11) dizelerinde yer alan kafiyeler anlamın sesle tamamlandığını işaret eder.

Bazı birimleri dörtlüklerden oluşan “Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim!” adlı şiirde anlamın dize sonu ses benzerlikleriyle tamamlandığı görülür. Şiirin ilk yedi birimi, kafiye durumundaki “i” sesi ile yapısal bir bütünlüğe ulaştırılır. Aşağıdaki birimde, iç seslerle kafiyelerin şiire zengin bir ses özelliği sağladığı hissedilir:

*“Gündoğusu ensekökümüz sırtımız
Açlıkla aşkın sarsılmaz köşebendi
Ve sonra günbatıdan –nasıl anlatsam
Bir küçük yusufçuk geldi.” (s. 18)*

Mensur söyleyişle geliştirilen “Burkulmuş Altın Hali Güneşin” adlı şiirde, düzyazının sınırları, sözcük ve söz öbeği tekrarıyla olduğu kadar, iç seslerle de aşılır. “Sen bir çocuksun, annen sinirden bir de sevinçten doğurdu seni” (s. 34) cümlesinde, hem imaj, hem de “s” ve “n” seslerinin tekrarı, düzyazının mantığını zorlar. Aşağıdaki birimde ise tekrarlar, şiiri ses yönünden olduğu kadar, duygu yönünden de zenginleştirir. Tek cümle olarak düzenlenen bu birim, yüzeysel yapı itibarıyla her ne kadar mensur söyleyişi gösteriyorsa da, sesler bu yüzeysel yapıyı aşacak zenginlikte bir heyecanı yansıtmaktadır:

“Sen ve seninkiler ovalarda değil, denizlerde değil, durgun ve çalkantısız ve bulanık ve ılık göllerin dibinde büyüdünüz, sıkış sıkış, en yalın, en ilkel, birbirinizi yiyerek.” (s. 35)

“Yüreğin Yaban Argosu”nda da, mensur bölümler yinelemelerle heyecanı ve ritmi korurken; manzum bölümler, iç seslerin ve kafiyelerin oluşturduğu anlam birlikleri hâlinde belirginleşir. Aşağıdaki birimde, bazı seslerin düzenli yinelenmesi ve “seci” denilebilecek bir iç ses uyumu ile dize sonlarındaki ses benzerlikleri, anlamın seste tamamlandığını haber verirken, zengin bir ses kompozisyonu da hissettirir:

*“Bir çocuktun **sen** parıltılar yaratacaktın düzensizliğinden
Bunun için belki de
Masmavi bir örtü gibi bırakarak gölgeni
Geçtin resim **çeken** söğütlerin içinden” (s. 41)*

Çoksesli bir şiir olarak öne çıkan blok yapıllı “Yunus ki Süt dışlarıyla Türkçenin” adlı metinde, yinelemeler, iç sesler ve kafiyeler, yapısal bir işlev görür. Göndermede bulunan isimler ve eserler gibi, iç ses ve kafiye de, şiirin kendi içindeki anlam birimlerinin ayrışmasını sağlar. Bazı dizelerde, kafiye kaygısının söz dizimini zorladığı sezilir. Aşağıdaki birimde böyle bir durumla karşılaşılmaktadır:

*“Uzakta **kavaklar kuşku** sorulu
Bir tambur dehşeti sazında
Hazırlar kaderini Kadı Burhanettin’in
Olsa da bir gün Sivas’a **sultan**
Fıskıracaktır kanı bir tuyuğ gibi
Azeri ağzıyla koçlara devran
Bir tuyuğ **gibi** elemsiz bir fıskiye **gibi**
Başı omzundan kaydığı zaman” (s. 45)*

Aşağıdaki birimde ise, “k” seslerinin düzenli tekrarı ve seci gibi de görünen ses benzerlikleri, şiire akışkan bir hava kazandırmıştır:

*“Ve Balım Sultan Urum abdallarından
Baba dostlarıyla kadınlarla
Birtakım ilişkilerden sıyrılarak
Çıkarak **karı**kocalığın dükkânından” (s. 44)*

“Vakit Var Daha”nın aşağıdaki biriminde, seslerin birer durak işleviyle kullanıldığı hissedilir:

*“Genç Osman annesinin rahmini çekip üstüne
Adı burgaçlara yazılsın diye bekledi.
Ve Sinan düdenlerde olsun diye ölümü
Kurduğu her yapının temelini suya indirdi” (s. 53)*

Dize öbeklenişinde belli bir oran gözetildiği anlaşılan “Çay Bahçesi” adlı şiirde, birimlerin kafiyelele birbirine bağlandığı izlenimi edinilir. Aynı durum “Mardin” adlı şiir için de geçerlidir. Aşağıdaki birimde görüldüğü gibi, anlam kafiyelele tamamlanır:

*“Kuşlarını salmıştı çatılar
Ve hasatçı bir gökyüzü ki
Eğilip üstüne düşecek kadar
Taştan ağzıyla öpmüştür seni
Kan revan içinde alnaçlar” (s. 79)*

3.2.4.1.2. Tekrarlar

Beni Öp ve Sonra Doğur Benîdeki şiirlerde yinelemeler, belirgin bir biçimde hissedilir. Sözcük veya söz öbeğı yinelemeleri, dize başında veya sonunda çokça kullanılır. Bilinç akışı veya anlatıcının kendi kendine konuşması gibi bir izlenim alınan yerlerde, yinelemelerin öne çıktığı görülür. Ayrıca bazı şiirlerde nakarat görünümündeki dize yinelemeleri, şiirin yapısını belirler.

“Bir Kentin Dışardan Görünüşü” adlı şiirin “Sen ki” seslenişiyile başlayan şu biriminde, “iyi” sözcüğü pekiştirmelerle yinelenirken, anlatıcının ulaşacağı sonucu da hazırlar; ayrıca sözcüğün tekrarı, kendi başına sesi gözettiğı kadar kafiyelele de hazırlar:

*“Ayı Hugo’dan zararsız Mallarmé’ye kaçık Artaud’ya kadar
Bir şeyler okudun biraz. İyi.
İngilizlerden de saymayı öğrendin biraz. O daha iyi.
Ağzında bir tatil gevezeliğı
Alnında bir ayazma serinliğı taşıyan
Bir kadını sevdin çok. O belki daha da iyi.” (s. 12-13)*

Aşağıdaki dizelerde görülen söz ve bağlaç tekrarları, şiirdeki heyecanın sesle aktarılması amacına hizmet eder:

*“KONUŞSUN diyor bir ses
KONUŞSUN ve yağsın ve terlesin ve yansın
 Konuş akkavakkızı dereden tepeden
 Yağmursa **da** karsa **da** yağ içindekini
 Düzmece töreler arasından
 Dağların büyük uğultusuna doğru
 Terle iliğindeki **o en** eski, **o en** etkin” (s. 20)*

Şiirin ilk birimindeki “bütün bir gün” sözünün yinelenmesinde, bir anlam birliğinin gözetildiği anlaşılır. Aynı şekilde, “-dir” bildirme eki, bir belirlemeyi işaret etmek üzere, “kuştur”, “keçedir”, “balkondur”, “lekedir” şeklinde kullanılırken, yeni anlam birlikleri oluşturulur. Şiirin bir bakıma nakaratı olan ve karşıtlık üzerine kurulmuş anlam özelliğiyle şaşırtan, meraklandıran “Saatler uzun günler kısa” dizesi, yeni bir birime geçişi sağlar.

“Beni Öp Sonra Doğur Beni”nin şu dizelerinde, tekrar söz grubunun bir sıfatla dönüştürüldüğü görülür: “Sesimin esnek baldıranı / sesimin alaca baldıranı” (s. 23). Şiirin “Kan görüyorum taş görüyorum / bütün heykeller arasında” (s. 24) dizelerinde de benzer bir anlam ilgisi gözetilerek, heykellerin kanın üzerine dikildiği, tekrarla pekiştirilir.

“Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” adlı şiirde, dize başı sözcük yinelemeleri belirgin biçimde görülür. Anlatıcının kendi kendine konuşması veya bilinç akışı duygusu yaratan bu yinelemeler, şiirin heyecanını artırır:

*“**Bu** lebi deryanın,
Bu gelinciklerin,
Bu işin ve eylemin,
Bu hayatın ölülerin ve kahramanların” (s. 26)*

Dize başındaki “bu” sözcüğü, yinelemelerle şiirin birimini olabildiğince uzatırken, temayı da destekler. Anlatıcı öğrendiklerini “bu” sözcüğüyle birer birer işaret eder. Birimin ilerleyen dizelerinde, “Bu seslerle değil / Kelimelerle saptırılmış” (s. 26) denilerek, yinelemeye bağlı olan heyecanın anlatıcı tarafından işaret edildiği görülür. “Bir Kentin Dışardan Görünüşü”nde olduğu gibi bu şiirde de, “-dir” bildirme eki, bazı şeylerin sıralanmasını sağlar. Kadın

pübik bölgesinin imajlarla canlandırıldığı aşağıdaki birimde, “bir” sözcüğü dize başlarında yinelenerek imajdan imaja geçişi hazırlar:

*“Bacaklarının daraçısında
Bir yumak
Bir kırlangıç yuvası
Bir söğüt yaprağı susuz ve erkenci
Bir mermi yatağı derin ve pusuda
Bir saat kapağı tık diye açılır
Bir tünek dalgın güvercinler için” (s. 28)*

Bir yapı araştırması izlenimi veren “Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiirin başlığı, düzyazı ile kurulan birimleri anlamsal olarak birbirine bağlarken, söyleyiş yönünden de nakarat gibi görünür. Nakarat durumundaki bu söz, “Burkulmuş Altın Hali Güneşin” adlı şiirde de aynı işlevle kullanılır. “Yırtılan ipek sesiyle” sözü, bir birim sonunda bağımsız olarak tekrarlanırken farklı çağrışımlarla imajların yaratılmasına aracılık eder.

Anılan şiirin bütünlüğünü, bazı motiflerin tekrarı sağlar. Şiirin omurgası gibi duran “abanoz”, “aslan”, “güneş” ve “Zurayk” sözcükleri, temayı da belirginleştirir. Bu yapısal motif tekrarları yanı sıra, şiirde ses akışını düzenleyici tarzda sözcük ve söz öbeği tekrarlarına gidildiği de görülür. Aşağıdaki birimlerin ilkinde, hem dize başı hem dize sonu tekrarı, ikincisinde ise, dize sonu sözcük tekrarı yer almaktadır:

*“**Ekinim** kalın **yerdedir**
Ekinim yufka **yerdedir**” (s. 33)*

*“Çarşılardan
erkek **bakır**
dişi **bakır**” (s. 33)*

Şiirdeki ilginç bir tekrar da, yapıda önemli bir rolü bulunan “aslan” sözcüğüyle yapılır:

“Dilimizde sekiz kere geçer aslan: arslan, arıslan, arılan, asılan, artsan, arıtsan, arsil, aslan. Güneş de geçer bir o kadar” (s. 32)

Tekrarların yapısında önemli bir yeri bulunan “Yüreğin Yaban Argosu” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde, açıklamalı-eklemeli denilebilecek bir yinelemeye gidildiği görülür. Bu yineleme ile anlatıcı özne, çocukluğundaki bir anıyı hatırlar:

**“Bir çocuktun sen
Bir çocuktun sen, bir bardak duruyordu eşikte;**

Dolu bir bardak duruyordu eşikte.” (s. 39)

“Yüreğin Yaban Argosu”, *Beni Öp Sonra Beni*’deki şiirler içinde, her türlü tekrara yer verilen bir metin olarak öne çıkar. “Birdenbire açıldı yüzün” denilerek başlayan birimdeki anlam birlikleri, dize başlarında tekrar edilen “birdenbire” sözcüğüyle belirlenir. Şu dizelerde de, tekrarlar kafiye iç içe yer alır:

“Ve aktı durdu
O ilk
O baş döndürücü
O cahil su” (s. 41).

Yinelemeler, “Kan Var Bütün Kelimelerin Altında” ve “Vakit Var Daha” adlı şiirlerde, sergilenen durumların veya yaratılan imajların belirginleşmesine yönelik bir işlev taşır. Bu iki şiirde, bazı dizeler nakarat gibi yinelenerek, birimler arasındaki geçişleri de sağlar. İlk şiirde, “Kan var bütün kelimelerin altında”da ve “Umulmadık bir gün olabilir bugün” dizeleri, son birim olarak da yer alır. Bu tasarruf, dizelerin şiir içindeki birleştirici işlevini gösterdiği kadar, temayı belirginleştirdiğini de haber verir. İkinci şiirde on kez yinelenen “Diyor ki değil daha / Vakit var daha” dizeleri ise, hem çeşitli imajlarla canlandırılan sabır-sabırsızlık çatışmasını ortadan kaldırır, hem de birimleri birbirine bağlar.

Beyitlerden oluşan “Sayım” adlı şiiri, her birimin sonunda yinelenen “öptüm seni” sözü derleyip toparlar. “Kurt” adlı şiirde ise, ilk birim olan “Köpek, diliyle içer suyu / Kurt, soluğuyla” (s. 83) dizeleri, çaprazlama bir yinelemeyle “Kurt, soluğuyla içer suyu / Köpek, diliyle” (s. 84) şekline döner.

“Ortadoğu”nun ilk şiirinde yinelemelerin hangi amaçla yapıldığı, poetik bir dikkatle açıklanırken, açıklama ile eylem bir arada sunulur:

*“Her kelime yeniden söylenmektedir
Yeniden yeniden söylenmektedir
Ve her kelimenin anlamı
Başka olmaktadır bir öncekinden
Bütün gereksiz anıtları yıkmaktadır
Anıt sözü anıtları yıkmaktadır”*

Görüldüğü gibi anlatıcı, kendi kurduğu söyleyişi yıkarken, yinelemelerden yararlanmakta ve böylece, yinelenen her sözcüğün kurulan bağlam içinde yeni bir anlama ulaştığını belirginleştirmektedir.

“Kalın Abdal” adlı şiirin yapısında tekrar dizeleri önemli bir işlev üstlenerek, birimleri birbirine bağlar. Birim bağlantılarını sağlayan bir diğer yapı unsuru da, “ağıtı önce söylenme” durumudur.

“Türkü” ile “Çeşme, Küçük Kız, Ozan ve Öbürleri” adlı şiirlerde de, yinelemelerin yapısal bir değeri vardır. İlk şiirde, “Soruyorlar bir de nerdeyim” (s. 98) dizesi birinci ve sonuncu birimlerde yinelenerek, bir bakıma, şiiri açar ve kapatır. Burada olduğu gibi, bir diyalog havasında geliştirilen ikinci şiirde ise, yapıyı ilk birim belirler. Yapısında yinelemelerin önemli yeri olan şiir, anlatıcının ilk dizede canlandığı imajın üçüncü dizede konuşturulmasıyla gelişir. Şiirin son biriminde, bütün yinelemelerin aynı şeyi söylediği vurgulanırken, yinelemenin amacı da belirginleştirilir:

*“Çeşme, küçük kız, ozan ve öbürleri
Dinle hepsi de aynı şeyi söylüyor
Çeşme, küçük kız, ozan ve öbürleri” (s. 102)*

3.2.5. Anlatım

Beni Öp ve Sonra Doğur Beni’deki şiirlerde, zengin bir anlatımla karşılaşılır. Cemal Süreya, önceki şiirlerinde kullandığı humor ve ironiden bu

kitaptakilerde de yararlanır. Bunlara, mensur anlatım ile tanımlama ve sayarak anlatma diyebileceğimiz teknikleri ekler.

3.2.5.1. Karşıtlıktan Yararlanma

“Bir Kentin Dışardan Görünüşü” adlı şiirin bir bakıma nakaratı olan ve karşıtlık üzerine kurulmuş anlam özelliğiyle şaşırtan, meraklandıran “Saatler uzun günler kısa” dizesi, yeni bir birime geçişi sağlar.

“Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiirde karşıtlıklardan çokça yararlanır. Mutlulukla mutsuzluk aşkın anlaşılmasında karşı karşıya konulan durumlardır. Anlatıcı, kendi sevgiliyle İbrahim peygamberin karısı “Hacer”i, sadakat noktasında karşılaştırır ve Hacer’in sadakatinin sevgilisinde olmayışını, bu yüzden de terk edilmeyi göze alması gerektiğini belirtir. Kendi durumunu ise, “Ekinim kalın yeredir / Ekinim ince yerde” (s. 33) diyerek yine karşıtlık içinde sunar. Her iki durumda da anlatıcının mutlu olamayacağı, bir karşıtlıkla sergilenir. Sonraki birimde de, “Çarşılardan / erkek bakır / diş bakır” (s. 33) diyerek, erkeği ve kadını yumuşak ve işlenebilir bir maddede birleştirir.

“Burkulmuş Altın Hali Güneşin” adlı şiir, karşıt durumların yapısal bir işlevle kullanılması bakımından dikkati çeker. Şiirin hâkim anlatıcısı, “sen” diye seslendiği öznenin hayatından ayrıntılar sunarken geçmişle şimdiyi, “seninkiler” dedikleriyle diğerlerini, bazı arkadaşları bir çatışmayı belirginleştirmek üzere anar. Karşıtların sergilendiği bu şiirde, her bir durumun çağrışım alanı hayli geniş birer imaj olarak tasarlandığı görülür. Aşağıdaki birimde, “ötekilerin” durumu, benzetmeyle kurulan bir imaj içinde sunulur; bu birimin arkasından gelende ise, “seninkilerin” hayatı yine imajlarla aktarılır:

“Bütün evler boşaltılmış, herkes dışarı dökülmüş; taşıtlar adam almıyor, sinemalar tıklım tıklım, sokaklarda insan başlarından bir nehir; meydanlarda insanî tabaka görülmemiş bir çiçeğin taçyaprakları gibi” (s. 35)

“Ortadoğu” bölümünün ilk şiirinde, uygarlığın coğrafya değiştirmesi sergilenirken, “alfabe”ye dikkat çekilerek, Fenike’nin ürettiğini dışarıya aktarışı, Ankara’da tanımlanan Türkiye’nin ise, dışarıya bağımlı kalışı şu dizelerle eleştirilir: “Alfabe ihraç eden Fenike’yi / Alfabe ithal eden Ankara’yı” (s. 60). Buradaki karşıtlık, humorla belirginleşir.

Bölümün ikinci şiirindeki şu dizeler, iki farklı algılayış biçiminin karşı karşıya getirildiğini işaret eder. Bu farklı algıların “kilim” ve “halı” göstergeleri içinde tasarlanarak sunulmasında, özgün bir söyleyiş belirginleşir:

*“Dönüştüğü şu müthiş ortamda
Erkek totemlerin kadınsı fetişlere
Kilim sanrısının halı dalgınlığına” (s. 64)*

“Totem” ve “fetiş” sözcükleri, farklı iki algının, ilkellikle modernizmin göstergeleridir. Bunların birinde, tapınma ve yüceltme; diğerinde, hastalıklı bir sahip olma duygusu vardır. Bunlara bağlı olarak, “kilim sanrısı” ve “halı dalgınlığı” bağdaştırmaları geliştirilmiştir. Kaba bir dokuma bilgisiyle ortaya çıkan kilim, uyanıklığın; incelmış bir işçilik ve zevkin ürünü olan halı ise, dalgınlığın somutlaşması şeklinde yorumlanmıştır. İmajın belirginleşmesinde leff ü neşr ve teşhis sanatlarının önemli bir işlevi olduğu gözden kaçmamaktadır.

Aşağıdaki dizelerde, karşı karşıya getirilen unsurlar, şiirin temasına bağlı olarak, geçmişten duyulan sıkıntının yerini, gelecekteki güzelliklerin alacağını belirginleştirir:

*“Son kötü günleri yaşıyoruz belki
İlk güzel günleri de yaşarız belki
Kekre bir şey var bu havada
Geçmişle gelecek arasında
Acıyla sevinç arasında
Öfkeyle bağış arasında” (s. 72)*

“Kurt” adlı şiir, kurtla köpeğin karşılaştırması üzerine kuruludur. Çeşitli durumlar içinde sergilenen bu akraba hayvanları karşılaştıran anlatıcı, kurdu güzelleme ile idealleştirirken, köpeği kınayarak aşağılar.

3.2.5.2. Mensur Anlatım

Beni Öp Sonra Doğur Beni’deki bazı şiirlerde, kimi birimlerin mensur olarak düzenlendiği görülür. Bu birimlerde, düzyazının sınırlayıcılığı, özgün bağdaştırmalar ve imajlarla aşılar. “Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim!” adlı şiirin mensur olarak düzenlenen sekizinci birimi, “İkili diyordu bir ses” (s. 19) cümlesiyle başlar ve iki unsur, belli bir anlam ilgisiyle yan yana veya karşı karşıya getirilir. Anlatıcı, “ikişer ikişer yan yana getirdik sevdiğimiz adları” diyerek açıklamalara girişir. Bazı açıklamaları yarım bırakarak, eksilteli bir anlatım kullanır; bazılarında ironiye yönelir; bazılarında ise, kişileştirmeye yönelip, düzyazının tekdüzeliğini kırar. Birimde, ikililere bağlı olarak gelişen bir otomatizm veya bilinç akışı hissedilir:

“Ferit ile Tanyeri’yi; yakışıklı Süphan ile gizemli Ağrı’yi; dört mevsim ile 365 günü; Karaköse’deki boynu karışık tülü atlarla bunların sessiz binicilerini; bohçacı Adapazarı ile izlenimci Bursa’yi; 1847 ile 1916’yi; zakkumun verdiği deli bal ile batı bağlarının lepiska bilgeliğini; muhacir nehirlerle kurumuş su kentlerini. Konuşsun diyor...” (s. 19)

“Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiirde mensur söyleyiş, heyecan ve duygudan çok, düşünceyi gözetir. Bir düşünce üzerine kurulan birimlerde, mensur söyleyişe başvuran anlatıcı, şiiri düzyazıdan ayırmak için, telmihlere ve imajlara yönelir. Belli bir düşüncenin belirlenip sergilenmesini sağlayan bu söyleyişle, cinsel tutku, aşk ve sevişme aklîleştirilmek istenir. Ayrıca, tekdüzeliği engellemek için, anlatıcının monologa ve tekrarlara yöneldiği görülür. Aşağıdaki birimde aşkın tanımı yapıp, bu tanım içerisinde aşk belirginleştirilirken monologun kullanıldığı anlaşılar:

“Ya gelecek zamanlar? diyorsun. Sevgili yabancı, bir erginliktir aşk. Ne var ki mutluluğun kendisi değildir. Yine de en büyük kanıtıdır onun. İnsanın aslan kanıtıdır, güneş kanıtıdır aşk” (s. 32)

“İki Şey” adlı şiirin aşağıdaki biriminde, yüzeysel yapı itibariyle düzyazı cümlesi görülmesi de, cümlenin mantığı şiirden çok düzyazıya yakındır. Buradaki sözler, dizelere ayrılmış olsalar da tek bir cümle olarak okunmaktadır: “Silmeye çalışma yavrum / lekeni gözyaşlarınla, çünkü bitektir leke / taşır görkemli düşlere / mahvolmaz renklerini dehşetin / karanlık yol açıp kendine / en yalın suda bile / bir uçurum özü tanır / güvenli derbentlere” (s. 89).

3.2.5.3. Humor

“Bir Kentin Dışardan Görünüşü” adlı şiirde “Fenikeleşmemek” tâbiri, humorla birlikte eleştirel bir özellik kazanır. Bazı durumlar ve şehirdeki insanların tuhaf uygulamaları, tarihin yanlış bir yorumunun uzantısıymış gibi değerlendirilerek, yerleşiklik ve göçebelik sorun edinilir. Şiirin anlatıcısı, şehirdeki insanların yerleşik olma çabası içinde bulunmalarına rağmen bunu başaramadıklarını, o insanları parodileştirerek yansıtır. Aşağıdaki dizelerde ise, yine humor ile ekonomik düzendeki çelişkilerin eleştirisine yönelir:

*“Yine de faizcinin sesindeki hasır
Yelken olmaya özeniyor” (s. 11)*

Kulelerden, minarelerden veya altı şairin birinden aktarıldığı düşünülen bütün bu gözlenenlerle, bunalım ve sıkıntı yansıtılır. Şiirin anlatıcısı, bunalımı ve sıkıntıyı aşmak için humora öne çıkarır.

“Ortadoğu”nun ikinci şiirinde, sömürülen Orta Doğu halklarının bu durumu hak ettikleri belirginleştirilmek istenircesine bir manzara yaratılır: “Kuveyt’te / Sağ eliyle duaya dururken / sol eliyle kıcını kaşımaktadır” (s. 66). Bu manzara, şiirin bütünü düşünülürse, her biri Orta Doğu’dan çıkan ve anlatıcının birer “efsane” olarak sunduğu peygamberlerin de, humor aracılığıyla eleştirildiğini söylemeyi gerektirir.

“Kurt” adlı şiirde, ihanet temasının figürü olarak canlandırılan köpek, aşağılanıp eleştirilirken humordan yararlanılır. “Kurt altı yavru doğurur /

Köpek olur bunlardan biri” (s. 85) dizeleriyle biten şiirde anlatıcı, ihanete uğramış biri olarak kurdun yanında yer alır. Kurdun özgür, köpeğin bağımlı oluşu, anlatıcının karşılaştırmadaki temel çıkış noktalarından birini bildirir.

“Onlar İçin Minibüs Şarkısı” adlı şiirin aydınlara ve bürokratlara ayrılan birimlerinde, humor öne çıkar. Anlatıcı, bunların yaşayış biçimini ve zihniyetini humoru kullanarak eleştirir ve toplumun sömürülmesinde, geri bırakılmasında asıl suçlunun bunlar olduğunu belirginleştirir:

*“Noterler tutar güncelerini,
Yönetmendirler kurul başkanındırlar
Japon feneri ya da uçurtma tadı taşıyan senetlerinden
Zamanaşımı süresi dolmadan tüyüp gider imzaları” (s. 106)*

*“Avukattırlar
Güoğludurlar
Nilüferleri kararta kararta
Kalırlar orda.” (s. 107)*

3.2.5.4. İroni

Aşağıdaki dizelerde, ironik anlatım bir taraftan tarihi gözetirken, diğer taraftan da imajın belirginleşmesini sağlar:

*“Buradan taa peygamber kıyısına kadar
Büyük suları sadece karpuz soğutmada kullanıyorlar
Fatih Sultan Mehmet gemilerini karadan yürüttü ya
Deniz kaçkını bir ulusun çocuklarıyız biz o gün bugün
Toprakçıl bir çapadır Denizyollarının çapası bile,
Ama dilimizde yine de en ürpertili kelime deniz
Yine de sokaklarda bir kanal eğitimi
Dondurmacılarda bir ikinci kaptan tavrı
Teneşirlerde bir tekne beğenisi
Bir kazazede takısı bulunur sarhoşların yüzlerinde” (s. 11)*

Buradaki bütün imajların denize bağlı olarak kurulduğu gözden kaçmamaktadır. Anlatıcı, “deniz kaçkını bir ulusun çocukları” oluşumuzu, Fatih Sultan Mehmet’in gemileri karadan yürütme kararıyla sabitlerken, Denizyollarının armasındaki çapayı da bir toprak canlısına dönüştürür. Öyle ki, teneşirlerin bile bir “tekne beğenisi” ile yapıldığını söyler. İmajların tamamı, ironik söyleyişin içinden çıkar.

“Beni Öp Sonra Doğur Beni” adlı şiirin, “Tahta heykeller arasında / Denizin yavrusu kocaman.” dizelerindeki “tahta heykeller” ibaresi, heykelleri var eden anlayışa getirilmiş ironik bir eleştiri gibidir; çünkü heykelde, tahtanın dayanıksızlığı değil, taşın sağlamlığı esastır. Dolayısıyla öznenin bu ironik dönüştürümünde, heykelleri yapan anlayışı hedef aldığı söylenebilir. Bütün heykeller arasında kan ve taş gördüğünü söylemesi de, heykellerin neyin üzerinde ve nasıl durduğuna dair eleştirel bir yorumdur.

“Burkulmuş Altın Hali Güneşin” adlı şiirin şu biriminde anlatıcı özne, geçmişte hayatına giren birilerini hatırlarken, ironi ile humoru iç içe kullanır: “hep alçak sesle konuşan biri vardı ki / kederini soylu kılmak için / yüreğindeki kurşun yarasına / aşktandır derdi // yırtılan ipek sesiyle; // biri de vardı ki / operetlerde harcadı seni” (s. 36). Bu dizelerdeki “yırtılan ipek sesiyle” tekrarı, ironi ile humoru birleştirir. Önceki birim gözetildiğinde bu tekrar, kederi öne çıkarır; sonraki birime ise, hüznün ve öfkeyle bağlanır.

“Vakit Var Daha” adlı şiirde, durum ve söyleyiş ironisiyle, caminin geleneksel mimarîden uzaklaşıp Barok, Rokoko ve Ampir tarzının eklektik bir sentezi şeklinde inşa edilişi, “Bir kilise tadı taşıyor Dolmabahçe camiinin pencereleri” dizesiyle belirginleştirilir. Buradaki ironik eleştiriye, cami ile kilise arasındaki “aydınlık oluş” farkı da eklenir: “Uzaktan bakmak şartıyla ve aydınlık oluşunu saymazsak”. Birimin son iki dizesinde de söyleyiş ironisiyle mimari yapının eleştirisine gidildiği görülür: “Ve denizin gişesinde oturan kısa boylu saat kulesi / Yakasının içine kaydırılmış hafifçe basınç-ölçerini” (s. 51). İroninin bu dizelerde teşhis sanatından yararlanılarak yapıldığı gözden kaçmamaktadır.

Yalnızlık temasının belirginleştiği “Mardin” adlı şiirin son biriminde, yalnızlığın verdiği hüznün ironiyle aşılma istenir. Şiirde, “Bayan Erozyon” diye seslenilen kişiden bir cevap alınamadığı veya bir cevap beklenmeden böyle

bir seslenme gerçekleştirildiği hissettirilecek şekilde bir durum ve söyleyiş ironisine gidilir:

*“Kılıç kalkan gürz ve at
Tâ çocukluğumdan beri
Ne buldumsa okudum
Sonunda anladım ki
Bir kitapta resim şart” (s. 80)*

“Onlar İçin Minibüs Şarkısı”nın halka yoğunlaştığı birimlerinde, halkın günlük hayatından bazı manzaralar sunularak, davranışları yönlendiren kabuller ironik bir biçimde yansıtılır. Aydın ve bürokratların eleştirisindeki öfke ve humor, burada yerini anlayışa ve ironiye bırakır:

*“İçlerindeki sevgi insanları atlayarak hayvanlara yönelmiştir
Özellikle kedilere ve köpeklerle karşı iyice duygusaldırlar iki gözleri iki çeşme,
Öldürmemektir felsefeleri bir karıncayı bile, ama yaşatmayı bilmezler” (s. 105)*

Tek beyitten oluşan “Teknokratlar”da, “yüksek” ve “alçak” sözcüklerinin çağrışımından yararlanılarak, bir durum ironisine gidildiği görülür.

3.2.5.5. Tanımlama

Beni Öp Sonra Beni’deki bazı şiirlerde, tanımlayarak sayma denilebilecek bir anlatım tekniği geliştirilmiştir. Tanım cümlesinin söz dizimi gözetilerek kurulan dizelerde, bu cümle yapısının berraklaştırıcı özelliği görülmez; sadece yargı bildirme özelliğinden yararlanılır. Bir imajı belirginleştiren bu tür şiir cümlelerinin nokta veya iki nokta işaretiyle kurulduğu anlaşılır.

“İklim. Devrik tezgâhı güneşin” (s. 10) dizesinde, iklimin bir imaj içinde tanımlandığı görülür. Söyleyişle tanımın örtüşmesi, cümleyi normal bir tanım cümlesi olmaktan uzaklaştırır. Aynı birimdeki “Ve sütunlar başıbozuk devriyeleri / Ne kuşatmalar ne dostluklar pahasına / Büyük bir mutfak yaratmış bir imparatorluğun,” (s. 10) dizelerinde, bir imparatorluktan arta kalan “sütunlar”, “başıbozuk devriye” olarak tanımlanır. Tanımlamada, “başıbozuk” sözcüğünün çağrışımından yararlanıldığı sezilir.

“Beni Öp Sonra Doğur Beni” adlı şiirde kuşlarla birlikte anılan “fildişi” ve “dağ” yeni bir manzara oluşturur; ama anlatıcı özne, her iki unsuru da yeniden tanımlayarak, onların içeriğini değiştirir:

*“Ve kuşlara doğru
fildişi: rüzgârın tavrı.
Dağ: güneş iskeleti.” (s. 23)*

Bu tanımlamalarda, görülenlerin yeni bir tasarımla kendi gerçeklerinin dışına taşındığı anlaşılır. Rüzgârın tavrının fildişi olarak tasarlanmasında, kuşlara uçmayı güçleştiren rüzgâr, onlara doğru yönelmiş bir tehdit olarak yorumlanır. Dağ, “güneş iskeleti” diye açıklanırken, dağın farklı yerlerinde gölgeler oluşturan ışığın verdiği görüntüden hareket edilmiş olmalıdır. Bu görüntüyü anlatıcı özne, sesinin esnek ve alaca baldıranı ile ürpertici bir imaj hâline getirmiştir.

Anlatımında düzyazının hâkim olduğu “Yırtılan İpek Sesiyle” adlı şiirde, “abanoz”, “sevişme” ve “aşk”, anlatıcının bakışından yeni yeni tanımlar kazanır. “Bir süstür kara abanoz, kakılır fildişiyle” (s. 30) diye tanımlanan abanoz, cinsel bir çağrışım yaratacak biçimde açıklanır. Tarihsel bir figür olarak şiire alınan “Zurayk”ın ardından, sevişme, “bir erginliktir” (s. 31) diye belirlenir. Bu belirlemenin üzerinden de aşk, yeni bir tanımla açıklanır: “bir erginliktir aşk. Ne var ki mutluluğun kendisi değildir. Yine de en büyük kanıtıdır onun. İnsanın aslan kanıtıdır, güneş kanıtıdır aşk” (s. 32).

“Şiirdi bir çeşit: / Yüreğin yaban argosu.” (s. 41) dizelerinde, şiirin bir imaj içinde tanımlandığı görülür. Bu tanım, hem geneli, hem de bütünü içinde yer aldığı “Yüreğin Yaban Argosu” adlı şiiri gözetir.

“Kurt” adlı şiirde, kurtla köpek karşılaştırmasına geçilmeden önce bu hayvanlar, temaya bağlı kalınarak tanımlanır. İmajla bulanıklaşan “Kurt: büyük karbonun sesi” tanımını anlatıcı, yine bir imajla, “Karanlıkta çağlayarak

/ Atardamarıyla koşar, / Ulur gözlerinin arasıyla.” (s. 83) diyerek açıklamaya girişir. Köpek, “ılık profesyoneli” olarak tanımlanır.

3.2.5.6. Sayarak Açıklama

Cemal Süreya’nın ilk kitaplarındaki bazı şiirlerinde de yöneldiği açıklama girişimi, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’de, bir anlatım biçimi olarak geliştirilir. Açıklama ihtiyacı, yaratılan bir imaj için ipucu sunma kaygısı taşındığını işaret eder; bazı şiirlerde ise, imajın güçlendirilmesini gözetir. Açıklayıcı anlatımı şair, ya “çünkü” gibi bir bağlaçla ya tanım cümlesinin imkânını kullanarak söz diziminde geliştirdiği bir söyleyiş kalıbıyla ya da saymaca denilebilecek, bir imajı bir diğeriyle belirginleştirmeye çalıştığı imaj tekrarına bağlı dizelerle sağlar.

Kitabın ilk şiiri “Bir Kentin Dışardan Görünüşü”nün başlangıç dizelerindeki “şunun için” sözcükleri, açıklamaya geçildiğini gösterir:

*“Bütün bir gün derin suları kolladı şunun için
Bir çoban mevsimini geçirmek için saçının billurundan” (s. 9)*

İkinci dizedeki “için” sözcüğünün söz dizimi yönünden ilk dizedeki “şunun için” sözcüklerini gözettiği anlaşılır. Şiirin sonraki dizelerinde, “çünkü” bağlacı kullanılarak yaratılan bir imajın çözülmesinde yardımcı olabilecek ipuçları sunulur:

*“Çocuktur. Babasınıninkine benzer annesinin yüzü
Çünkü mutlu İstanbul kadını alır erkeğinin yüzünü
Çünkü daha dün dört tarafından çekştirilmiş utancınla
Şiirime güvenli bir barınak aramıştın” (s. 9)*

Kitaptaki başka bazı şiirlerde de uygulanacak olan sayarak açıklama dizeleri, bir söyleyiş özelliği olarak “Bir Kentin Dışardan Görünüşü” adlı şiirde ortaya çıkar. Haber/bildirme cümlesinin söz dizimini anıştıran bu dizelerde; imajlarla, gözlem ve çağrışımlarla normal bir tanım cümlesinin dışına çıkılarak anlatıcının kendi görüşüyle şekillenen bazı açıklayıcı tanımlar yapılır. Bu açıklamalarda anlatıcı, kendi kendine konuşuyor gibidir:

*“O senin bir türlü belleyemediğin
 Kuştur. Bir türkünün hallacında dağılmış
 Keçedir. Onu Doğuda nehirlerin kaynaklarına basıyorlar
 Balkondur. En bencil sarmaşığa çekilidir tetiği
 Lekedir. Eski Frikya üzümünden inansız menekşeden
 Taştır. Bizansın yıkılışını kibirle sürdürmektedir
 Çocuktur. Babasınıninkine benzer annesinin yüzü” (s. 9)*

İlk dizedeki “belleyemediğin” göstereninden de anlaşıldığı gibi anlatıcı, seslendiği kişiye; kuşu, keçeyi, balkonu, lekeyi, taşı ve çocuğu tanımlayarak öğretmek ister; fakat belirtmek gerekli ki bireysel görüşle yapılan tanımlar, hiç de öğrenilebilecek cinsten değildir. Belki de böyle bir kaygı duyulduğu için ikinci birimin son dizeleri, “çünkü” sözcüğüyle başlayan cümlelerle kurulur. Bu cümleler, “sen” zamiriyle seslenilen kişiye biraz daha yaklaşmayı sağlar.

“Burkulmuş Altın Hali Güneşin” adlı şiirde sayarak açıklama, yüzeysel yapıyı belirler. Açıklama, çeşitli şeylerin sıralanmasıyla geliştirilir. İsme, eyleme ve duruma bağlı kalınarak yapılan sıralamalarda görüntüler sunulur. Özellikle duruma bağlı sıralamada, imajların yoğunluğu fark edilir. Sıralamaların ilerleyişinde, yinelemelere de çokça yer verilir:

*“Bir **çocuksun** sen, bedeviler gibi ezberindeki şiirlerle bulmak zorundasın
 çölde yitirdiğin yolu; yeryüzü şenliğinin azımsanamaz bir parçasıdır yaktığın ateş,
 kıvrıldığı dönemeç, açtığın şemsiye, kucakladığın yaşlı ağaç; iyi **çocuksun**; tuhaf
çocuksun; ağzını burnunu tıkasalar gözlerinle soluk alırsın; gözlerini bağlamaya
 kalksalar el ve ayak tırnaklarıyla: kalsiyum ve kalker **destekler seni**, yer altı suları
destekler seni” (s. 34)*

“Ortadoğu” bölümünün ilk şiirinde, Cemal Süreya’nın *Göçebe*’deki “Resim” adlı şiirinde de kullandığı bir açıklama tekniğiyle karşılaşılır. Birimin ilk dizesinde, “İlk adımda ürperen çiçekleri” denildikten sonra, “İlk adımda çiçekler ürperir” diye bir açıklama yapılır ve ürperdiği söylenen çiçekler, birer birer sıralanır. Sıralamanın sonunda “Tanrım” denilmesi, hem ürpertiye işaret eder, hem de şaşırtıcı bir etki işlevi görür:

*“Bir çiçek adı: papatya
 Bir çiçek adı: leylâk
 Bir çiçek adı: yaz çiçeği*

Bir çiçek adı: kış çiçeği
Bir çiçek adı: Tanrım" (s. 61)

Şiirin ilk birimlerinde de, durumu belirginleştiren ve tanımlamaya benzeyen, ters bir sıralamaya gidildiği anlaşılır.

3.2.5.7. Metinler Arası İlişkiler

Kültürel referans çemberi çok geniş olan *Beni Öp Sonra Doğur* Ben'deki şiirlerde, telmihlerle birlikte bazı metinlerle kurulan ilişkiler de dikkat çekicidir. Metinler arası ilişkilerin şiirleri yoğunlaştırmakla kalmayıp, ortak kültürün duyuş ve düşünüş tarzını güncellediği de söylenebilir.

"Burkulmuş Altın Hali Güneşin" adlı şiirin "Arada sırada güvercin kanadı bir aydınlıkla taranıyordu bakışlarınız, o kadar" (s. 35) cümlesi, ses özelliğiyle, Cemal Süreya'nın *Üvercinka*'sını akla getirir. Şiirin şu cümleleri de, üç metinle ilişkiye girildiği haber verir: "Serinliğim duyurmayın anama. Hep 'ateş, tutuş, yan" diye bildi bizi; karışmasın akli fikri. 'Diyordu peder' " (s. 37). İlk cümledeki "duyurmayın anama" sözü, Orhan Veli Kanık'ın "İstanbul Türküsü"nü hatırlatır:

*"İstanbulun orta yeri sinama;
 Garipliğim, mahzunluğum duyurmayın anama;
 El konuşur, sevişirmiş; bana ne?
 Sevdalı'm,
 Boynuna vebalim!"⁴⁸*

İkinci cümledeki "ateş, tutuş, yan" ifadesi, "Kerem ile Aslı"ya bir gönderme olduğu kadar Cemal Süreya'nın çocukluğuna dair bir hatıradır da. Süreya, bir söyleşisinde, hem göndermeyi, hem de hatırayı şöyle anacaktır:

"Yalnız şiir itisini annemden aldığımı söyleyebilirim. Daha çok küçükken, beş yaşındayken, dört yaşındayken, annem bana 'Kerem ile Aslı' öyküsünü, bütünüyle, manzum yerleri de dahil, oturup okurdu. (...) annemin onu okuma tutkusu; işte 'Ateş Kerem, Tutuş Kerem, Yan Kerem' hep ondan kalmıştır..."⁴⁹

⁴⁸ Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, Adam Yay., 3. basım, İstanbul, 1987, s. 66.

⁴⁹ Necati Güngör, "Cemal Süreya'nın Öğrencilik Yılları", **Hürriyet Gösteri**, S. 133, Aralık 1991, s. 18.

Son cümle, Tefvik Fikret'in "Balıkçılar" adlı şiirini çağırıştırır. Bu şiirin ilk biriminde, bir babanın sesleniş şöyle aktarılmıştır:

*"Bugün açız yine evlâdlarım, diyordu peder,
Bugün açız yine; lâkin yarın, ümîd ederim,
Sular biraz daha sâkinleşir... Ne çâre, kader!"⁵⁰*

Yukarıdaki iki metinler arası ilişkiyle anlatıcı özne, annesini hatırlar ve kendi durumunun ironisini yapar. Bu ironinin yırtılan ipek sesiyle gerçekleştirildiğinin belirtilmesi, öznenin annesinin söylediklerinden uzak düşmesinden kaynaklanan acıyı yansıtır.

"Yüreğin Yaban Argosu" adlı şiirin, "Birdenbire gözden siliniveren iki ceylânıbahri" (s. 40) dizesinde, tarihsel bir dil sapması gibi duran "ceylânıbahri" sözcüğü, Sait Faik Abasıyanık'ın önce *Medarı Maişet Motoru* adıyla yayımlanan, bir yargılama sonrasında *Birtakım İnsanlar* adını alacak olan eserine göndermedir. "Ceylânı Bahrî", kitaptaki teknenin adıdır; bu ad kitabın ismiyle birlikte değişmiştir.⁵¹ Sait Faik'in aynı temayı belirginleştiren "Ceylânı Bahrî" diye bir şiiri de vardır. "Yüreğin Yaban Argosu"ndaki "ceylânıbahri" sözcüğü, birimin bağlamı içinde bu metinle de ilişkilidir.⁵²

"Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin" adlı şiirin "Tuttu aynasında Kızıl Deli'yi;" (s. 44) dizesinde, yakın dönem Bektâşîlik'inin önemli referans beyitlerinden olan Mehmet Ali Hilmi Dede Baba'nın (1842-1907) "Tuttum aynayı yüzüme / Ali göründü gözüme" beytine⁵³, Balım Sultan düşünülerek bir gönderme yapılır. "Kızıl Deli", Horasan erenlerinden "Hızır Lala" lakaplı

⁵⁰ Tefvik Fikret, **Bütün Şiirleri**, (Hazırlayanlar: İsmail Parlatır, Nurullah Çetin), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2001, s. 274.

⁵¹ Coşkun Ongun, "Sait Faik'in Yazı(sı)", **Radikal İki**, 15.05.2005.

⁵² Sait Faik, **Birtakım İnsanlar-Şimdi Sevişme Vakti**, Varlık Yay., İstanbul, 1965, s. 237.

⁵³ 19. yüzyıl Bektâşî şairlerinden Mehmet Ali Hilmi Dede Baba, İstanbul'da Merdivenköy'deki Bektaşî Tekkesi'nin son "Dede Baba"sıdır. [İrene Melikoff, "Anadolu'da Heteredoks İslâm", **Yabancı Araştırmacıların Gözüyle Alevilik Tuttum Aynayı Yüzüme Ali Göründü Gözüme**, (çev. İlhan Cem Erseven), Ant Yay., İstanbul, 1997, s. 55.] Hilmi Dede Baba'nın anılan şiirinin tamamı için Bkz.: Cahit Öztelli, **Bektaşî Gülleri**, Özgür Yayın Dağıtım, 2. baskı, İstanbul, 1985, s. 46-47.

“Seyyit Ali Sultan”dır. Balım Sultan, mucizevî bir şekilde doğduktan sonra, Kızıl Deli’nin kurduğu Dimotoka’daki Kızıl Deli Tekkesi’nde yetişir. Şiirde “Tuttu aynasında Kızıl Deli’yi” diye anılmasının nedeni budur.

Kadı Burhanettin’in, “Hakka şükür koçların devranıdır / Cümle âlem bu demin hayranıdır / Gün batandan gün doğan yire değin / Aşk erinin bir nefes seyranıdır” tuyuguna bir nazire gibi geliştirilen şu dizelerde, şairin öldürülüşü, dehşet verici bir imajla canlandırılır:

*“Hazırlar kaderini Kadı Burhanettin’in
Olsa da bir gün Sivas’a sultan
Fişkıracaktır kanı bir tuyuğ gibi
Azeri ağzıyla koçlara devran” (s. 45)*

Şiirin “Yunus ki sütdişleriyle Türkçenin / Ne güzel biçmişti gök ekinini” (s. 43) dizelerinde, Yunus Emre’nin “Şu dünyada bir nesneye yanar içim göynür özüm / Yiğit iken ölenlere gök ekini biçmiş gibi” beyti ile metinler arası bir ilişki sağlandığı görülür. Yunus Emre’nin, genç yaşta ölenleri olgunlaşmadan biçilen gök ekin olarak tasarladığı bu beytini, Cemal Süreya, yeni bir imaj içinde dönüştürür ve Yunus Emre’nin Türkçeyi daha çocukluk döneminde ustalıkla kullandığını belirginleştirir.

Aşağıdaki dizelerde ise, Nâzım Hikmet’in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*’ı⁵⁴ ile metinler arası ilişki kurulduğu anlaşılır:

*“Siyaset meydanı hıncahınç dolu
Ustamın gözlerinde son damla mavi
Takılıp kalmış kirpiklerine,
Perçemi uysalca dolanmış darağacına,” (s. 45)*

“Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin” adlı şiir, pek çok gönderme ve metinle kurulan ilişki sayesinde yoğunlaşmış ve zenginleşmiştir. Türk şiirinin

⁵⁴ Anılan birimdeki idam manzarası, Nâzım Hikmet’in **Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı**’ndaki şu manzarayla örtüşür: “Yağmur çiseliyor, / Serezin esnaf çarşısında, / bir bakırcı dükkânının karşısında / Bededdin’im bir ağaca asılı. // Yağmur çiseliyor. / Gecenin geç ve yıldızsız bir saatidir. / Ve yağmurda ıslanan / Yapraksız bir dalda sallanan şeyhimin cırılçıplak etidir.” (Nâzım Hikmet, **Şiirler 2**, Adam Yay., 6. basım, İstanbul, 1992, s. 258.)

ustalarına ve bunların eserlerine bir biçimde gönderme yapılan şiir, Türkçe'yi işleyenlere duyulan saygının ifadesi olduğu kadar, onlara eklenme arzusunun da somutlaşmış bir örneğidir.

“Ve her akşam göğün yorgun başı / Usul usul düşerken omuzlarına” (s. 65) dizeleriyle tasarlanan görüntü, Ahmet Haşim'in güneşin batışını özgün bir imajla aktardığı “Siyah Kuşlar” adlı şiirini hatırlatır:

*“Gurûb u hûn ile perverde rûh olan kuşlar
Kızıl kamışlara, yâkût âba konmuşlar;
Ufukta bir ser-i maktû'u andıran güneşi
Sukût u gamla yemişler ve şimdi doymuşlar.”⁵⁵*

Yunus Emre'nin bir şiirinde, dağların üstündeki bulutlar nasıl çocuğu için saçını çözüp “yaşın yaşın” ağlayan bir anne olarak tasarlanmışsa, aşağıdaki dizelerde de karlı dağlar, saç sakalına karışmış bilge bir ihtiyar olarak canlandırılır:

*“baktım
mekkâreleri güneşin
çekip götürüyordu patikalardan
saçı sakalına karışmış dağlara
ağır bir ikindi” (s. 91)*

“Yer altı” adlı şiirde, “Evli kadınlardan açılmıştı bahtım / Yani dalında sevmeye alışmıştım kadını” (s. 93) dizeleriyle, evli kadınları başkalarının dalında açan bir çiçek olarak tasarlayan anlatıcı, “Türkü”de de aynı imajı kullanır: “Bilirim az buçuk ne istediğimi / Aykırı dalda açmışsa da çiçeğim” (s. 98). Aykırı dalda açan çiçek imajı, bir Rize türküsüyle metinler arası bir ilişkiye girildiğini haber verir. Rizeli Sadık'tan alınan türkünün ilk dördlüğü şöyledir:

*“Kiraz çiçek açay
Aykırı dal üstüne
Alır seni kaçarım
Kollarımın üstüne”*

⁵⁵ Ahmet Haşim, **Bütün Şiirleri**, (Hazırlayanlar: İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul, 1987, s. 139.

“Seviş Yolcu”nun aşağıdaki beytinde, anlatıcının güvercin, barış, edep ve Anadolu ermişi sözcüklerini bir araya toplayarak barış temasını belirginleştirmesinde, Hacı Bektaş Veli’nin Anadolu’ya “güvercin donu”nda gelmesine telmihte bulunduğu sezilir:

*“Barış demiştir ve güvercin tıkmışlardır boğazına
Bu yüzden edep kuralı gözetmez Anadolu ermişi” (s. 112)*

3.2.6. Değerlendirme

Beni Öp Sonra Doğur Beni, Cemal Süreya’nın yeni denemelere giriştiği şiirlerle dikkati çeker. Mensur şiirin örneklerine rastlanan kitapta, belli bir tema doğrultusunda geliştirilen dizi şiirlerle de karşılaşılır. Her iki tarz da, kendi söyleyiş özellikleri ve anlatım imkânlarını beraberinde getirir. Mensur şiirlerde belirginleşen tanımlama ve sayarak açıklama gibi anlatım tekniklerini kullanan, seci düzeyine ulaşan iç ses uyumlarına yer veren şair, dizi şiirlerinde de bunları değerlendirir.

Kitaptaki şiirlerin çok yoğun bir gönderme alanı vardır. Bu göndermeler, şiiri kültüre açıp, oraya bağlarken, hem Cemal Süreya’nın duruşunu belirler, hem de şiirleri kapalılaştırır. Süreya’nın tarihi ve zamanı sorgulamasında, humor ve ironiye çokça yaslandığı görülür. Özellikle “Ortadoğu” bölümündeki şiirlerde, anılan coğrafyanın kaynaklarını referans edindiği gözden kaçmaz. Şiirlerin yazıldığı dönem düşünüldüğünde, bunun bilinçli bir tercih olduğu anlaşılır. Pek çok şair, batı mitolojisini referans edinirken Cemal Süreya’nın Ortadoğu’ya yönelmesi anlamlıdır. Bu, onun kendisini kuşağından belirgin biçimde ayırdığının işaretidir.

Yukarıda dikkat çekildiği gibi, kitaptaki şiirlerde görülen yoğun göndermeler, alımlamada bazı güçlükleri hazırlar. Dolayısıyla ortaya, sıradan bir okurun dünyasına kolayca giremeyeceği şiirler çıkar. Tarihsel göndermelerde, şairin duruşuna uygun olarak getirdiği bazı yorumların kışkırtıcı olmakla birlikte, bilgi eksikliğine dayandığı için kimi sorunlar

içerdiğini belirtmek gerekir. Bu tür yoğun göndermelerin bazı şiirleri bilmeceye dönüştürdüğü de olur.

Bir duruşun sergilenmesini sağlayan ve ilk örnekleri *Göçebe*'de yer alan sosyal eleştiri, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'deki şiirlerde iyice belirginleşir. Ayrıca şairin şiirlerinde kendi hayatından bazı anılara yer verdiği de gözden kaçmaz. Kültüre yoğunlaşılarak kurulan şiirlerde, düşüncenin baskısı hissedilir. Bu, Cemal Süreya şiirinde, önemli bir gelişmedir. Önceki kitaplarda lirizmin baskınlığı varken, bu kitapta düşünceye ağırlık verilmesi, Cemal Süreya şiirinin önemli bir değişim geçirdiğini işaret eder. Bu değişim, şiirlerin okuma güçlüğünü de beraberinde getirir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UÇURUMDA AÇAN

4.1. Yayınlanması ve Yankıları

Can Yayınları, Cemal Süreya'nın kitaplaşmış şiirlerini, 1984'te "Bütün Şiirleri" ibaresi ve *Sevda Sözleri*¹ adıyla yayımlar. *Uçurumda Açan, Sevda Sözleri*'nde dördüncü kitap olarak yer alır. "Ey alinyazısı uzmanı / Suretlerle doldurursun yazını" epigrafiyle açılan² ve "Üzerinden Sevişmek", "Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir", "Taşıran Damla" başlıklı üç bölümden oluşan kitaptaki şiirler, 1977-1984 yıllarında *Türkiye Yazıları*, *Oluşum*, *Yusufoçuk*, *Papirüs*, *Hrriyet Gösteri*, *Yaşam İçin Şiir* ve *Aydan Aya* dergilerinde yayımlanmıştır.

Cemal Süreya'nın 1984'e gelene kadar yazdığı şiirlerin toplamından oluşan *Sevda Sözleri*, içinde *Uçurumda Açan* adlı yeni bir kitap da bulunmasına rağmen, edebiyat dünyasında pek yankı uyandırmaz. Kitapla ilgili edebiyat dergilerinde çıkan tek yazı Metin Celâl imzasını taşır. "Cemal Süreya'nın Şiiri *Sevda Sözleri*" başlıklı yazısında Metin Celâl, Cemal Süreya şiirini kendi gelişimi içinde kitap kitap değerlendirmeye girişirken, öncelikle şairin düzyazılarına dikkat çeker ve düzyazıdaki verimliliğinin şiirleri üzerine konuşma noktasında bir "suskunluğa" yol açtığını belirtir. Bu suskunluğun giderilmesi amacına matuf olduğu anlaşılan yazısında, Süreya'nın ilk kitabı *Üvercinka* üzerinde durur ve kitabın "acemilikle nitelenebilecek hiçbir özellik taşıma[dığını]" söyler. *Üvercinka*'nın "ana izleği"ni, "aşkla örülmüş bir cinsellik" olarak belirleyen Metin Celâl'e göre Cemal Süreya, "cinselliği Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'ne paldır küldür sokarken şiirini ince bir alayla örer"; şair, "somutun soyutlanması anlayışı

¹ İncelemede kitabın şu baskısı kullanılacaktır: Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, Yapı Kredi Yayınları, 24. baskı, İstanbul, 2004.

² Epigraf olarak kullanılan bu dizeler, **SEK (Sanat El Kitapları)**'in ikinci kitabında "Alın Yazıları" başlığı altında yayımlanmıştır: İkinci Kitap, Çelikcilt Matb., İstanbul, 1976, s. 9.

yerine somut olanın somut olarak yansıtılmasını anlayışını koyar” ve “konuşma dilinin geniş yeri” bulunan “şairlerini adeta söyleşi üslubunda yazar”. Kitaptaki şiirlerin “çağdaş şiirin etkilerine de açık” olduğunu söyleyen yazar, bunlardaki “ritim özelliği” ve “sesin özgünlüğü”ne de dikkat çektikten sonra, *Göçebe* üzerinde durarak, bu kitaptaki şiirlerde görülen eğilimleri belirginleştirmeye çalışır. Ona göre “Ülke” adlı şiirde, Cemal Süreya’nın “ustalığı” “müjdelen”irken, diğerlerinde de “değişik, kullanımı az sözcüklere, özel isimlere, yer adlarına” yönelmeyle şiirin söyleyişi ve coğrafyası genişler. *Göçebe*’deki bütün şiirlerin “tarih ve coğrafya araştırmasının izlerini” taşıdığını belirten Metin Celâl, bunların birer “ipucu” olarak kaldığını, bir “sentez”e götürmediğini iddia ederek, iddiasını şöyle temellendirir: “Uçuşan isimler, tarihler, dönemler, yer adları öylece havada kalırlar. Genel bir tarih coğrafya okumasının notlarıdır adeta *Göçebe*.”³

Cemal Süreya’nın üçüncü kitabı *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’de bir araya getirdiği şiirlerinde “folklor ve Divan Şiiri belki de sezdirmeden yerini bulur” diyen Metin Celâl, şiirlerin atmosferini de bu ilginin belirlediğini ileri sürer. Yazara göre bu kitaptaki şiirlerde, “cinsellik erotik boyutundan sıyrılır ve ‘Sevda Sözleri’ bölümünde incelerek estetik boyutlara varır”; “ ‘Ortadoğu’da bilinmeyen bir tarihin anlatıcısıdır Cemal Süreya”; *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’deki şiirler yüklendikleri tarihsel yoğunlukla birlikte gününe denk düşen göndermelere de sahiptir”.

Şairin ilk üç kitabındaki şiirleri genel hatlarıyla değerlendirdikten sonra *Sevda Sözleri*’ne “Uçurumda Açan” adıyla konulan son kitabındaki şiirlerin değerlendirmesine geçen Metin Celâl, “*Uçurumda Açan*’daki hiçbir şiir önceki kitaplardaki şiirlerin düzeyine ulaşamaz” der. Şairin bazı şiirlerinde “zoraki yaslanılan alaycılık”la “espriye yöneldiğini”, isimler için yazdığı şiirlerde ise,

³ Metin Celâl, “Cemal Süreya’nın Şiiri *Sevda Sözleri*”, **Günümüzde Kitaplar**, S. 14, Şubat 1985, s. 30.

“vefakârlığını örneklediğini” belirtir. Bu kitabın ne Cemal Süreya’nın şiirine ne de Türk şiirine bir katkıda bulunamayacağını ileri süren yazar, bu iddiasını daha da ileri götürerek şunları söyler: “Bütün olarak *Uçurumda Açı*n artılar arasında yer almaması gereken bir eksiden öteye bir anlam taşımaz.”

Metin Celâl *Uçurumda Açı*n’ı, yukarıdaki cümleden de anlaşılacağı gibi, Cemal Süreya’nın şiiri içinde bir gerileme olarak görür. Henüz *Sevda Sözleri* yayımlanmadan yazdığı bir yazıda Ramis Dara da, *Uçurumda Açı*n’da yer alacak olan şiirler üzerinde dururken benzer eleştiriler getirir. Cemal Süreya’nın bu kitaptaki şiirlerde iyiden iyiye “yalınlık”a yöneldiğini belirten Dara, bu yönelişin şair için olumlu bir sonuç vermediğini söyleyerek, “Dört Mevsim”, “Banko” ve “Üzerinden Sevişmek” adlı şiirleri, “basit kurgulu, gerektiğinde bir söyleyişin değişen yinelenmeleriyle kotarılmış güzel aşk şiirleri” diye değerlendirir. Dara’ya göre, “İlhan Erdost” ile “Mübeccel İzmirli”ye yazılan şiirler, “içli güzellemler”dir; “Bu Bizimkisi”, aşkı anlatmasına rağmen, Cemal Süreya’nın tavrını yansıtır; “İp” ve “Ama Senin”, sıradan aşk şiiridir; “Fotoğraf”, “olabilesiye yalın” ve “sevimli”dir; “Adı İlhan Berk Olan Şiir”i, “Cemal Süreya’nın şiiri içerisinde bir yerlere, şiirsel alanın uçlarında bir yerlere, tükenişe yakın bir yerlere yerleştirmek olanaklı”dır. *Uçurumda Açı*n’daki şiirler arasında sadece “Striptiz”de özgün bir yan bulunduğunu belirten Ramis Dara, bu şiiri sevmeye ve beğenmeye nedenlerini şöyle açıklar:

“ ‘Striptiz’; müziğin, resmin, müzikteki yedi notanın şiir içinde kimi zaman yan yana, kimi zaman alt alta ya da bir striptizcinin, müziğin ritmiyle tek tek çıkarıp attığı giysiler gibi art arda ve bir merdivenin inilen, çıkılan basamakları gibi sıralanışıyla oluşturulmuş bir şiir. Görüntü ve ses öğeleriyle yüklü değişik, canlı ve yine yalın bir şiir bu.”⁴

Cemal Süreya şiirinin geçirdiği evreleri değerlendirdiği yazısında Ramis Dara, şairin cinsellik, erotizm ve kadına yaklaşımındaki poetik tutumunu da eleştirir. Şiirlerde çokça görülen “evli kadın sevgililer”le “yasak aşk” temasını

Cemal Süreya'nın erkek egemen söylemle aktardığını vurgulayan yazar, şairin sürekli "cinsel özgürlük"ten yakındığını, ama bu yakınmanın sadece erkek gözetilerek yapıldığını savunur. Böyle bir tutumun "ikiyüzlü bir ahlâk anlayışı"nı gösterdiğini vurgulayarak, şairin duruşuna şu eleştirileri getirir:

"Bana kalırsa, tek başına cinsel özgürlük diye bir sorun gündeme getirilmemeli. Böyle bir sorun bütünüyle dönüştürülmüş bir toplum için söz konusu olabilir ve -yine herhalde- olmalıdır da. Ama böyle 'ikiyüzlü bir ahlâk' anlayışının esintileriyle değil. Doğulu açgözlülüğü, açgözlülüğü ve erkeksi bir övüngelelikle öne gelen çapkınlık, hovardalık yönsemesiyle değil! 'Asya'nın üstünden', onu aşarak, sevişmeyi öne süren şiir kişisi, aslında biraz ucuz bir Asyalılıkla, onun içinde, sevişmeyi düşünmektedir bana kalsa..."⁶

Ramis Dara'nın bütünüyle şiirden çıkıp poetik tutuma getirdiği bu eleştirilerin edebî metni aştığı açıktır. Bu durum bir tarafa, onun *Uçurumda Açı*'daki bazı şiirlere getirdiği eleştirilerden çıkan sonuç, bunların Cemal Süreya şiirinin gerisinde kaldığıdır. Bu sonuçla Metin Celâl'in yukarıda değerlendirilen yazısındaki yargıların örtüşmesi, *Uçurumda Açı* karşısındaki ilgisizliği belki biraz olsun açıklar ve aydınlatır.

4.2. İnceleme ve Değerlendirme

4.2.1. Yapı

"Üzerinden Sevişmek" bölümünün ilk şiiri olan "**Dört Mevsim**", dörder dizeli dört birimden oluşmaktadır. Şiir, "siz" diye seslenilen öznelerin "dört mevsim"de neler yaptıklarını bilen birinin bakış açısıyla anlatılmıştır. İlk birimde, şiirin yapısı belirlenmiş gibidir. "Bahar mezarına gömsünler sizi" dizesindeki mevsim göstereni yerine, sonraki birimlerde "yaz", "güz", "kış" sözcüklerinin getirildiği görülür. İlk birimin son dizesi olan "Bahar mezarına gömsünler sizi" dizesindeki "bahar" sözcüğü de, sonraki birimlerde anılacak mevsimle birlikte değişir. Aynı şekilde, ilk birimdeki "Yapraklar gibi buluştunuzdu / Kokular gibi

⁴ Ramis Dara, "Cemal Süreya'nın Şiiri", **Çağdaş Eleştiri**, Y. 2, S. 7, Temmuz 1983, s. 24.

⁵ Ramis Dara, a.g.m., s. 27.

seviştinizdi” (s. 147) dizelerinde, eylemi gösteren “buluşmak” ve “sevişmek” sözcükleri, farklı bağlamlar içinde tekrar edilerek öznelerin durumunun her mevsimde aynı olduğu bildirilir. Şiirin yapısını belirleyen ve hazırlayan bu ilk birimde anlatıcı, bir aşkın ortaya çıkışını, “bahar” mevsiminin çağrışımıyla, yapraklardaki canlanmayı ve kokulardaki kışkırtıcılığı kullanarak aktarır. İki öznenin karşılaşmasında aşk, arzuyu uyandırmış ve birleşmeyi hazırlamıştır.

İkinci birimde, yaz mevsiminin içinde gösterilen özneler, yine sevgi ve arzu doludur. “İlk kezmiş gibi” heyecanla buluşup, “son kezmiş gibi” arzu ve hüznle sevişmiştir. Sonraki birimde anlatıcı, öznelerin durumunun “güz” mevsiminde de değişmediğini aktarır. Özneler, “salkımlar gibi” buluşmuş, “ağular gibi” sevişmiştir. “Salkımlar” göstereninden ilişkinin olgunlaştığı; “ağular”dan da, bazı sorunların belirdiği sonucu çıkarılabilir. “Güz”ün sembolik olarak, bitişi veya sonu haber vermesi de kurulan imaj içinde anlamlıdır.

Son birimde, “kış” mevsimine geçildiği bildirilir. Bu kez öznelerin “sokaklar gibi” buluşup, “çarşılar gibi” seviştiği söylenir. “Kış” sembolik olarak, bir ilişkinin sona erdiğini haber verir. Anlatıcının özneleri “sokaklar”da ve “çarşılar”da göstermesi, bu bakımdan düşündürücüdür. İlişkide bir soğuma olmuş ve önceki birimlerde doğayla iç içe sunulan özneler, bu birimde toplumun içine, kalabalığa bırakılmıştır. Böylece, özel olan aşk, kalabalıkta yitip gitmiştir.

Bir aşkın dört mevsim olarak tasarlandığı şiir, her bir mevsimin “mezar” olarak yorumlanmasıyla, her aşkın bir gün biteceği anlamını iletmektedir. Aşkın sonlu olduğu bilgisini ileten şiirde anlatıcı, aşkı, iki öznenin farklı mevsimlerdeki karşılaşmalarıymış gibi sunmaktadır.

Dörder dizeli üç birim ile ikişer dizeli iki birimden oluşan "**Banko**" adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı özne, seslendiği kişiyle bir sofrada karşı karşıyadır. Bu

karşılaşmadan bir huzursuzluk, rahatsızlık doğduğu "sebzelerin yasa dışı önderi" olduğu söylenen "biber" ve her iki özne için de çıkarıldığı söylenen "vur emri"nden anlaşılır. Sonraki birimde, zamanın "akşamüstü" olduğu bildirilir: "Bu akşamüstü üç şey doğruladı beni" (s. 148). Anlatıcı özneyi "doğrulayan üç şey"; "Kulüp rakısının üstündeki resim", ortak arkadaşları "Prens Hayati" ve kendileriyle ilgili özel bir durumdur. Öznenin "Üçüncüsünü sorma, bizimle ilgilidir" (s. 148) diyerek merak unsuru yarattığı söylenebilir. Yaratılan merakın içinde, bir rahatsızlığın saklandığı da sezilir.

Üçüncü birim, somut bir duruma dikkat çekilerek başlar: "Bekârlara ev vermiyorlar, doğru". Bu belirlemenin ardından gelen dizede, şaşırtma vardır: "Evlilere kız vermedikleri de doğru". İki farklı durumu eşitleyen anlatıcı özne, kurduğu mantıksal ilişkiden şöyle bir sonuca ulaşır:

*"Bu yüzden bir gün seni bırakırım ya,
Tütünü bırakmak gibi bir şey olur bu." (s. 148)*

Öznelerin bu karşılaşmasında, "eş"le "tütün" eşitlenerek, ilişkideki rahatsızlık ve huzursuzluk belirginleştirilir. Anlatıcı öznenin bu durumu aşmak üzere "bırakma" tehdidini kullandığı da söylenebilir. Sonraki birimde bu tehdit, "bıkma" durumu da söylenerek pekiştirilir: "Evet, gün geliyor bıkiyorum senden". Her ne kadar karşıdaki öznenin söyledikleri belirtilmese de, "bıkma" durumunu onun gündeme getirdiği, "evet" sözcüğünden sezilir. Ardından gelen dizede, "Ama İstanbul'dan bıkmak gibi bir şey bu" denilmesi, gündelik dildeki "Ne yârdan geçiyor ne serden" sözünü hatırlatır. Önceki birimde "tütün"le eşleştirilen sevgilinin, burada "İstanbul"a benzetildiği de görülür.

Şiirin son biriminde anlatıcı özne, birlikteliği tutkuya dönüştürmüş olduklarını vurgular:

*"Git, istersen, cüzam kap bir yerlerden,
Görmek istersen, nicedir, tutkunluğumu." (s. 148)*

Bu birimin şiir boyunca geliştirilen huzursuzluk ve rahatsızlık temasını, birine duyulan aşkla ortadan kaldırdığı söylenebilir. Öznenin bu birimde, "biz bilinci" ile konuştuğu açıktır. Bu bilinç; huzursuzluğu, rahatsızlığı, bıkkınlığı ve ayrılma düşüncesini uzaklaştırmış ve tutkuyu öne çıkartarak aşkı yüceltmıştır.

Dörder dizeli on birimden oluşan "**Uçurumda Açan**" adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, sen diye seslendiği birinin "aşk" olduğunu ve bunu, onun kokusundan anladığını söyler. Bu birimin son iki dizesinde, sıradan bir görüntü ile seslenilen kişinin "taşittan inip sonra da karşıya geçtiği" aktarılır. Bu görüntüye eklenen betimleme ile, karşıya geçen kişinin bir kadın olduğu sezdirilir: "Elinde bir tuhaf çanta saçında soku" (s. 149). Anlatıcı özne ile belirlenen kadının bu karşılaşmasında, beklenmeyen bir şeyi görmekten kaynaklanan şaşırma ortaya çıkar.

İkinci birimde anlatıcı, karşıya geçen kadının "Sokakta bir sövgü gibi akıp gitti[ğini]" belirtir. Böylece uzaklaşan kadının gözlerini hatırlar ve bu gözlerin "sonsuz uzun sonsuz çekik" oluşuna şaşırır. Anlatıcının sokakta bir sövgü gibi akıp giden kadına karşı kızgınlık duyduğu hissedilir. Sonraki birimde kızgınlığın sebebi açıklanır: "Yanıdaki adam mutlaka kardeşindir" (s. 149). Anlatıcı öznenin âşık olduğu kadını bir adamla görmesi, kıskançlık temasını öne çıkarır. Bu tema, aşkı daha bir belirginleştirir: "Aştın sen gidişinden bildim seni". Bu birimde kadının yanındaki erkeği onun kardeşi olarak düşünmek isteyen özne, "İstanbul öyle ağırbaşlı bir kent değildir" diyerek, bu düşüncüyü hemen bırakır. Sonraki birimde, kocası olabileceğini aklından geçirir. Böyle bir düşünce ile, "Diyorum çoğunca evli kadınlar / Bu yüzden ölü yıkayıcılarıdır" (s. 149) der. Sergilediği durum karşısında anlatıcı özne, şikâyet etmeye başlar ve evli kadınların anlayışsızlıklarını gündeme getirir. Aşkın meşru değil, yasak olduğu da, bu dizelerden anlaşılır.

“Bilir misin acaba ne demiş tilki” dizesiyle başlayan beşinci birimde, “tilki” göstereniyle kurnazlığa dikkat çekilir ve bu kurnazlığın mağduru olan kişi, “kuliste yarasını saran bir soytarı”ya benzetilerek çaresizlik ve hüznün temaları öne çıkarılır. “Tilki” sembolüyle belirginleştirilen kurnazlık, kadına has bir özellik olarak sunulurken, bundan etkilenen anlatıcının mağduriyeti de gösterilmiş olur. Sonraki birimde anlatıcı, İslâm’ın ikinci halifesi olan Hz. Ömer’in bir olay karşısındaki tutumuna göndermede bulunarak adalet, suç ve ceza sorununu öne çıkarır. Böylece, uğradığı mağduriyeti bir temsille somutlaştırır.

Şiirin altıncı biriminde anlatıcı özne, “Selam size büyük durumlar doruk anlar” (s. 149) diyerek, insanın gördüklerinden edindiği bilgiye dikkat çeker. Bu, şiirin bütünlüğü içinde, sevdiği kadını bir erkekle görmenin kazandırdığı bilginin önemine ilişkin bir akıl yürütme olarak yorumlanabilir. “Bir musibet bin nasihatten evladır” sözünü çağrıştıran bu deneyim sonrasında hayat bilgisi genişleyen anlatıcı, akıl yürütmeyi sonraki birimde de sürdürür ve ironik bir anlatımla mutsuzluk temasını öne çıkarır:

*“Belki de biraz geç rastladım sana
Ama her şey geç gelmiyor mu yurdumuza
1929 buhranı bile geç gelmemiş miydi
eksikliğe mi alışmışız mutsuzluğa mı yoksa” (s. 150)*

Sonraki birimde şiirin baskın teması olan yasak aşka dönüldüğü görülür. Aşkın “Bir ahırın içinde gezdirilmiş gül kokusu” diye yorumlanması, kötü bir ortamda alınan hoş ve iyi bir duygu oluşundan kaynaklanabilir. Bununla birlikte kalıcı olan gülün kokusu değil, ahırın kokusudur. İyi olanın aldatma ile çevrelenmesi, bu farklı kokular aracılığıyla belirginleştirilerek ihanet teması öne çıkarılır. Nitekim anlatıcı özne, “Ağır uykusu aldatılmış olanın / Ve aldatanın delik-deşik uykusu” dedikten sonra, sevdiği kadının bir taşıttan inip karşıya geçtiği âna tekrar döner.

Şiirin son biriminde, baskın tema olan aşkın farklı bir tanıma ulaştırıldığı

görülür: "Ne demiş uçurumda açan çiçek / Yurdumsun ey uçurum" (s. 150). Aşkın "uçurumda açan çiçek" olarak tanımlandığı bu dizelere gelirken, "Divan Nâzım Hikmet [ve] İkinci Yeni" anılır. Bu özel bir göndermedir ve şiirin temasını desteklemektedir. ⁶ "Uçurumda Açan" adlı şiirde, "Sevgilinin Halleri" başlıklı yazıya yapıldığını düşündüğümüz gönderme, aşkın erotizmle iç içe olduğunu teyit eder. Süreya'nın özellikle *Göçebe*'deki bazı şiirlerinde işlediği yasak aşk teması, "Uçurumda Açan"da da, erotizm ve hüznle yoğrulur.

"Üzerinden Sevişmek", ikişer dizeli on iki birimden oluşmaktadır. İlk birimde, belirsiz bir mekânda, etrafında insanlar olan bir masa gösterilir. İkinci birimde, şiirin anlatıcısının masadakiler içinden birine odaklanarak, onu diğerlerinden ayırmaya çalıştığı hissedilir: "Ötedesin o adamın duldasında". Böylece özne, "sen" ve "adam" diye iki figür belirler. Sonraki iki birimde, belirlediği bu figürlerin hareketlerini yansıtır. Bu yansıtmadan, gizliden gizliye bir kıskançlık oluştuğu hissedilir. Adam, "sen" diye belirlenen öznenin omzuna elini koymakta ve sigarasını yakmaktadır. Anlatıcı özne, bu yakınlıktan kadın olduğu sonraki birimlerde belirginleşecek olan figürün mekâna bu adamla geldiği sonucunu çıkarır. Altıncı birimde, kadının hareketlerinden psikolojisine ilişkin bilgiler çıkarmaya çalışır ve onun "duvar kâğıtları"nı sevip sevmediğini anlamayı denerse de bir sonuca ulaşamaz. Sonraki birimde "masa"nın genel görüntüsüne yeniden döner ve "bir şeyler söyleyen" herkesin "az buçuk sarhoş" olduğunu

⁶ Cemal Süreya, ilk baskısı Ağustos 1967'de yapılan **100 Aşk Şiiri** adlı antolojinin önüne de koyduğu "Sevgilinin Halleri" başlıklı yazısında, Divan şiirinden başlayarak Türk şiirinde sevgilinin algılanışını değerlendirmiş; şiirde aşk ve sevgili algısının bütün zenginliği ve çok boyutluluğuyla ancak 1950'li yıllarda işlenebildiğini vurgulamıştır. Ona göre, özellikle 1955'ten sonra şiirde aşk teması, "yeni yükler, yeni zenginlikler" kazanmıştır. Süreya için bu kazanımların en önemlisi erotizmin şiire farklı algılarla girmiş olmasıdır: "Erotizmin şiirimize zengin ve şairden şaire farklı biçimlerde girmesi 1950-1955 yıllarından sonra olmuştur. Cinsel gerilime, hatta cinsel birleşmeye iyice yaklaşmaktadır günümüzün şairi." (**100 Aşk Şiiri**, Hazırlayan: Cemal Süreya, Gerçek Yayınevi, İstanbul, Ağustos 1967, s. 13.) Erotizm ve cinselliğin Cemal Süreya'nın şiirindeki yeri ve önemi düşünüldüğünde Türk şiirinde sevgilinin hâllerini bütün olarak değerlendirme gayreti daha bir anlam kazanmaktadır. Onun Nâzım Hikmet şiiri için söylediği "insanî" açılımı, cinsellik ve erotizmde bulmuş olması, şiir algısında değişen sevgili görünümü üzerinde durmayı kaçınılmaz kılmıştır denebilir.

aktarır.

Şiirin sekizinci biriminde anlatıcı özne ile masadaki kadın arasında bir temas olduğu sezdirilir. Bu bir göz temasıdır. Özne, bakışlarla bir yakınlaşma sağlandığı duygusunu uyandırır. "Ama yalnız ikimizin sözcükleri / Sarmaşdolaş" (s. 151) dizelerinden temasın bakışlardan konuşmaya geçtiğini hissettirir. Bu teması anlatıcı özne, "üzerinden sevişmek" olarak yorumlar. Bedenlerin doğrudan bir eylemi olmayan bu sevişme, sözlerle ve davranışlarla gerçekleşmektedir. Onuncu birimde söylenen "aile fotoğrafları" da, sevişmenin "üzerinden gerçekleştiği" unsurlardandır. Sevişmelere aile fotoğraflarının da dahil edilmesi, eylemin doğrudanlığını bildirir: "Üzerinden aile fotoğraflarının / Eller nasıl doygandır nasıl yalın" (s. 151).

On birinci birimde, anlatıcı özne ile kadının sevişme isteğini paylaştıkları hissettirilir. "İki ses, iki bakış", alttan alta bu isteği kışkırtmaktadır. Son birimde, masanın dağıldığını sezdirenen bir manzara sergilenir:

*"Sivri topukları nasıl ortasına
Gömülmüştür belleksiz halıların." (s. 151)*

Anlatıcı öznenin odaklandığı kadın gitmiş, giderken de öznenin sivri topuklu ayakkabılarına odaklanan bakışları kalmıştır. "Belleksiz halılar" bağdaştırması, kadının giderken geride bıraktığı son görüntü ile ilgili olmalıdır. İki kişi arasında kışkırtılan ama tatmin edilmeyen arzu, sivri topuklarla ezilmiştir sanki. Halıların bu arzudan habersiz oluşu, anılan bağdaştırma ile belirginleştirilmek istenmiş gibidir. Cinsel arzunun tatmin edildikten sonra, öznenin çıkıp gitmesi ve yaşananların bir hatıraya dönüşmesi düşünülerek, "halılar"ın, örneğin yatağa göre, "belleksiz" bulunduğu da söylenebilir.

Dört sözcükten oluşan "Nü", mimari yapıların çağrışımından ve resmin anlatım imkânından yararlanılarak kurulmuş bir şiirdir: "Önü / Kapalıçarşı; /

Arkası / Mısırçarşısı” (s. 152). Erotizmin öne çıktığı bu kısa şiirde, kadın bedeni orijinal bir imajla canlandırılarak cinsellik belirginleştirilir. Eşya satılan bir mekân olan “Kapalıçarşı”nın karşısına, yiyecek ve baharat satılan “Mısırçarşısı”nın çıkarılması düşündürücüdür. Kadının “Kapalıçarşı” olarak sunulan vajinal bölgesi, değerli bir eşya gibi korunan “bekâreti” simgelerken; herkesin kolayca alış veriş imkânına sahip olduğu “Mısırçarşısı” da, anal bölgenin simgesi olarak sunulur. Anlatıcı özne, betimlediği kişinin cinsel arzuyu ters bir ilişkiyle tatmine açık olduğunu, mimari yapıların çağrışımını gözeterek örtülü bir biçimde aktarır.

Dörder dizeli dört birimden oluşan “İp” adlı şiirin ilk biriminde bir odanın içindekiler betimlenir. İkinci birimde, mekândan insana geçilerek, bu odada sevişen iki insanın durumu sergilenir. “Yanıbaşımızda / Bir su akardı eli serçeli, / Sepetler tıklım tıklım havlu, bez; / Öpüşlerle yeniden çizerdim seni.” (s. 153) dizeleri, sevişme eyleminin sürekliliğini haber verdiği gibi, ipteki çamaşırların toplanıp sepetlere konulduğunu ve ipin boşaltıldığını da bildirir. Anlatıcı özne, “Üstümüzde / Uzayıp giden çamaşır ipini / Kimi ben görürdüm, kimi sen; / O ipti işte aşkın yazı dili.” (s. 153) dizelerinin yer aldığı üçüncü birimde, sevişme ânını farklı bir görüntü ile canlandırırken, şiirin adını da açıklar. “Aşkın yazı dili” şeklinde tanımlanan “ip”, o âna tanıklık ettiği kadar, yaşanmış olanın yazıya aktarılması durumunda da çıkış noktası olarak kullanılır. Öznelerin sevişme ânındaki durumlarına göre, kimi zaman biri, kimi zaman diğeri tarafından görülen çamaşır ipine, yıkanmış çamaşırlar gibi tasarlanan aşkın farklı görüntüleri asılır.

Şiirin son biriminde anlatıcı özne, kendi bedeniyle seviştiği kişinin bedenini, uyum noktasında değerlendirerek, “Bakışımıydı, çocuktu bedenlerimiz” der. “Bakışımılık”, bedenlerin ilişki sırasındaki uyumunu; “çocuk”luk ise, ilişkideki dolayımsızlığı ve heyecanla sarmalanmış acemiliği işaret eder. Bu duygularla yaşanan sevişmede, “Yağmurkuşugillerden biri” dizesiyle örtülen erkek cinsel organına dikkat çekilerek, ilişkinin sürekliliği

vurgulanır.

Şiirin yapısında, her birimin ilk dizesi önemli bir işlev üstlenir. “Odada”, “Yanıbaşımızda” ve “Üstümüzde” dizeleriyle başlayan birimler, mekândan insana geçişi ve insanda yoğunlaşmayı hazırlarken, son birimdeki “Dünyada” dizesi de, alınan duygunun dünyaya yayılmasını sağlar. İki bedenin sevişme sırasında bir duyguda birleştirildiği düşüncesinin iletildiği şiir, cinsel aşk temasını öne çıkarır.

“Güzelsin sevgilim, / Ama çok yakından!” (s. 154) dizelerinden ibaret olan “**Yakın**” adlı şiirin bir espri üzerine kurulduğu anlaşılmaktadır.

Beyitlerle kurulan “**Özür**”, yedi birimdir. İlk birimde, öznenin birine “sen” diye seslendiği görülür: “Sen akışkan ayna dertli böcek / Çamaşırımda besleyici leke” (s. 155). İkinci dize, çağrışımla erotik bir durumu haber verir. Şiirin bundan sonraki dört biriminde, kişileştirme sanatının verdiği imkân ve özgün bağdaştırmalarla, seslenilen kişiye bir güzellemede bulunulduğu anlaşılır. Bu güzellemenin amacı, altıncı birimde açığa çıkar. Anlatıcı özne, “sen” dediği kişiden, “dün” yaptığı bir şeyler için özür dileyecektir: “Dün için özür dilerim / Şimdi işten çıktın Beşiktaş’tasın” (s. 155).

Son birimde, şiirin temasının aşk olduğu anlaşılır. Mutluluk-mutsuzluk zıtlığından yararlanan anlatıcı özne, herkesin mutlu olmak istediğini, oysa mutsuzluğun da aşka dahil olduğunu belirterek, seslendiği kişiye şu soruyu sorar: “Mutsuzluğa da var mısın?” (s. 155). Soru, muhataptan cesur ve cüretkâr bir cevap beklenircesine, kışkırtıcı bir ifade ile sorulmuştur. Böylece anlatıcı özne, “dün” yaptığı ve muhatabın incinmesine, mutsuz olmasına yol açtığı şeyin de aşkın uzantısı olduğunu vurgular.

Dize öbeklenişinde belli bir düzen görülmeyen ve kitaptaki şiirlerden, yapısal olarak belirgin biçimde ayrılan **“Striptiz”**, adının da işaret ettiği gibi, müzikle soyunarak dans eden birini konu alır. Anlatıcı özne ilk birimde, dansçı kızı giyinik olarak gösterir ve “Kaç nota var[sa] / do re mi fa sol la si [diye] / Onun da üstünde / O kadar giysi” bulunduğunu belirtir. İkinci birimde, bu giysilerden bazılarını notalarla eşleştirir: “Etekliği fa / Sütyeni sol / Papuçları la / Şapkası si”dir.

Şiirin yeni bir anlamsal bölüm olarak düşünülebilecek üçüncü biriminde anlatıcı özne, dansçı kızın giysileriyle kurduğu ilişkiyi yorumlayarak, onun giysilerini de bedeni gibi sevdiğine dikkat çeker. “Sevmektedir onları / Kendi bedeni gibi” (s. 156) dizelerinde, figürün giysilerini bedeninden bir parça gibi algıladığı ve benimsediği ima edilmiştir sanki. Sonraki birimde, canlandırılan figürün sabahları evinde nasıl giyindiği aktarılır. Ardından gelen birimde, evinden “Püsküren bir çiçek gibi” çıktığı belirtilir.

Son iki birim de, yeni bir bölüm olarak değerlendirilebilir. Özne, figürünü bu kez geceleri sahnedeysken gösterir ve onun müzik başlar başlamaz, kendisini kaybedercesine dans ettiğini söyler. Son birim, figürün “Hiç de uzakta olmayan / Bir piyano eşliğinde” (s. 157) soyunmasına ayrılmıştır. Dördüncü birimde özenle giyindiği gösterilen figür, burada “hışımla” soyunur. Soyunmadaki sıralama dikkat çekicidir; dansçı kız, en son giydiğinden başlar soyunmaya ve kalın bir “dooooo!” sesiyle belki de çırılçıplak kalır.

Giyinmedeki sakinlikle, soyunmadaki hızın sesler ve işaret edilen hareketler kullanılarak belirginleştirildiği “Striptiz”in; var olmaktan duyulan heyecanı, bir dansla yansıttığı söylenebilir. Kişinin nesnelerle kurduğu ilişki ve kendisini, yaptığı işe bütünüyle veriş, bırakışı hayranlık uyandıracak bir durum olarak yorumlanmış gibidir. Eğlenme ve hayatın tadını çıkarma da, şiirde işlenen

erotik haz temasına bağılı olarak iletilen mesajlardır.

On üç beyitten oluşan “**Var**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı özne, konuşma havası içinde, birine seslenir: “Şu senin bulutsu sesin var ya / Alt üst ediyor geceyi” (s. 158). Hitap edilen kişinin sesine atfedilen “bulutsuluk”, sesin anlamlı bir sözcük bütünlüğüne ulaşamadığını; belki fısıltı veya inilti olduğunu çağırıştırır. Zamanın “gece” olduğunun bildirilmesi, sesin belli bir anlama ulaşmadığı yorumunu destekler. İkinci birimde anlatıcı özne, birlikte yapıldığı işteşlik ekiyle belirtilen “konuşma” ve “öpüşme” eylemlerini öne çıkarır. Konuşmaya “yataklar”ı; öpüşmeye, “telefon kulübeleri”ni mekân olarak belirleyen özne, üçüncü birimde bakışını yeryüzünden gökyüzüne çevirir ve var olanların içine kozmik unsurları da katar: “Güneşler var, yıldızlar, samanyolları, / Karpuzlar gümbür gümbür kapılarda.” (s. 158). Kozmik unsurların sayımından kapılardaki “gümbür gümbür karpuzlar”a geçilmesi, ilk bakışta kopukluk gibi gelse de, gümbür gümbür olanın karpuzlar değil, karpuz satıcılarının bağırımları olduğu düşünülünce kopukluktan öte, öznenin daldığı düşüncelerden ayrılması olarak anlam kazanır. “Tanrılar sofrası amma karanlık” diyen özne, bu kalabalık sofrada yeri olmayacağını, hüznü ve sitemle belirtir.

Şiirin beşinci biriminde, yeniden, muhatap aldığı kişinin sesine dönen özne, bu kez “tutkulu” diye nitelediği sesi, tanımlamaya girişir ve onun, “Ortak güzellik artı yara izi” olduğunu söyler. Ardından gelen birimde, sesin ve sahibinin mahareti üzerinde durarak, sevgi ve iyilik temalarını öne çıkarır.

Yedinci birimde anlatıcı öznenin sen ve ben ayrımını aşarak, muhatabıyla kendisini yeni bir zamirde birleştirdiği görülür: “Yeni törenler gerek bize / Yeni törenler – kimi zaman eski.” (s. 158). “Yeni törenler” tabiri ile “biz” zamirinden, benzeri önceden yaşanmış bir toplumsal onay alma isteği anlaşılır; bu, aynı zamanda yaşanan ilişkinin meşrulaştırılma çabası olarak da yorumlanabilir.

Öznenin bu “yeni” ve “kimi zaman eski” törenlerden pek de hoşnut olmadığı, başka bir deyişle ilişkinin meşrulaşmasına sıcak bakmadığı, “Dert etme, bütün dilleri içerir / Bitki konumu, küçükbaş hayvan sesi.” dizelerinden çıkarılabilir. “Dert etme” sözü, muhatabın rahatlaması için, çok da umursanmadan söylenmiş gibidir.

Dokuzuncu birimde, sese bağlı kalarak, sonraki iki birimle tamamlanacak olan yeni bir bölüm açılır. Anlatıcı özne, muhatabın sesini bu kez, çeşitli anlam ilgileri kurarak, “müstehcen”, “şakacı”, “yeşil elma tadında” ve “tatmin edici” diye niteler. Yoğun benzetmelerin dikkati çektiği bu birimlerde, erotizm ve cinsellik öne çıkar.

“Şu senin sesin var ya” dizesiyle girilen on ikinci birimde anlatıcı öznenin işittiği ses üzerinden geçmişe döndüğü hissettirilir. Burada öznenin “sen” dediği kişiyle birlikte olup olmadığı pek de belirgin değildir. Her ne olursa olsun, sesin onu hüzünlendirdiği, “burnumun kemiğinde sızı” sözünden anlaşılır. Bu sızının kaynağı son birimde söylenirken, şiirin baskın teması olan aşk da belirginleştirilir:

*“Aşklar var unutulmamak için
Boğulmak için ilk sevgili.” (s. 158)*

Dörder dizeli yedi birimden oluşan “**Karne**”nin ilk biriminde anlatıcı özne, “Ilım günleri gelirdi taraçalar” (s. 159) dizesindeki “Ilım günleri” bağdaştırmasıyla işaret ettiği bahar mevsiminin bir betimlemesini yapar. Betimlenen mevsimin verdiği sevinç hissini, son dizede “İnsan iki kişiyi sevebilir mi” sorusuyla yoğunlaştıran özne, bir açmazda olduğunu bildirir. “Ilım günleri” bağdaştırması, şiir boyunca geliştirilecek olan açmazın ilk ve belki de yönlendirici noktasıdır. Bu bağdaştırma, yılda iki kez yaşanan gün ve gecenin eşit olduğu günleri işaret eder. Bahar ılımı, 21 Marta; güz ılımı, 23 Eylülle rastlar. Şiirin bu ilk birimindeki “tıkabasa yaprak” sözünden, bahar ılımının yaşandığı hissedilir. Canlanma ve

yenilenmeyi simgeleyen bahar mevsiminin anlatıcı öznedeki sevinç uyandırması kadar doğal bir şey olamaz. Şiirin sonunda, ikinci ılımin yaşandığı eylüle geçilecektir; bu da, yine sembolik olarak, bir şeylerin sonuna gelindiğini bildirir.

İlk birimde bir açmazı ima eden “iki kişi”den biri, ikinci birimde “Onunla aşkımız, o diyorum ona,” (s. 159) dizesiyle belirginleştirilir. Öznenin sevdiği kişilerden birini “o” diye anması, yabancılaştırıcı bir etki yaratır. Nitekim sonraki dizelerden, onunla yaşanan ilişkinin “Bir kez söylenmiş ve istense de / Bir daha geri alınmaz / Kırıcı sözler”e benzetilmesi, pişmanlığı düşündürür. Üçüncü birimde, pişmanlığa dönüşen ilişkiden bir görüntü sunan özne, onunla aşklarının kavgalı bir hâl aldığını sergiler. Yollarda tartışıp duran öznelerin karşılaşması, huzursuzluğu haber verir.

Dördüncü birimde özne, sevdiği ikinci kişiyi anlatmaya başlar. Bu, diğerinin tersine sevimli, anlayışlı, ağırbaşlı ve ince bir kadındır. İkinci sevgilinin özneye huzur verdiği, aktarılan özelliklerinden rahatlıkla anlaşılır. Burada psikolojisiyle tanıtılan ikinci sevgilinin diğer özellikleri, sonraki birimde hoşnutluk ve memnuniyet verici bir duyguyla yansıtılır: “Parmakları her yana döner / Bir yetenek gibi geliştirdi / Dursuz duraksız güdülerime / Bir şeyler katardı düşüncemsi” (s. 159). Bu sevgilinin maharetli parmakları, onu diğerinden ayıran en önemli özelliği olarak belirlenir. Parmaklarda canlandırılan yetenek, cinsel arzuyu işaret eder.

İkinci ve üçüncü birimlerde sevgililerinden birini, dördüncü ve beşinci birimlerde diğerini anlatan özne, sonraki birimde ikisine birden yer verir: “Birinin ısırtığı badem şekeri”dir, diğeri “İç kaslarıyla uçar”. Özne, cinsel ilişkideki durumlarıyla değerlendirdiği iki sevgilisinden de vazgeçemez. Vazgeçmek istese de buna izin verilmediğini, Yusuf kıssasına bir göndermeyle, gömleğinin yüz kez yırtılıp doksan dokuz kez dikildiğini belirterek aktarır.

Son birim, bütün bu anlatılanların geçmişte yaşandığının açıklamasına ayrılmıştır. “İnsan iki kişiyi sevebilir mi” sorusuna şiir boyunca cevap arayan özne, geçmişte yaşadıklarını ve bütününü hayatını, “karışık çantası”na benzetir. “İki kişiyi birden severdim” dizesi, baştaki sorunun cevabıdır. Karışık çantanın içinden hayat karnesini çıkaran özne, “Karnemde sevinç bir aşk iki” (s. 159) diyerek, hayatının iki aşk arasında geçtiğini, ama sevinci, bunların sadece birinde yaşadığını vurgular.

Yukarıda da söylendiği gibi, baştaki “ılım günleri” sözünün şiirin kurgusunda önemli bir yeri vardır. Bu söz, anlatıcı öznenin hem hayatını bahar ve sonbaharın çağrışımları üzerinden değerlendirmesini sağlar hem de iki sevgiliden birini verdiği sevinçle bahar, diğerini de yarattığı sıkıntılar ve yaşanan kırgınlıklar yüzünden güz olarak yorumlamasını hazırlar.

“Üzerinden Sevişmek” bölümünün son şiiri olan “Ama Senin”, tek beyittir. Bir durum belirlemesi gibi görünen bu şiirde özne, âşık olduğu birine seslenerek, “Daha nen olayım isterdin, / Onursuzunum senin” (s. 160) der. Aşk temasının onursuzluğu da içerdiği anlaşılan şiirde, sesin ve gündelik dilin etkisinden yararlanılarak, cüretkâr bir belirlemede bulunulduğu görülür.

Uçurumda Açan’ın ikinci bölümünü oluşturan “Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”, tek bir şiir olmakla birlikte altı bölüme ayrılmıştır.⁷ Bunlar, Cemal Süreya’nın ilk yayımlandıkları hâllerıyla kitaba alırken, sözcük ve söyleyişte çokça tasarrufta bulunduğu, dizeler ve bölümler çıkarıp eklediği şiirlerdir.

⁷ Cemal Süreya, ikinci eşi Zühal Tekkanat’a 13 Kasım 1977’de Ankara’dan yazdığı bir mektubunda, hepsi art arda **Oluşum** dergisinde yayımlanan şiirin yapısı ile ilgili olarak şu bilgiyi verir: “Şiirin adı: *Oteller, Hanlar, Hamamlar için SÜREKLİ ŞİİR*. Yani bir çeşit şiir tefrikası. Ben böyleyim uzun süre ortalıkta görünmem, sonra günün birinde bir sel gibi şorlarım. Her sayı devam edecek o şiir; belki de yirmi otuz ay sürecek.” (Cemal Süreya, **Onüç Günün Mektupları**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1998, s. 127.)

“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” bölümünün dize öbeklenişinde belli bir oran gözetilmeyen, uzun ve kısa dizeleriyle diğerlerinden ayrılan ilk şiiri, on birim olarak kurulmuştur. Özellikle ilk birimin kendi içinde, anlam öbekleri oluşturduğu görülür. Şair ile şiirin anlatıcısının aynı kişi olduğu, ilk üç dizede belirir. “Şu günlerde içkiye düştüm” diye anlatmaya başlayan özne; Edip Cansever, Turgut Uyar, Can Yücel ve Fethi Naci’nin adlarını içkiye düşkünlük bağlamında bir arada anarak, onları “daha çok” sevdiğini söyler; bunlara, “ve elbette Mustafa Kemal’i” diyerek yeni bir ad daha eklemesi, dizelere şaşırtıcı bir duygu getirir. Mustafa Kemal’in şair ve yazarlarla birlikte anılması, ilk anda garip görünse de, kurulan “içkiye düşkünlük” bağlamı, bu garipliği ortadan kaldırır. İlk üç dizeyi, anılan bağlam üzerinde geliştiren özne, “Ankara Ankara” dizesiyle farklı bir bağlam yaratarak, başkenti anlatmaya başlar. Dört dizede başkentteki ilişkiler düzenini sergileyen ve onu, “Bir kent değil burası, bir acenta dizisi” diye sunan şair-anlatıcı, sonraki beş dizede, şehrin mimari yapıları üzerinde durur:

*“Sahi kaçınıcı sanat oluyordu şu mimari?
Birer önyargı gibi uzuyor çağdaş caminin minareleri.
Opera: içine dikiş gereçleri doldurulmuş ağırlıksız bir keman kutusu,
Ve Emlak Kredi’yle başlayan camdan metalden bir melodika ordusu” (s. 163)*

İçkiye düşme durumu, yaşanan şehirdeki yanlış ve çarpık ilişkiler düzeni ile mimari algının bozukluğundan şikâyet, öznenin içinde bulunduğu yerden rahatsızlık duyduğunu sezdirir. Rahatsızlık, can sıkıntısını getirir. Minareleri “birer önyargı gibi” uzadığı söylenen ve “çağdaş cami” bağdaştırmasıyla anılan “Kocatepe Camii”, “içine dikiş gereçleri doldurulmuş ağırlıksız bir keman kutusu” olarak açıklanan “Opera”, “davul”a benzetilen “Osmanlı Bankası” ve “Ve Emlak Kredi’yle başlayan camdan metalden bir melodika ordusu”nun hep bir ağızdan söylediği “Dol (An)kara bakır dol!” dizesi, anlatıcı öznenin burada sıkıntıyla dolmakta olduğunun da işareti gibidir. “Biletim öldü; Gömleğim kirli.” dizelerinden ibaret olan ikinci birim, buradan gitme şansının kaybedildiğini gösterdiği kadar, yalnızlığı da haber verir.

Kent bağlamında geliştirilecek olan üçüncü birimi anlatıcı özne, düşündürücü bir soru ile başlatır: “Ek yapıların ana yapıları böyle ezip geçmesinde / Yoksa ölümcül bir beğeni de mi gizli?” (s. 163) Ek ve ana yapılar gösterenleriyle, başkentteki hantallaşan bürokrasiyi, mimariyi öne çıkararak sorun edinen anlatıcı, bunun ideolojik bir tercih olduğunu sezdirir. Sonra, kurduğu bağlam içinde tarihteki bazı kişilere göndermede bulunarak, soruya onların vereceği cevabın ne olabileceğini düşünürse de “Sadettin Köpek” ve “Necmettin Pervane” adlarının şiire neden alındığı konusunda düşünce uyandıracak herhangi bir açıklama yapmaz. Tarihten, hızla yaşanan zamana dönerken hayattan alınmış bir görüntüyü imaj olarak sunar: “Tren kuşları daha Eskişehir’den başlayarak / Çarpa çarpa bedenlerini kara vagonlara / Can boyasıyla çizer portresinin ilk çizgilerini.” Bu imajın “gemileri yakmak” deyimini düşündüren bir mesaj ilettiği söylenebilir. Özne de, Ankara’ya gelirken bir şeylerden kopmuş, olacakların “ilk çizgilerini” çizmiştir. Bu şehirde yalnız olduğunu, “Evliya Çelebi” ile ona rehberlik eden kişiyi düşünerek belirginleştiren anlatıcı, kendisine rehber olacak kimsenin bulunmadığını hüznle vurgular:

*“Evliya Çelebi’ye kenti gezdiren rehberin de
Sesi yeraltından geliyordu ve kemiktendi elleri.” (s. 163)*

İki dizeden oluşan sonraki birimde anlatıcının gözü bir kadına takılır; “torbaya doldurulmuş gibi yürüdüğü” söylenen bu şişman kadın, yine de hayat doludur ve hâlimden hiç de şikâyetçi değildir.

Beşinci birimde, mimariden hareket edilerek, Ankara’daki siyaset-ticaret ilişkisi, humorla yansıtılır. “Ankara Otel”nin “Büyük Millet Meclisi”ni “hiç gözden kaçırmadığını” söyleyen anlatıcı özne, siyaset ile sermaye arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Sonra “İş Bankası” binası ile “Anıt-Kabir”i karşılaştırarak, yükselen sermayenin kendisini kuran değeri bile umursamadığını, önemsemediğini, dahası ezdiğini yansıtır:

*“İş Bankası da kendine özgü bir humour’la süzüyor
Şimdi biraz daha aşağıda kalmış Anıt-Kabir’i.” (s. 164)*

Bu dizelerde, değerlerin değişiminden doğan çelişki, mimari yapılar gösterilerek verilir. Sonraki birimde, Şemsettin Sami’nin “Kamus-i Fransevî”si referans alınarak, “humor” terimiyle, İş Bankası binasının durumuna açıklık getirilir. Humurun anılan sözlükte “şetaret” diye karşılandığını aktaran anlatıcı, yeni bir değerler düzeni kuran sermayenin durumunu göz önünde bulundurarak anılan bankanın adını değiştirir; “şetaret bankası” bağdaştırmasında humor, olabildiğince açıktır.

Yedinci birimde şair anlatıcı, yaptığı işle ilgili bilgiler verir. Verilen bilgilerden bazı yerlerin malî denetiminin yapıldığı anlaşılır. Bu arada, Ankara’nın yüksek binaları da şiire girer ve “Marmara Oteli” ile “Stad Oteli” anılır. Stad Oteli aracılığıyla şiire giren “Paraşüt Kulesi”, hızlı büyümenin göstergesi olduğu kadar, ironik bir durumun da işaretidir.

Şehirden, şehrin örgütleniş biçiminden ve yaptığı işten sıkılan, bunalan öznenin bu durumu biraz olsun aşmak için neye sığındığı sonraki birimde anlatılır. “Adını titizce saklayan bir sokak buldum / Şimdi söyleyemem hangi alanın arkasında” (s. 164) dizelerinde adı söylenemeyen sokak, özel ama meşru olmayan bir ilişkiyi haber verir. Bu sokakta, öznenin “Sen tavşan aralığı, / Sen ağzımın tadı” dediği birinin yaşadığı anlaşılır. Coşkuyla söylenen “Bir buluş gibisin!” dizesi, şair anlatıcının can sıkıntısını, sadece seslenen bu kişinin giderdiğini sezdirir.

Şiirin konuşma çizgisi ile işaretlenen ve bir aforizma özelliği taşıyan son birimi, baştan beri anlatılanları derleyip toparlar:

*“–Ağır ol Bay Düzyazı,
Sen ancak uçağa binebilirsin!” (s. 164)*

“Düzyazı” sözcüğünün büyük harfle başlatılması ve önüne “Bay” sıfatının getirilmesi, onun şiirde üzerinde durulan karanlık ilişkiler içindeki kişiler için kullanıldığını düşündürür. Bu kişilerin siyasetle sermayeyi birleştirenler olduğu, şiirde sürekli sezdirilmiştir. “Uçağa binebilme” lüksüne ve ayrıcalığına sahip olan bu kişilere, “ağır ol” uyarısında bulunulması, onların dünyasının kirliliğini düşündürür. Düzyazı, verili ve belirli kuralların işlediği bir tarzı işaret eder; şiirin öznesi de, yaptığı tekdüze iş içinde sıkılmış biridir. Son birimlere gelene kadar bu sıkıntıyı öne çıkarmıştır. Anlatımıyla da düzyazıya yakın olan şiir, son birimlerde “sen” diye seslenilen bir figürle öznenin sıkıntıdan uzaklaşmasını hazırladığı gibi, hayatındaki tekdüzeliği aşmasını da sağlar. “Göçebe” adlı şiirinde, şiiri eşkıyaya, düzyazıyı jandarmaya benzeten Cemal Süreya, meşruluk ve gayri meşruluk ayrımını gözeterek, şiirin de aşk gibi meşruluk sınırları dışında geliştiği düşüncesini iletmiştir. *Uçurumda Açan*’daki bu şiirinde de aynı ayrımı kullanarak, düzyazıyı verili, kurallı ve tekdüze olarak; şiiri ise verili olanı zorlayan, kuralları çiğneyen ve meşruluğun tekdüzeliğini gayri meşru ile aşmaya çalışan alanlar şeklinde belirler. Şiirde, birey-toplum çatışması; toplumdaki çelişkiler ile çirkin, karanlık ve kirli ilişkiler sergilenerek yansıtılırken bireyin yalnızlığı baskı tema olarak öne çıkar. Bu temayı, hüznü iyice belirginleştirir.

“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”in ikincisi, iki dizeden ibarettir:

*“Ankara, Ankara
Ey iyi kalpli üvey ana!” (s. 165)*

“Üvey ana” bağdaştırması üzerinden geliştirilen bu imajda, şairle anlatıcının aynı kişi olduğu görülür. Cemal Süreya, kötü kalpli üvey ananın zulümlerini de, iyi kalpli üvey ananın iyiliklerini de görmüştür. Ankara’nın hayatındaki kötü gidişleri, bir şekilde, düzelden bir şehir olduğunu da yeri geldikçe belirtmiştir. Önceki şiirde yapıları, örgütlenişi ve ilişkiler düzeniyle eleştirilen şehrin bu şiirde “iyi kalpli üvey ana” olarak tasarlanıp benimsenmesi,

şairin şehre duyguyu sevgiden kaynaklanır.

Bölümün üçüncü şiiri, dörder dizeli beş birim ile, anlamsal olarak birleşen ama ayrı yazılmış olan dört dizeden oluşur. Şiirin ilk biriminde anlatıcı özne, başkente seslenir ve kendisiyle şehir arasında oluşan mesafeyi, yabancılaşma olarak yorumlar. Bu, iki yönlü bir yabancılaşmadır: Şehir, “yaslarına”; anlatıcı, “acılarına” yaslanmaz olduğu için, aradaki uzaklık artmıştır. İkinci birimde, öznenin bu yabancılaşmayı nasıl yaşadığının, acılarına neden uzak düştüğünün açıklaması olabilecek bir deneyimin aktarıldığı görülür. Arayış içindeki özne, “aşkım” diye andığı birine kendisini açmış; ama umduğunu bulamamıştır. Aktarılan bu deneyimden geriye kalanın pişmanlık olduğu sezilmektedir.

Pişmanlık, üçüncü birimde belirgin olarak sergilenir. Başkentte her şeyin çok yeni ve henüz oturmamış olduğunu, “Kolunu kaldırsan yarının folkloruna katkı” sağlayacağını belirten anlatıcı özne, kendisinin bunu zamanında anlayamadığına hayıflanır ve yıllarını, boşu boşuna geçirdiğini pişmanlık içinde dile getirir:

*“Ama ben budalalıklarla doldurdum
Yıllarca bütün boş sayfalarımı.” (s. 166)*

Sonraki birimde anlatıcı özne, yeni bir manzara açarak, “Dede’nin iç çekişinin Bach’ın soluk alışına karıştığı bir noktada”, başka bir deneyime girişmeye çalıştığını, ama ürküp geriye çekildiğini aktarır. Bu deneyimden de kalıcı bir şey elde edemediği anlaşılan anlatıcının yalnızlık içinde kala kaldığı hissedilir. Dördüncü birim, öznenin sonbahar mevsiminden hatırladığı bir günün izlenimlerine ayrılmıştır. Yeni bir özne ile karşılaşan anlatıcı, bu günü sevgiyle anarken, iç kıpırdatan duygular uyandırır.

Dört dizeye ayrılan son birimde, anlatıcı özne ile şair birleşir ve önceki birimde sıcak, iç kıpırdatıcı duygular uyandıran sonbahar gününün geriye sevinç

bıraktığı anlaşılır. Yabancılaşma, arayış, pişmanlık ve yalnızlık, aşkın gelişle sona erer ve şair anlatıcı, hayatın güzelliklerini yeniden fark eder. Bu birimde “Sen Bayan Nihayet” diye seslenilen özne, Cemal Süreya’nın üçüncü eşi Güngör Demiray’dır.⁸ “Sen temiz hava saklı su / Sen bir mevsimin sanat eki / Çeşmeler adın kokulu” dizeleriyle güzellenen “Bayan Nihayet”, şair anlatıcının yabancılaştığı şehirle barışması olarak değerlendirilebilir.

“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”lerin dördüncüsü, dörder dizeli yedi birim ile, şiir içinde şiir denilebilecek dörtlük anlayışıyla kurulmuş on iki dizeli bir birimden oluşur. Şiirin ilk birimi, şehrin anlatıcı zihninde dönüşüme uğratılmış bir betimlemesiyle başlar:

*“Hoparlörlerinde halı ve mevlithan
Gri gözlerinde zararsız kırlangıçlar,
Alnaçlarının altında kirli kan,
Önüdeyse temiz ve vurulandan akan.” (s. 167)*

İmajlarla düz bir betimlemeden uzaklaşan bu birimde, şehrin gürültü kirliliğinden, binalarından ve kuşlarından başlanarak, başkent oluşundaki güce ve bu gücün neler üzerine kurulduğuna işaret edilir. Yaratılan bu manzaradan, kızgınlık duygusu ortaya çıkar. İkinci birim de burada söylenenlere koştur olarak geliştirilir. Ama bu kez özne, patlayan silahlardan çıkan kurşunlara yoğunlaşır ve bu kurşunların “yarın için” bir şarkı olduğunu müjdeler. Ankara’nın merkezî otorite oluşuna dolaylı eleştiriler getirilen bu birimde, geleceğin daha güzel olacağına dair bir umut hissedilir.

Üçüncü birimde, bakışını “kooperatif evleri”ne çeviren anlatıcı özne, bu evlerin inşa sürecinde yaşanan yolsuzluklara yine dolaylı olarak dikkat çeker.

⁸ Cemal Süreya, Güngör Demiray’la evlenmeden önce yazdığı bir mektubunda, “Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”in birincisi ve üçüncüsündeki seslenme sözcüğü olan “sen” zamiri yerine sevgilisinin ismini koyarak, ona şöyle seslenmiştir: “Güngör’üm, Cemal Süreya’nın platin karşılığı / Güngör’üm, uzaklarda gül kurusu, / Güngör’üm tavşan aralığı, / (...) /Güngör’üm bayan

Kooperatif evlerinin çürük oluşunu, kullanılan malzemelere bazı insanî özellikler yükleyerek, bir bakıma, bunları inşa edenlerin zihniyetiyle örtüştürür. Birimin şu dizeleri, şiirin sonraki birimlerinin kimler üzerinden ve hangi dikkatle geliştirileceğini haber verir:

*“Adakale Sokak’ta İlhan Berk’i görür gibi oluyorum
Bir kentin tarihinde şairlerin ayak izleri.” (s. 167)*

Ankara’nın tarihinde ayak izleri bıraktığı düşünülen şairlerden İlhan Berk, Salâh Bırsel, Cahit Sıtkı Tarancı ve Cahit Külebi, birer beyitle sonraki birimde söz alır. Bu birim, yukarıda da belirtildiği gibi, şiir içinde şiir gibidir. Her bir şaire söz vermeden önce onları bir dizede sunan anlatıcı özne, bu sunuşlarla bir dörtlülük daha kurar. Söz alan her şair de söylediği bir beyitle iki dörtlülüğün ortaya çıkmasını sağlar.⁹ Anılan şairlerin üçü, sevilen kadınlar üzerine, Cahit Külebi ise “büyük ozanlar”ın erdemi üzerine konuşmuştur.

Sonraki birimlerde, bir “Ankaralı şairler” listesi çıkarılırcasına isimler sayılır. Mehmed Kemal, Yılmaz Gruda ve Orhan Veli, dipte “birer yeraltı suyu” olarak anılır. Şiirin yazıldığı yıllarda ilk iki şairin yaşadığı hatırlanırsa, anlatıcının bunları, iyi şiirler yazmakla birlikte şiirden uzaklaşmış kişiler olarak andığı söylenebilir. Bu üç şairin bir arada anılması ve onlara “birer yeraltı suyu” denilmesi, anlatıcının sevgilisine yerin üstündeki bir şair olarak seslenmesi diye de açıklanabilir. Bu açıklama, şair anlatıcının dipteki sularla birlikte konuştuğunu da düşündürür:

*“Sevgilim bilemem sesimi duyuyor musun
Bir gökkuşağıyla doldurmak istiyorum içini.” (s. 168)*

Nihayet” (Feyza Perinçek-Nursel Duruel, **Cemal Süreya-“Şairin Hayatı Şiire Dahil**, Kaynak Yay., İstanbul, 1995, s. 236-237).

⁹ Cemal Süreya’nın şiirin ilk yayınında Cahit Sıtkı’ya iki beyit ayırmışken, sonradan bunlardan birini çıkarması (Cahit Sıtkı’ya söylenen “Ey alın yazısı uzmanı / Suretlerle doldurursun yazını” dizeleri şiirden çıkarılmıştır.); Cahit Külebi’yi de dördüncü bir şair olarak şiire alması, şiir içinde bir anlam öbeği oluşturan üç dörtlülük kurmaya çalıştığını gösterir. Şiirin ilk yayın yeri: **Oluşum**, Y. 4, S. 5/47, Mart 1978, s. 32.

“Cahit Sıtkı’nın kasabalısı” olarak sunulan Hasan Şimşek, rakı içmedeki iştahıyla Şahap Sıtkı ve Metin Altıok, sonraki birimin “Ankaralı şairleri”dir. Şahap Sıtkı için, “Metin Altıok’a bırakıp yerini / İnandırılmaz biçimde bu kentten gitti” (s. 168) denilmesinin nedeni, onun edebiyat dünyasına şiirle girmesine rağmen, bunda sabit kadem olmayıp hikâye ve romana yönelmesi olabilir.

Şair anlatıcı sonraki birimde, kendisini de bu şairler arasında anmak istercesine, şehirden bir görüntü aktarır. “Tam Ataç Sokak’tan Pazaryeri’ne dönüyorum ki” dizesiyle başlayan birimde, “omuzlarına bir sürü giysiyi üst üste atmış terzi çıraqları”nın görüntüsüyle karşılaşılır. Anlatıcı, bu görüntüyü, “rengârenk kır çiçekleri”ne benzetip güzelleştirerek, emeği yüceltir.

Şiirin son birimi, şair-anlatıcının uyarıcı bir hitabet cümlesinden oluşur: “– Şair arkadaş, / Bir derdin mi var / Bir şeyler çıkarmak mı istiyorsun derdinden / Ankara’ya gelmelisin.” (s. 168)¹⁰. Bu uyarı cümlesinden, şiirde bir derdin somutlaştırılmış olduğu anlaşılır. Bu dertten çıkarılan “şey”in; merkezî otoriteden şikâyet, sevgiliden ayrı oluş ve yalnızlık olduğu söylenebilir.

“Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”lerin beşincisi, dört beyittir. Anlatıcı özne, “Yakındoğu’nun duru İngilizcesi: Türkçe / Yakındoğu’nun dallı İspanyolcası: Kürtçe” (s. 169) dizelerinde görüldüğü gibi, ilk dört birimde, dünya dillerini “Yakındoğu” merkezinde eşleştirmeye çalışır. Yapılan eşleştirmede, ilk dilin önüne konulan niteleme sıfatları (“duru, dallı” gibi), imaj oluşturma kaygısı taşındığını belirgin biçimde açığa vurur. Şiir, dördüncü birimin “Yakındoğu’nun yatay Çincesi: Ürgüp, Göreme” dizesindeki eşitlemeye benzeyen şaşırtıcı ve beklenmedik bir karşılaştırma ile tamamlanır:

¹⁰ Cemal Süreya, 1986 tarihli günlüğünün “449. Gün”ünde, bu dizeleri hatırlatmadan önce Ankara’nın hayatındaki yerine değinir: “İki buçuk yıl bir aradan sonra üç gün Ankara. Zaferlerim

*“Yakındoğu’nun sıcak ve çılgın esperantosunu: pazaryeri,
Hani geçen sayı ondan söz etmiştim de.” (s. 169)*

Şair anlatıcı, önceki şiirinde yer alan “Tam Ataç Sokak’tan Pazaryeri’ne dönüyorum ki” dizesini hatırlatarak, “Esperanto” ile “pazaryeri” karşılaştırmasındaki şaşırtıcılığı pekiştirir. Bu karşılaştırmada, aşırı gürültülü pazar yerindeki anlaşma biçiminin belirleyici olduğu söylenebilir.

Bu bölümün son şiiri üç dizedir: “Ankara Ankara / Müfettişler arasından geçiyor tiren / Bankası elektrik Otel Mola” (s. 170). Bu dizelerdeki sözcüklerin hepsi, “Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”lerde çeşitli bağlamlar içinde yer almıştır. Dolayısıyla bu son şiirin diğerlerinde söylenenleri, pekiştirdiği sonucuna gidilebilir.

Uçurumda Açan’ın üçüncü bölümü olan “Taşıran Damla”da, on altı şiir yer alır. “Taşıran damla” imajını *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’deki “Ortadoğu” adlı şiirinin “Ama her damla dopdoludur / Ve her damlada / Taşıran-damla onuru vardır”¹¹ dizeleriyle direnmenin onurunu canlandırmak için kullanan Cemal Süreya, “Taşıran Damla” adlı şiirinde bu bağdaştırmanın çağrışımını, birine seslenerek zenginleştirir.

Beşer dizeli yedi birimden oluşan “**Taşıran Damla**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı özne, iyi mi kötü mü olduğunu anlayamadığı birine, “Seviyorum seni taşıran damla” (s. 173) diye seslenir. Bu seslenişteki “taşıran damla” bağdaştırması, anlatıcı öznenin bir ilişkiye kapalı olsa da kendisini bundan uzak tutamadığını haber verir. “Arı mısın türkü boku musun” (s. 173) tekrar dizesi, karşıdaki özne hakkında henüz kesin bir düşünce oluşmadığını bildirdiği kadar,

olmuşsa hemen hepsini bu kentte kazanmışım; sonra onları İstanbul’da çarçur etmişim. *Şair arkadaş, / Bir derdin mi var. / Ankara’ya gelmelisin.*” (*Günler*, YKY, İstanbul, 1991, s. 188.)

bu öznenin çekiminden çıkılamadığını da işaret eder.

İkinci birimde anlatıcı özne, zaman içinde, bazı gelişmelerin onuruna dokunduğunu sezdirir ve bunların yenilgilerle birlikte “ilençleri” de hazırladığını söyler. Sonraki birimde, seslenilen kişinin bir kadın olduğunu hissettiren “Saçlarının arasına düşmüş / Orda ilk kez öpülmüş taze; / Törene götürülmüş çiçekler” (s. 173) dizeleriyle, özneler arasında bir ilişki yaşandığı haber verilir. Törene götürüldüğü söylenen çiçeklerin sonraki dizelerde “Törenden artakalan çiçekler” diye bir daha belirtilmesi, törenlerde ilişkinin doğasına uymayan bir şeyler yaşandığını düşündürür.

Dördüncü birimde, güzel olan bir şeyin kaybedildiği “Zingadak duran bahçe” sözüyle belirtilir. Bahçenin bir anda durması, telgraf direklerinde vınlıtının hissedilmesi bir güzelliğin bozulma ânı olarak yorumlanabilir. “Son kış son sıcak aşın anısı / Sözcükler gömlek değiştirir” (s. 173) dizelerindeki “sıcak aş” bağdaştırması, birlikteliğin, bir ev sıcaklığının göstergesi gibidir. Birlikte geçirilen son kışın ardından sözcükler bir yılan gibi gömlek değiştirmiş ve yaşanan iyi şeyler birer anıya dönüşmüştür. Hüznü belirginleştiren bu durum, bir ayrılık yaşandığını da hissettirir. Sonraki birime, anlatıcı öznenin kendi kendine mi yoksa birine mi söylediği pek de belirgin olmayan “Bir sokak daha mı kaldı” dizesiyle girilir. “Taçyapraklı mahrem dakika” (s. 173) dizesindeki “taçyapraklı” ve “mahrem” sözcüklerinin çağrışımıyla, anılan son sokağın cinsellik olduğu söylenebilir. Bu belirleme doğrultusunda, bir ilişkiyi ayakta tutan bağların birer birer sökülmeğe çalışıldığı anlaşılır. Altıncı birim, burada kurulan bağlamın açılımıdır. “Gül” ve “kamış” sözcüklerinin çağrışımıyla, cinselliğin birleştirici bir yanı olduğu ve bir ilişkiyi sürdürebileceği hissettirilir.

Son birimde, anlatıcı öznenin kaygılardan kurtulduğu ve şiir boyunca işaret

¹¹ Cemal Süreya, **Beni Öp Sonra Doğur Beni**, e Yayınları, İstanbul, 1973, s. 62.

edilen sorunların aşıldığı anlaşılır. Özne, duygularını kendisine güvenle ve kendisinden emin bir biçimde seslendirir: “Güneşin her anlık dergisi / Bin yıllık aboneyim sana / Seviyorum seni taşıran damla” (s. 174). İlk dizeden, seslenilen kişinin her an farklı bir renkliliğe ulaştığı sezilir. Sevgiliyi bir dergi olarak tasarlayan özne, her bakışta yeni şeyler sunduğu için ona “bin yıllık abone” olduğu söyler. Cinsel aşk temasının işlendiği şiirde, belirsizlik ve gerginliğin doğurduğu sıkıntı, cinsel arzu ile aşılır.

İki bölüm olarak kurulan “**Bir Çiçek**” adlı şiirin ilk bölümü, dize dağılımında belli bir oran gözetilmeyen beş birimden meydana gelmiştir. İlk birimde, “dev”-“küçük” karşıtlığından yararlanılarak bir betimleme yapılı: “Dev bir gemi geçiyordu / Küçük küçük sulardan” (s. 175). Anlatıcı özne, ikinci birimde bakışını denizden karaya çevirir ve “Kadıköy parkı”nın banklarına oturup, her gün olduğu gibi umutsuzca denize bakanları gösterir. Bu manzaradan, yalnızlık ve umutsuzluk temaları doğar.

Üçüncü birimde anlatıcı özne, kendi yalnızlığını, “Karışık düşünceler içinde” ağır ağır yürüdüğünü söyleyerek belirginleştirir. Anlatıcının önceki birimde, umutsuzca ve “tek laf etmeden” denize bakanların yalnızlığına eklenen bir hâli vardır: Bir yere gitmeyi düşünüp “kalabalıktır şimdi” diye vazgeçer ve “Önce şu mektubu mu atmalı diye” düşünür. Bu karışık düşünceler içindeyken “Evlendirme Dairesi’nin önü”ne geldiğini, “çelenk”lerden anlar. Sonraki birimde, “rıhtım taşının aralığından” başını uzatmış bir çiçeğin görüntüsüyle hayli şaşırdığını aktarır. İlk birimdeki “dev bir gemi”ye aldırmayan öznenin, rıhtım taşının aralığından başını uzatmış bir çiçekten etkilenmesi, şiirde geliştirilen yalnızlık ve umutsuzluk temalarını aşma çabası olarak yorumlanabilir.

“Bir ilkokul bahçesi geçiyordu / Cıvıl cıvıl sulardan” (s. 176) dizeleri, “**Bir Çiçek**” adlı şiirin ikinci bölümünü oluşturur. İlk bölümde gördüklerini fotoğraf

gerçekliğiyle aktaran öznenin burada, gördüğü manzarayı yarattığı imajla yorumladığı açıktır. İlkokul bahçesi, oradaki çocukların oyununu, sevincini işaret eder. Bunun suların geçtiği belirtildiğinde, önceki bölümdeki gemi akla gelir ve çocukların bir gemide yol aldıkları hissettirilmiş olur. Bu, yaşamaktan duyulan sevinci belirginleştirir.

İki birimden oluşan “**Ğ Vitamini**”nin ilk biriminde, bilginlerin “ğ” diye bir vitamin buldukları söylenir. “Bilginlerimiz sağolsunlar” ve “Çalışınca azıcık” (s. 177) sözlerinden, bulunduğu söylenen vitaminle ve bilginlerin çabasıyla dalga geçildiği hissedilir. İkinci birimde anlatıcı özne, vitaminin içeriği hakkında bilgi verirken toplumsal bir sorun karşısında eleştirel bir söylem geliştirir: “Yumuşak G vitamini: / Ulusalılık!” (s. 177).

Üçer dizeli altı birimden oluşan “**Bir Büst İçin Elli Yıl Sonra Söylenmiştir**” adlı şiir hakkında Cemal Süreya’nın söyledikleri, şiirin açıklaması gibidir: “Terzi Fikri!... Evet o. Onun için şiir de yazmıştım. *Uçurumda Açan*’daki ‘Bir Büst İçin Elli Yıl Sonra Söylenmiştir’ başlıklı şiirim onu anlatır. (...) Şiir 1980 içinde yani 12 Eylül’ün en sıcak günlerinde *Papirüs*’te (Mart 1981) yayımlanmıştı. Bazı dizelerini çok severim. Terzi Fikri olayı bendeki mitos kavramına canlılık getirmişti. O günlerde Terzi Fikri’nin adını anmak kolay değildi. ‘İdris Nebi’den söz etmiştim. 12 Eylül ortamında böyle bir gönderme yaparak onun yüzünü görünür kılmak istemişim. İdris Peygamber terzilerin piridir. Onun adıyla uzanmak istemişim Fikri’ye. Bir de bıyıklarını anlatmak istemişim (‘algın karanfil’). O şiir yayımlandığı günlerde daha yeni tutuklanmıştı Fikri Sönmez. Bir iki yıl sonra da öldüğünü okudum gazetelerde. Bence öldürüldü. Ya da sürekli işkenceye dayanamayarak öldü. Fikri’nin mitosunu belediye başkanı olmasına bağlanıyor bende. Ütopya sanki yere basa basa devinmeye başlamıştı onunla.”¹²

¹² Cemal Süreya, **Günler**, YKY, İstanbul, 1996, s. 379.

Sözcük tasarrufuyla bir büst havası verilmeye çalışılan şiirin ilk biriminde anlatıcı, kahramanının bıyıklarına dikkat çekerek, onları “Hakikatli mermerde / Algın karanfil” olarak tasarlar. Fikri Sönmez’in fotoğrafından esinlenerek geliştirildiği anlaşılan bu imaj, “hakikatli mermer” bağdaştırmasıyla çağrıştıran mahpushanede öznenin bıyıklarının bir çiçek gibi solmaya başladığını sezdirir. Sonraki birimde kahramanının bakışlarına yoğunlaşan anlatıcı, bu bakışların sadece hayatın değil, işçiliğin de bedeli olduğunu belirtir. Üçüncü birimde özne, ağzı sigaralı bir görüntü içinde betimlenir.

İlk üç birimde, kahramanının başına, bir büst yaparcasına yoğunlaşan anlatıcı, sonraki üç birimde, bu büstün anlamı üzerinde durur ve onun, üstünde İdris Nebi’nin biçtiğine benzer bir “hulle”yi taşıdığını belirterek, dinsel bir figürün gücüne telmihle kahramanını mitoslaştırır. Bu mitosun doğumunun “T.Ö. / Yani Tariş’ten Önce” (s. 178) olduğunu belirterek, Fikri Sönmez’in 1978-1979 yıllarında Giresun ve Ordu’da yapılan “Fındıkta Sömürüye Son” mitinglerinin aktif örgütleyicisi olduğuna göndermede bulunur.¹³

Şiirin son biriminde, anlatıcının Fikri Sönmez’i bir ütopyanın gerçekleştiricisi olarak gördüğü sezilir: “Ölümün / Bilinmiyor, / Söylence” (s. 178). Şiir 1981’de yayımlandığında hayatta olan Sönmez, 4 Mayıs 1985’te cezaevinde ölmüştür. Bir öngörü gibi görünen “söylence” sözünü, Fikri Sönmez tutukluken çıkan öldüğüne dair söylentilere bağlamak da, toplumsal mücadelede emeği olanların unutulmayacağına olan inançla da açıklamak mümkündür. Cezaevinde ölen Sönmez’in şiir yayımlandığı günlerde “söylence” olup olmaması bir yana, ölümünden sonra bir söylenceye dönüştürüldüğü bilinmektedir.

¹³ Burada, anlatıcının verdiği dolaylı bilginin tashih edilmesi gerekir. TARİŞ, 1937’de kurulmuş; Fikri Sönmez, 1938’de doğmuştur. Dolayısıyla mitosun yerleştirildiği tarih yanlıştır.

Dörder dizeli altı birimden oluşan “**İlhan’ın Anısına Türküler**” adlı şiir, 7 Kasım 1980’de Mamak Askerî Cezaevinde gözaltındayken dövülerek öldürülen İlhan Erdost için yazılmıştır. Şiirin ilk biriminde anlatıcı, şiirinin öznesini “Senli benli buğday çocuk” diye betimler. Bu betimlemeyle, İlhan Erdost’un içtenliği, masumluluğu ve ten rengi öne çıkarılır. Sonraki dizelerde, anlatıcı, betimlediği kişinin kaybından duyduğu üzüntüyü ve durum karşısındaki çaresizliğini yansıtır. İkinci birimin “Bir bardak su içsem şimdi / Yaralarımın dökülür” dizeleri, üzüntü ve çaresizliği pekiştirir. Sonraki birimde anlatıcının yaşanan olayın sarsıntısını sokaklara taşıdığı görülür. Kalabalıkta gördüğü birini, şiirinin öznesine benzettiğini söyleten anlatıcı, “Ama sana nasıl da benziyor / Binlerce adam kalabalıkta” (s. 179) diyerek, öldürülen kişinin mücadele için bir ışığa ve sembole dönüştüğünü hissettirir. “Bir ölür bin doğarız” sözünü çağrıştıran bu dizelerle, direnç ve umut temaları belirginleşir. Dördüncü birim, öncekine bağlı olarak geliştirilir ve anlatıcının yine hayatın içinden aktardığı bir görüntüyle şiirinin öznesini her yerde yaşatmaya çalıştığı anlaşılır.

Beşinci birim özdeyiş havasındaki “Anıştırır yüzleri aşklar” dizesiyle açılır. Aşkları anıştıran yüzlerin geride bir belirsizlik bıraktığını söyleyen anlatıcı, acının anıştırdığı yüzlerin belirsizlik değil, aynılaşıma yarattığını vurgular. Böylece, zulmün doğurduğu acı temasına yeniden dönülür. Şiir boyunca birilerinin anıştırmasıyla hatırlanan öldürülmüş özne, son birimde her şeyin bir parçası olduğu söylenerek yaşatılmak istenir: “Şimdi bir parçasısın artık / Ekmeğin Ankara’nın Türkçenin / Gurbet ezgilerinin her şeyin / Kendisi küçüğü eşisin artık” (s. 179).

“Taşıran Damla” bölümündeki bir isme yazılan şiirlerden biri de, yedi birimden oluşan “**Mübeccel İzmirli**”dir. 1934’te Çorlu’da doğan şair ve hikâyeci Mübeccel İzmirli, 10 Temmuz 1982’de İstanbul’da ölmüştür. Cemal Süreya,

İzmirli'nin ölümünün hemen ardından yazdığı şiirin¹⁴ ilk biriminde, onun etkileyici güzelliği üzerinde durur. Sonraki birim, İzmirli'nin dergiciliğine bir gönderme gibidir: “Ne kadar şair varsa Anadolu’da, / Mübeccel İzmirli / Mektuplaşırdı onlarla” (s. 180). Bu gönderme, şiire konu olan öznenin samimi, insanlara değer veren bir kişiliğe sahip olduğunu bildirir. Sonraki dizelerde ise, onun alıngan ve kırılğan olduğu aktarılır.

Üçüncü birimde anlatıcı, Mübeccel İzmirli'nin yakalandığı amansız hastalığı, dünyanın en büyük elması olarak bilinen ve sahibine uğursuzluk getirdiğine inanılan “Kohinar Elması” üzerinden aktarır. Onun kimsesizlik ve yoksulluk içinde geçen hayatının bir ironisi gibi duran “Oymuştu baldırını, / Büyük Kohinar elmasını / Saklamıştı oraya” (s. 180) dizeleriyle anlatıcı, hayranlık duyduğu birinin ölümü karşısında hissettiği üzüntüyü yansıtır. Sonraki birimde, İzmirli'nin yaşarken sıklıkla ev değiştirdiği, arkadaş toplantılarında herkese sevgiyle davrandığı anlatılır. “Evleri oldu; güzel” (s. 180) dizesi, şiirin öznesinin zevkli biri olduğunu düşündürür. Bu birimde anlatıcı, Mübeccel İzmirli'nin yakın arkadaşı Afet Muhteremoğlu Ilgaz'ın da dikkat çektiği “diğerkâmlığını” belirginleştirir.¹⁵

Beşinci birimde, İzmirli'nin ölümünün yarattığı üzüntü ve hüznün öne çıkar. Anlatıcı, bu kayıptan duyduğu acıyı, yağmurla paylaşmaya çalışır. Böylece, şiirinin öznesinin ne denli sevildiğini vurgulamış olur. Son birimden, anıları hâlâ canlı olarak hissedilen İzmirli'nin ölümüne bir türlü inanılmadığı duygusu alınır.

Afet Muhteremoğlu Ilgaz, arkadaşının ölümünü hatırlarken 12 Eylül darbesinin yarattığı baskıya dikkat çeker: “Ah o darbe şartları... Her yeni bir gün ve gecenin aydınların üzerine karabasan gibi çöktüğü günler... yalnızlık içinde

¹⁴ Şiirin ilk yayım yeri ve Tarihi: **Hürriyet Gösteri**, S. 22, Eylül 1982, s. 37.

¹⁵ Ömer Lekesiz, “Mübeccel İzmirli’yi Aramak”, **Hece**, S. 25, Ocak 1999, s. 76.

geçen bir ömürden sonra, yine derin bir yalnızlık içinde toprağa verilmiş Mübeccel İzmirli.”¹⁶ Cemal Süreya, “Mübeccel İzmirli” başlıklı şiiriyle, anılan ortamda yalnız bırakılan bir arkadaşın hatırasını yaşatmak ve ona sahip çıkmak istemiş; onu da “taşırın bir damla” olarak yorumlamıştır.

“**Fotoğraf**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, bir manzara aktarır; bu manzarada bir durak ve oradaki adam, kadın ve çocuk vardır. İkinci birimde, yine fotoğraf gerçekçiliği ile, adamın ellerinin ceplerinde, kadınınsa çocuğun elini tutmuş olduğu gösterilir. Sonraki birimde, fotoğraf gerçekçiliğinden uzaklaşılarak, adamın psikolojisine dair bir yorumda bulunulur; adam, “hüzünlü şarkılar gibi hüzünlü”dür. Dördüncü birimde, kadının psikolojisini yakalamaya çalışan anlatıcı, onun da “güzel anılar gibi güzel” olduğunu söyler. Son birimde, durakta görülen üçüncü figüre geçilerek, “Güzel anılar gibi hüzünlü / Hüzünlü şarkılar gibi güzel” (s. 182) olduğu söylenir. Bu dizeler, çocuğun anne ve babasının duygularını aldığı anlamına geldiği kadar, onların psikolojilerini taşıdığı anlamını da iletir. Şiirin bütün ağırlığının matematiksel bir dikkatle toplandığı bu dizelerde, duraktaki bir görüntüden yola çıkılarak yoksulluğun ve mutsuzluğun sergilendiği söylenebilir.

“Ölüm geliyor aklıma birden ölüm / bir ağacın gövdesine sarılıyorum” (s. 183) dizelerinden oluşan “**Ölüm**” adlı şiirde, ölümden duyulan kaygı ve korkuya karşı yaşama isteğinin öne çıkarıldığı görülür. Ölüm düşüncesine karşı, “bir ağacın gövdesine sarılma”yla belirginleşen yaşama isteğinde, ağacın ölüme karşı direndiği ve uzun yıllar yaşadığı düşüncesi belirleyicidir. Ağacın kökleriyle hayata sıkı sıkıya bağlı olması da, öznenin ölümü düşündüğü anda ona sarılmasını, daha bir anlamlı hâle getirir.

Sözcük tasarrufuyla belirginleşen ve bir isme yazılan şiirlerden biri de

¹⁶ Ömer Lekesiz, a.g.m., s. 76.

“**Ceyhun Atuf Kansu**”dur. On beş birim olarak kurulan şiirin ilk birimi, yapının nasıl gelişeceği hakkında ipucu verir:

*“Hekim
Avucunun içinde mevsim yüreği”¹⁷ (s. 184)*

Her birimin tek sözcük olan ilk dizesinde, Ceyhun Atuf Kansu’nun bir özelliğini belirleyip ikinci dizede bu özelliği bir imajda canlandırarak açıklayan anlatıcı, şiir boyunca öznesine duyduğu sevgi, saygı ve hayranlığın dökümünü yapar. Onu; dost, kız kardeş, ağabey, öğretmen ve şair olarak tanıttıktan sonra, kişilik özellikleri üzerinde durur. Alçakgönüllü ve çocuk sevgisi dolu biri olarak sunduğu öznesini, bazı sözcüklerin çağrışımıyla yüceltir:

*“Kırmızı
Kızamık ve gelincik” (s. 185)*

Bu dizelerde olduğu gibi, Ceyhun Atuf Kansu’nun hayatında yeri olan bazı göstergeleri, onun şiirini de göz önünde bulundurarak değerlendirir. Yukarıdaki birimde “kırmızı”nın çağrışımıyla Kansu’nun doktorluğu, yoksullara ilgisi ve Anadolu’ya bağlılığı vurgulanır. “Ezgi”, “Sözcük”, “Mavi” ve “Atardamar kanı” sözcükleriyle girilen birimlerin hepsinde, Kansu’nun kişiliği ve sanatı belirginleştirilir.

“Ceyhun Atuf Kansu” adlı şiir, Cemal Süreya’nın şaire duyduğu sevginin dökümü ve vefakârlığının işaretidir. Şiir, onun 1968’de yayımlanan “Babam Ceyhun Boy Boyluyor” başlıklı yazısıyla birlikte okunduğunda, bu sevgi dökümünün düşünce bağları da belirginleşir. Bu yazıda Cemal Süreya, “Şiirleri hiçbir zaman didaktik olmamıştır; söylev çekmez, insan manzaraları verir, halk albümüne fotoğraflar toplar, gerçeği tespit eden ufak ufak ve sayısız tutanaklar düzenler”¹⁸ der. Onun Kansu için yazdığı şiir de, şaire karşı hissedilen

¹⁷ Bu iki dize, şiirin ilk yayımlandığında yoktur: **Oluşum**, S. 7/49, Mayıs 1978, s. 2.

¹⁸ Cemal Süreya, **Şapkam Dolu Çiçekle**, Yön Yayıncılık, 3. baskı, İstanbul, 1991, s. 167.

duyguların “ufak ufak ve sayısız tutanağı” olarak yorumlanabilir.

Yedi sözcük ve altı dizeden oluşan “**Kısa Türkiye Tarihi**”nde anlatıcı, barış içinde yaşama imkânının tükendiğini, zulüm ve baskıya karşı “Celâlî İsyancılar”na benzer bir ayaklanmadan başka bir çıkış yolu bulunmadığını sezdirir:

“Şelaleye
Düşmüştür
Zeytinin dalı;
Celaliyim
Celalisin
Celali.” (s. 186)

“Zeytin dalı”nın barışı simgelediği açıktır. Onun hemen ardından anılan “Celali” ise, barışın bittiği yerde ortaya çıkan bir ayaklanmanın göstergesidir. İyelik ekleriyle herkesin “Celalileştirildiği” bu dizelerde, durum karşısında başka bir tepkinin verilemeyeceği sezdirilir.

Toplumsal eleştirinin tema olarak öne çıktığı şiire, dizelerin düzenlenişıyla, şelaleye benzer bir akıntı görüntüsü verilmeye çalışıldığı hissedilmektedir.

Üçer dizeli altı birimden oluşan “**Heykel**” adlı şiir, bir heykelin uyandırdığı düşüncelerle geliştirilmiştir. İlk birimde, şiirin çıkış noktası açık açık söylenir: “Gözüm gitti de / Heykelin önündeki ere / Düşündüm” (s. 187). İkinci birimdeki “başkent” göstereni dikkate alınarak, anılan heykelin Ulus Meydanı’ndaki “Atatürk Anıtı”, erin de anıtın ön tarafında bulunan ve sol eli meydanı gösterircesine açılan er olduğu söylenebilir. Bu görüntüden hareket eden anlatıcı, şiirin sonraki birimlerinde, “neden” soru zarfıyla bazı düşünceler üretir.

İkinci birimde, başkentin neden yalnız cenaze törenlerinde insana verildiği

sorulur. Bu soru, olağanüstü durumlarda toplanmaya ve gösteriye yasak olan meydanların yalnız cenaze törenlerinde kalabalığa açık oluşu üzerine düşündürme amacıyla sorulmuştur. Baskının sadece cenaze törenlerinde işlemediğini sezdirenen anlatıcı, bir durum ironisiyle otorite ve halkın pozisyonuna dikkat çeker.

Üçüncü birimde anlatıcı, “Neden ülkemde / Kahramanlar / Hep dargındır” (s. 187) diye sorar. Sorunun cenaze törenine katılan kişiler veya heykeli dikilenler gözetilerek sorulduğu düşünülebilir; ayrıca, devrimlerin önce çocuklarını yediği düşüncesi de akla gelebilir. Sonraki birimde, bakışın cenaze törenindekilerden heykele çevrildiği anlaşılır: “Neden tarihe değil de / Coğrafyaya geçenler / Önemli” (s. 187). “Coğrafyaya geçenler” sözü, “heykeli dikilmek” diye yorumlanabilir. Tarihte yalnız kahramanların, muzafferlerin değil, mağdurların ve mağlûpların da adı geçer; ama onların ne heykeli dikilir ne de adları herhangi bir meydana, caddeye veya sokağa verilir. Anlatıcı, bu duruma ironiyle dikkat çeker.

“Neden / Kunduracının ağızındaki çivi / Değil Ahi mavis” (s. 187) dizeleriyle, üretim ilişkilerindeki değişim ve yabancılaşma, tarihteki bir esnaf örgütü hatırlatılarak vurgulanır. “Ahi mavis” bağdaştırmasında, emeğin sömürülmediğine ilişkin bir algı öne çıkarılmış gibidir. Bu birimde, emek ve emeğe yabancılaşma, tarihten kopuş olarak belirginleştirilirken, esnafın ahlâkındaki değişme de, bir sorun olarak öne çıkarılır.

Şiirin son birimi, insanların olup bitenler karşısında duyarsız ve tepkisiz kalışına ayrılmıştır: “Ve neden / Kimse / Pencereden bakmıyor” (s. 187). Pencereden bakılsa, başka bir deyişle olup bitenler üzerinde düşünülse, yaşanan acılar, haksızlıklar, zulümler ortadan kalkacak; en azından böyle bir umut doğacaktır. Anlatıcı, bu duyarsızlık, tepkisizlik veya sindirilme karşısında,

yalnızlığını belirginleştirmiş olur. Böyle bir yalnızlık, otoritenin baskısını hissettirdiği kadar, öznenin topluma yabancılaşmasını da düşündürür.

Dize öbeklenişinde belli bir oran gözetilmeyen “**Camdan**” adlı şiir, beş birimdir. İlk birimde anlatıcı, “içki evinden” çıktıktan sonra, camdan az önce oturduğu yere baktığını anlatır. Anlatılan durumdan, yalnızlık duygusu alınır. Sonraki birimde, camdan görülenler aktarılır. İlk olarak masada unutulmuş sigara paketi gösterilir; gösterilen ikinci şey, bir nesne değil bir duygudur: “Sandalyede / Tıpkı benim gibi / Oturuyor boşluğum” (s. 188). Bu ürpertici ve olağanüstü görüntüyle anlatıcı özne, kendisindeki bazı değişimleri daha belirgin olarak fark eder. Biraz daha hüznüldür ve otururken de kamburunu biraz daha çıkarmaktadır. Sonraki birimde şiirin olağanüstü atmosferi, yeni bir figürle iyice zenginleşir ve ürperme de o oranda artar:

*“Biraz daha mı benziyor
Babama?” (s. 188)*

Otururken kamburun biraz daha çıkmasıyla hatırlanan baba, anlatıcı öznenin yaşlandığını düşünmesine yol açar. Sonraki birimde yaşlılıkla ölüm arasında ilişki kuran özne, “Bir yaş büyüğüm babamdan” (s. 188) der. Bu dize, babanın ölümüyle belli bir yaşta kaldığını, öznenin ise babadan bir yıl daha fazla yaşadığını bildirir. Sonraki dizelerde, muhtemelen babanın cenaze törenine benzer bir manzara yaratılır ve özne, rüzgârın yağmurluğunu bir törendeki gibi çekiştirip durduğunu söyler.

Anlatıcı ile öznenin aynı olduğu şiirde, şimdi ile geçmişin bir arada yaşandığı hissedilir. Bu duyguyu, daha ilk dizede belirtilen “içkievi”yle ilişkilendirmek mümkündür. Çıktığı mekânın “camından” az önce oturduğu masaya bakan anlatıcı özne, alkolün de etkisiyle kendisini bir başkasıymış gibi izler ve bu bir başkasında, ölmüş babanın yaşamaya başladığını görür. Bir anlık algı değişimiyle genişletilen şiirde, yaşlılık ve ölüm korkusunun yalnızlık

temasına bağılı olarak geliştirildiğı anlaşılr.

Üçer dizeli yedi birimden oluşan **“Bu Bizimki”** adlı şiirin her biriminde anlatıcı, aşka bir özellik atfeder. İlk dizede atfedilen özelliğın sonrakinde bir eyleme dönüştürölmesi, şiirin kurgusunu belirler: “Yıkıcı bir aşk bu, / Yıkıyor milletin ortasına / Tutku yükünü.” (s. 189) Aşkın “yıkıcı” oluşu, “tutku yükünü” milletin ortasına yıkmayı hazırlar. Şiirin sonraki birimlerinde de buradaki yapı özelliğı uygulanır ve aşk, “bölücü”, “hain”, “yasadışı”, “soyguncu”, “kökü dışarıda”, “ışğâlcı” olarak nitelenir. Olumsuz çağrışımlar uyandıran bu niteliklerin her birini, anlatıcı öznenin aşkın doğasına ilişkin bir belirlemesi olarak yorumlamak mümkündür. Çünkü olumsuz çağrışımlı bu nitelikler, her birimde bir eyleme dönüştürölerek sergilenir. İlk birimde yıkıcı olduğı söylenen aşk, tutkunun ulu orta sergilenmesini sağlayarak toplumsal kabullerin karşısına bireysel özgürlüğü çıkarır. İkinci birimde “bölücü” olarak nitelenir ama bölücölüğü ayırmayı değil, “ekmeğı suyu böl”mesiyle paylaşmayı haber verir. Üçüncü birimde “hain” diye belirlenir; hainliğı, meşru olmayışındandır. Sonraki birimde “yasadışı” olarak belirlenir. Bu özelliğıyle “evliliğın” dışında var olduğı ve yaşandığı vurgulanır. “Soyguncu” diye nitelendiğinde, en küçük şeyden bile sevinç devşirebilmesi göz önünde bulundurulur. Altıncı birimde “kökü dışarda” olarak gösterilir; ama bu özelliğıyle “Dante ile Beatrice”i gözetir. Son birimde “ışğâlcı” olarak sunulur. İşğâlcı oluşu, “Samanlık sevişmenin diyor” dizesiyle açıklanır. Anlatıcı ile şiirdeki öznenin her karşılaşması, yasak aşk temasını güçlendirir.

“Adı İlhan Berk Olan Şiir”, beşer dizeli beş birim ile tek dizeli bir birimden oluşur. Şiirde, modern Türk edebiyatının eleştiri alanında ürün veren yirmi beş yazarı anılır. Şiirin yapısı, ilk birimde belirir:

*“Nurullah Ataç çeliştirmen
Tahir Alangu soruşturman*

Cevdet Kudret deriştirmen
Suut Kemal ekiştirmen
Mehmet Kaplan uyuşturman” (s. 190)

“Eleştirmen” sözcüğünün çağrışımı üzerine kurulan şiirde, adı anılan eleştirmenlerin hepsi ironik bir biçimde değerlendirilir. Bu değerlendirmede, anlatıcının Türkiye’deki eleştiri anlayışları ve eleştiri pratiği karşısında takındığı tavır görülür. Yukarıdaki birimde “eliştirmen” olarak anılan Nurullah Ataç’ta anlatıcı, eleştirmenin çelişkili tutumunu ne çıkarır. “Soruşturman” diye sunulan Tahir Alangu’nun eleştirilerinde ince eleyip sık dokuyuşuna bir gönderme vardır. Cevdet Kudret’in yazdıklarının eleştiri değil, derleme olduğu, onu tanımlamak üzere kullanılan “deriştirmen” sözcüğü ile aktarılır. Anlatıcı, Suut Kemal’in eleştirilerini, çekiştirme olarak yorumlarken, Mehmet Kaplan’ın bu alandaki çabasını da uyuşturma diye değerlendirir. Öznel birer yargı durumundaki bu tür değerlendirmeler, şiir boyunca sürer.

Bir eleştirmenler ironisi olarak geliştirilen şiirin “İlhan Berk eleştirmen” (s. 190) birimiyle bitirilmesi, İlhan Berk’in yazdığı şiirle bütün eleştirmenleri geride bırakması diye yorumlanabileceği gibi, şiirin de eleştiri işlevi görebileceği şeklinde anlaşılabilir. İlhan Berk, modern Türk şiirinde sürekli arayış içinde olan bir şair olarak öne çıkar. Bu özelliği nedeniyle, “Adı İlhan Berk Olan şiir”de, onun şiirine hiçbir eleştirmenin yetişemeyeceği de vurgulanmış gibidir. Böylece İlhan Berk’in şiirdeki çabası da, ironik bir biçimde eleştirilmiş olur.

Beş dörtlük ile bu drtlklere bağlanarak geliştirilmiş beş beyitten oluşan “**Behçet Necatigil şiirlerini Nereye Yazardı**”, 13 Aralık 1979’da len Behçet Necatigil’in şiirine ve hatırasına duyulan saygının bir işareti olduğu kadar, onun poetik tutumunun da değerlendirildiği bir şiirdir. İlk birimde anlatıcının “Renksemez camgöz” (s. 191) dizesiyle, Necatigil’in şiirlerinde görülen ve Cemal Süreya tarafından “klişe” olarak yorumlanan tutuma ilişkin bir belirlemede bulunduğu söylenebileceği gibi, şiirin öznesinin bir zamanlar “Camgöz

Sokağı”nda yaşadığına ve “Camgöz” adlı şiirine bir gönderme yapıldığı da ileri sürülebilir.¹⁹ Sonraki dizelerde anlatıcı, şairin “Hep arka pencereden baktı”ğını, orada sabah akşam “Solgun ay altında kasımpatı” gibi durduğunu veya hayatı böyle algıladığını söyler. “Kasımpatı” sözcüğü ile “solgun ay altı” bağdaştırmasının çağrıştırdığı ölüm teması, ikinci birimde söylenen “bir şey çıkmamış biletlere”le pekiştirilir:

“– Nereye mi yazardı dizelerini
Bir şey çıkmamış biletlere kenarına yazardı.” (s. 191)

Burada, anlatıcının Necatigil’in şairliğine dair bir belirlemede bulunduğu hissedilir. Ona göre Necatigil, ölü şeyleri değerlendiren bir şairdir. Çünkü “bir şey çıkmamış biletlere”, üzerlerine yazılan şiirlerle yırtılıp atılmaktan kurtulur.²⁰

¹⁹ “Necatigil ailesi, 1955 yılında İhlamurderesi Caddesi, Camgöz Sokağı, 22 nolu evi satın almıştır. Burası pek küçük, ahşap ve köhne bir evdir. Şairin ‘Eski Sokak’, ‘Camgöz’ ve ‘Ev Çölü’ adlı şiirleri Camgöz Sokağıyla ilgilidir. Camgöz Sokağının ismi daha sonraları ‘Behçet Necatigil Sokağı’ olarak değiştirilmiştir. ‘Temmuz’ adlı radyo oyununda da bu evin bodrum katının ve yaz ayları çalıştığı rutubetli odanın tasviri bulunmaktadır.” (Nurullah Çetin, **Behçet Necatigil Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1997, s. 12.) Cemal Süreya’nın Nedret Gürcan’a 9 Aralık 1958’de Söke’den yazdığı bir mektupta verdiği bilgiler, “camgöz” sözcüğünün tercihi konusunda açıklayıcıdır: “Behçet Necatigil yeni kitabını bana yolladı. Şöyle de bir ithafı var: ‘Sevgili şair. Gözleriniz göz değil gözistan.’ Ben de onun kitabı üstüne hemeninden bir yazı yazıp *Vatan*’a yolladım. Yazının başlığı ‘Camgözdeki tikler’. ‘Camgöz’ diye bir şiiri var kitapta.” (**Nedret Gürcan arşivi**.) Cemal Süreya, Behçet Necatigil üzerine *Vatan*’da “Üzgünüm Leylâ” (18 Eylül 1957) ve “Camgözdeki Tikler” (18 Aralık 1958) başlıklı iki yazı yayımlamıştır. İlk yazısına, “Behçet Necatigil’in şiirleri saksı çiçekleri gibi gelir bana.” cümlesiyle başlayan Süreya, bu çiçeklerin “bakımlı saksı çiçekleri” olduğunu vurguladıktan sonra, Necatigil’in şiirlerinde, “küçük adamın bunalımlarını[n]” gördüğünü belirtir. Süreya’ya göre, “Ona ayrıntılar şairi de[nse] yeridir”; “Yaşamdaki dengesizlikler, imkânsızlıklar onu feylesofça bir vazgeçişin ifadesi olan ironiye alıp götürmüş[müştür]”. Şairin **Çevre** ve **Evler** adlı kitaplarını gözetererek, bazı şiirlerde, “inceltmiş bir klişecilik”e yöneldiğini belirten Süreya, **Eski Toprak**’ta şairin “Daha soyuta, daha olağanüstüye giden bir eğilim” içinde olduğunu ileri sürer ve, “Şairin üzünlüğü de hasta bir üzünlük olmuş. Humour’u biraz biraz kaybetmiş. Saksıdaki çiçekler büyümüş ama artık pek budanmamaya, eski bakımını yitirmeye başlamışlar” (Cemal Süreya, **Toplu Yazıları I**, YKY, İstanbul, 2000, s. 220.) der. Cemal Süreya’nın bu yazıda söyledikleri, “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiirindeki tema ve söyleyişle doğrudan ilişkilidir. Necatigil’in *Arada* adlı kitabı üzerine yazdığı “Camgözdeki Tikler” başlıklı yazısında, “Behçet Necatigil çoktan yenilmiş ve şimdi yenilmişliği iyiden iyiye kabul etmiş adamın dikkatini, sevgisini, fantezisini, humour’unu yakın eşyaya, ufak aktüaliteye çeviriyor” (Cemal Süreya, **Toplu Yazıları I**, s. 257.) derken de, şiirine konu edindiği şairin özelliklerini belirginleştirir ve onun şiire hakkındaki kanaatini düzyazının açıklığında ifade eder.

²⁰ Cemal Süreya’nın eşine veya sevgililerine yazdığı mektuplarındaki bazı cümleleri, küçük değişikliklerle, şiirlerine aktardığı olur. “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiirin birim geçişi denilebilecek dizeleri de, 1973 Şubatında tanışıp 1975’in aynı ayında evlendiği üçüncü eş

Üçüncü birimde anlatıcı, şiire konu edilen şairin, başka bir deyişle şiirin öznesinin poetik tutumlarından birine daha dikkat çeker ve Necatigil'in şiirlerindeki “ev” göstereninden hareket ederek, onun küçük nesnelere ve eve tutkunluğunu kapalı bir biçimde eleştirir:

*“Bir kapı mı açılıyor
Hemen menteşeye kayardı gözleri
Küçük ev aletleri kerpeten mengene
Giderek onda alışkanlık yarattı” (s. 191)*

Bu birimde dikkat çekilen “kapı” ve “menteşe” sözcükleri, insanla nesnenin karşı karşıya getirilmesi olarak yorumlanabilir. Açılan kapıdan girecek olana değil, belki de bir gıcırta ile menteşeye yoğunlaştığı söylenen öznenin insandan çok nesneye yakın durduğu ima edilir. Küçük ev aletleri arasında anılan ve giderek alışkanlık yarattığı söylenen “kerpeten” ile “mengene” de, öznenin sınırlı ve dar şiir dünyasının içinde sıkışması olarak değerlendirilebilir. Buraya bağlanarak geliştirilen sonraki birimde anlatıcı, Necatigil'in şiirlerini “ilaç kutularının üstüne yazdığını” söyler. Bu dizede, hem öznenin her şeyi değerlendirdiği hem de şiirinin marazî bir tarafı bulunduğu hissettirilir.

Beşinci birimde anlatıcı, “Yazısı 1928 yazısı” dizesiyle şiirinin öznesinin el yazısını “Atatürk'ün el yazısı”na benzetir. Bu benzetmede, öznenin Atatürk'e yazdığı şiirlere bir gönderme olduğu söylenebileceği gibi, ideolojik bir yakınlığın ima edildiği de ileri sürülebilir. “Ama sıkılganlıktan mı neden / Fazlaca bastırılmış bir yazı” (s. 191) dizeleri, anlatıcının Necatigil'in yazısından psikolojisine ve

Güngör Demiray'a yazdığı mektupta yer almaktadır. Süreya, Ekim 1973'te yayımlanan **Beni Öp Sonra Doğur Beni** adlı kitabının çıkışını sevgilisine müjdelerken kendi şiirini tanımlamak üzere kullandığı cümleleri, “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiirinin geçiş dizeleri olarak değerlendirmiştir: “Ben kâğıt peçetelere yazarım şiirlerimi / Ben incir yaprağına yazarım şiirlerimi / Ben bir şey çıkmamış biletle kenarlarına yazarım şiirlerimi / Ben buzun üstüne de yazarım şiirlerimi” (Feyza Perinçek-Nursel Duruel, **Cemal Süreya-“Şairin Hayatı Şiire Dahil**, s. 238). Anılan şiirde şairin kendi deneyimini şiirinin öznesine atmış gibi kurgulaması, metnin bütünlüğü içinde çağrışım zenginliği sağlamıştır.

poetikasına dair bazı sonuçlar çıkarma gayreti gibidir. Öznenin sıkılmalığını, “fazlaca bastırılmış” yazısı üzerinden fark ettirmeye çalışan anlatıcı, onun şiirlerindeki bazı temaların tekrarını eleştirir ve bu tekrarların sıkıcılığa vardığını sezdirir. Bu düşüncelere bağlı olarak geliştirilen sonraki birimde öznenin şiirlerini “Kâğıt peçetelere yazdığı” söylenir. Yine onun nesnelerle kurduğu ilişkiye dikkat çekilerek, her şeyi değerlendirme tutumu vurgulanır. Kâğıt peçeteler de, bir şey çıkmamış biletler gibi ölü nesnelerdir. Öznenin şiirlerini bunlara yazdığının söylenmesinde, önceki birimde işaret edilen “fazlaca bastırılmış bir yazı”nın da belirleyiciliği vardır. Kâğıt bir peçeteye yazılan yazı, fazlaca bastırılsın veya bastırılmasın belirgin biçimde görünür ve bastırılarak yazılmış izlenimi bırakır.

“Çiğnediği sözcükler, ağzının kenarında / Salya değil köpük halinde toplanırdı” (s. 191) dizeleriyle başlayan yedinci birimde, Necatigil’in sigara tiryakiliği ile giyimindeki özene dikkat çekilmiştir. Sözcüklerin çiğnenmesini, tütünün çiğnenmesi gibi canlandıran anlatıcı, öznesinin ağzının kenarında hiç eksik olmayan sigarasını çağırıştırır. Bu dolaylı betimlemenin ardından gelen “Ve zarif kemerini örtme duygusuyla / Şal gibi aşağı akardı boyunbağı” (s. 191) dizeleri, öznenin resmini belirginleştirirken utangaçlığını da öne çıkarır. Sonraki birimde, öznenin şiirlerini “plastikten oyuncakların üstüne yazdığı” söylenir. Oyuncakların “plastik” diye belirtilmesi, öznenin çocuklarına duyduğu sevgi ve gösterdiği ilgiyi işaret ettiği kadar, yoksulluğunu da düşündürür. Bu birimde de Necatigil’in poetikasına ilişkin bir dikkat öne çıkar ve onun nesnelerle kurduğu ilişki, sahici olana değil, plastik olana yönelme diye yorumlanır.

Dokuzuncu birimde Necatigil’in İstanbul’da ömrünün büyük bölümünü geçirdiği Beşiktaş semtine dikkat çekilir ve “Barbaros Meydanı” adlı şiirlerine göndermelerde bulunulur. “Koca Barbaros’a karşın / Beşiktaş biraz odur artık” (s. 192) diyen anlatıcı, Barbaros Hayrettin Paşa’nın Mimar Sinan tarafından XVI. yüzyılda yapılan türbesi ile heykeltıraş Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara

tarafından 1942 yılında, bronz dökümden yapılan ve Beşiktaş Meydanına konulan “Barbaros Hayrettin Paşa Anıtı”nı gözeterek, Beşiktaş’ın Barbaros ile özdeşleştirildiğine dikkat çeker. Ömrünün büyük bölümünü Beşiktaş’ta geçiren ve bu semtin bazı sokaklarını şiirlerine konu edinen Necatigil’in de, Beşiktaş’la özdeşleştiğini belirtir. Şiirin öznesinin Barbaros ile bir arada anılmasının nedenlerinden biri de, yukarıda belirtildiği gibi, “Barbaros Meydanı” adlı iki şiir yazmış olmasıdır. “Beşiktaş biraz odur artık” dizesindeki “biraz” sözcüğü, hem öznenin Beşiktaş’taki evinin Barbaros’un kapladığı alanla kıyaslanmasından hem şiirlerinde Beşiktaş’tan söz etmesinden hem de semte bağlılığından kaynaklanır. “Küçük bir oda versinler / Kehribar yüzü öylece kalsın” (s. 192) dizeleri, öznenin yaşadığı evlerde hep küçük odaları tercih edişine bir gönderme olduğu kadar, ölümü karşısında duyulan üzüntüyü de yansıtır.

Şiirin son biriminde anlatıcı, Necatigil’in şiirleriyle yaşayacağına olan inancını, “Şiirlerini tırnaklarının üstüne yazardı.” dizesiyle vurgular. Hep az olanla yetinen ve az olanı değerlendirmesini bilen öznenin şiirlerini tırnaklarının üstüne yazması, tırnakların ölümden sonra da uzadığı bilgisini içerir. Ayrıca bedende küçük bir alanı kaplayan tırnakların şiirlerle genişletilmesi de, anlatıcının Necatigil’in poetik tutumunda küçük şeylerden yaratıcı biçimde yararlandığına dair inancını pekiştirir. Yine şiirin dar bir alana sıkıştırılması, anlatıcının bu poetik tutuma getirdiği bir eleştiri olarak ileri sürülebilir.²¹

“Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiir, anlatıcının modern Türk şiirinin önemli bir poetik tutumunu kimi zaman hayranlıkla, kimi zaman eleştirerek değerlendirdiği yoğun bir metindir. Şiirde, öznenin şiir dünyasının sözcükleri, hayatı ve şiirleri yeni bir şiir için kullanılırken, ölüm teması öne

²¹ Bu şiir, Cemal Süreya’nın Behçet Necatigil’in şiiri üzerine yazdığı “Üzgünüm Leylâ” (**Vatan**, 18 Eylül 1957), “Camgözde Tikler” (**Vatan**, 18 Aralık 1958) ve yine “Üzgünüm Leylâ” (**Aydınlık**, 12 Mart 1980) başlıklı yazılarla bir arada okunduğunda, şairin poetik tutumuna getirilen eleştirilerin daha iyi anlaşılacağı açıktır.

çıkarılmıştır. Temanın belirginleşmesinde, nesnelerin sembolik değerlerinden yararlanıldığı, bu amaçla şiirin ilk biriminde “kasımpatı” çiçeğine son biriminde ise “kehribar”a yer verildiği görülür. Bunların biri, sembolik değeri; diğeri ise, rengiyle ölümü çağrıştırır. Kasımpatının cenaze çiçeği olarak kullanıldığı, kehribarın ise fosilleşme ile ölümü içerdği bilinir.

Beşer dizeli sekiz birimden oluşan “**Yazgıcı Şiir**” adlı metnin yapısı, ilk birimde belirlenmiş gibidir. Modern bir “müstezat” gibi görünen metnin her biriminde önce üç dize, sonra da bunlara biçim ve anlam yönlerinden bağlanan iki dize yer alır:

*“Nasıl anımsamazsın Özdemiroğlu’nu,
Hani gün boyu içer içer de sonra
Uyurdu kolları bir gulamın boynunda.
– Bir gün saati doldu
Tam öyle bir uykuda” (s. 193)*

Bu ilk birimde, birine seslendiği anlaşılan anlatıcı, tarihsel bir figüre göndermede bulunarak haz ve ölüm temasını belirginleştirir. II. Selim (Sarı Selim) ile III. Murad’ın padişahlıkları döneminde XVI. yüzyılda beylerbeyi olarak pek çok yararlıklarda bulunan Özdemiroğlu Osman Paşa, her ne kadar anlatıcının sunduğu gibi zevke ve eğlenceye düşkün biri olmasa da²² anlatıcı, onu hatırlatarak ironik bir biçimde hazla ölümün iç içeliğini sergiler.

İkinci birimde anlatıcı, “Yabanıl bir beğeni arardı zulumlarda” diyerek, başka bir tarihsel figürü hatırlatır. Bu hatırlatmada, Yavuz Sultan Selim’in son iki dizesi “Şîrler pençe-i kahrımda olurken lertzân / Beni bir gözleri âhûya zebûn etti felek” olan rubaisinin yönlendiriciliği açıktır. Zalim bir padişah olarak sunulan Yavuz Sultan Selim’in ölümünün “şirpençe”den oluşunu ironik bir biçimde vurgulayan anlatıcı, bu birimde ölümü, zulümle ilişkilendirir.

²² Özdemiroğlu Osman Paşa için bakınız: Nicolae Jorga, **Osmanlı İmparatorluğu Tarihi**, (Çev.: Nilüfer Epçeli), C. 3, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, 2005.

Sonraki birimde de Osmanlı tarihinden iki figüre yer açılır ve II. Selim (Sarı Selim) “ayyaş”, IV. Murad “mastor” diye sunulur. Her iki padişahın da içki düşkünlüğünü öne çıkaran anlatıcı, tütün ve içkiyi yasaklayan bu padişahlardan birinin içkiden, diğerinin esrardan öldüğünü söyleyerek yine durum ironisine yönelir. Bu ironi ile iktidar ve ölüm arasındaki tuhaf ilişkiye dikkat çeker.

Dördüncü birimde, II. Mahmud’un Bezm-i Âlem Vâlide Sultân’dan doğma büyük oğlu I. Abdülmecid’i hatırlatan anlatıcı, onun da “Bir bezmde âlem yaparken öldü”ğünü söyler. Zevkle ölümü yeniden bir araya getirirken, “âlem” sözcüğünün çağrışımlarıyla I. Abdülmecid’in annesinin adını hatırlatan anlatıcı, zayıf ve gevşek bir dil oyununa başvurur: “ – Hoş, annesinin adı da / Bezmiâlem’di.” (s. 193) Bu dil oyunuyla padişahın ironik bulunan sonu, kaderci bir açıklama da kazanmış olur.

Sonraki birimde Avrupa tarihinden bir figür kullanılarak ölüm teması, faşizmle bir arada değerlendirilir. Adolf Hitler’in sonunu, kendisine sorulan bir soruya verdiği cevapta bulan anlatıcı, ironik durumu şöyle belirler:

*“Nasıl hatırlamazsın Adolf Hitler’i,
Neden hiç evlenmediğini soranlara
Karisının Almanya olduğunu söyledin.” (s. 193)*

Anlatıcı, Hitler’in Almanya’nın koynunda alev alev yandığını söyleyerek, faşizmin bir ülkeyi nasıl ateşe attığını vurgular. Altıncı birimde de Avrupa tarihinden bir başka figür hatırlatılır. İtalyan faşizminin mimarı Mussolini, hem dönemsel hem de düşünsel olarak Hitler’e eklenirken faşizmle ilişkilendirilen ölüme, din de eşlik eder.

Sonraki birimde ABD’nin en ünlü gangsteri olarak bilinen Al Capone hatırlatılır. 1920’li yıllarda Chicago’nun yer altı dünyasının patronu durumundaki

Al Capone'u, "Chicago'da Belediye Başkanı" olarak sunan anlatıcı, bu gangsterin yöneticileri satın almış oluşuna göndermede bulunur. "– Temizleme-aydınlatma resminden / Oldu onun da sonu." (s. 194) dizeleriyle Al Capone'un frengiden öldüğüne dikkat çekerken, bu kez söyleyiş ironisine başvurur. Bu birimde de hazla ölümün cinsellikte birleştirildiği görülür.

Metnin son biriminde, ironik bir söyleyişle şiirin "akşamüzeri" yazıldığı söylenir. Bu bilgi, metnin yapısında önemli bir işlev üstlenir. Verilen bilgiyle, şiirde anlatılanların hepsinin bir akşamüstü birine söylendiği duygusu alınır. Anlatıcı, şiir boyunca "nasıl anımsamazsın" diye seslendiği kişiye, "Başkalarının hayatını da ilerde söylerim" (s. 194) diyerek veda etmeye hazırlanır. Son iki dize, şiirin bir söyleşi havasında geliştirildiğini belirginleştirdiği gibi, konuşmanın bittiğini de haber verir:

"– Yine görüşelim!
– Görüşelim" (s. 194)

Şiir boyunca farklı ve her biri güç ve iktidar sahibi olan figürlerle ölümün kaçılamayacak bir son olduğu vurgulanır. Şiirin adındaki "Yazgıcı" sıfatı, belirlenen sonun insanın yazgısı olduğunu, ironik bir biçimde öne çıkarır.

4.2.2. Tema

Üç bölüm olarak düzenlenen *Uçurumda Açan*'ın her bölümü, içinde yer alan şiirlerin temaları hakkında ipuçları sunar. İlk bölüm olan "Üzerinden Sevişmek"te yer alan şiirlerde, cinsellikle çevrelenen aşk ve erotizm teması öne çıkar. "Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir" bölümündeki şiirlerde, yalnızlıkla birlikte sosyal eleştiri belirginleşir. "Taşıran Damla"dakilerde ise, ağırlıklı olarak, sosyal eleştiri ile umut ve inanç temaları sezilir.

4.2.2.1. Aşk

"Üzerinden Sevişmek" bölümündeki şiirlerde, aşk teması belirgindir. Aşkın

çeşitli görünümüleri sergilenirken, anlatıcı öznenin aşkı daha çok hatıralarının içinden değerlendirdiği anlaşılır. Yaşananların hatırlanarak kurgulanması sonucu ortaya çıkan aşkta, meşru olmayan bir ilişki de kendiliğinden belirginleşir. Anlatıcının hüznün, acı veya özlemle hatırladığı aşklarının öznelere genellikle evlidir. Bu, çoğu şiirdeki aşkın yasak olduğunu gösterir. Aşkın meşru bir zemini bulunmadığını belirten Cemal Süreya'nın şiirlerinde aşkı hep kaçak yaşayan öznelere ait bir durum olarak tasarlaması doğaldır.

“Uçurumda Açan” adlı şiirde, yasak olduğu anlaşılan bir aşk; kırgınlık, hüznün, kuşku, öfke, acı ve ihanet temalarıyla öne çıkarılır. Anlatıcı, sevgilisine “aşk” diye seslenir; ama bu, başkasının olan bir aşktır. Nitekim ondan ayrıldıktan hemen sonra, kocasıyla sokaktan “bir sövgü gibi” akıp gider. Bu manzara ile ihanetin yarattığı acıyı ve hüznü tadan anlatıcı, “evli kadınlar”ın durumunu, “Diyorum çoğunca evli kadınlar / Bu yüzden ölü yıkayıcısıdırılar” (s. 149) diye belirler. Bununla birlikte, şiirdeki yasak aşkın erotizm ve hüznle yoğrulduğu söylenebilir.

“Bu Bizimki” adlı şiirde, aşka yüklenen niteliklerin hepsi, onun meşru bir boyutta düşünölemeyeceğini ve yaşanamayacağını sezdirir. Dolayısıyla şiirin yasak aşk temasını belirginleştirdiği söylenebilir.

“İp” adlı şiirde de, aşkın kapalı bir mekânda yaşanışı sergilenir. İki beden ancak sevişme ânında tam anlamıyla bütünleşebildiği düşüncesi iletilirken aşkın cinsellikle tamamlandığı gösterilmeye çalışılır. Mekândan insana, oradan da dünyaya açılarak genişletilen şiirde, cinsel aşkın dolayımından uzak bir biçimde coşkuyla yaşandığı düşüncesi çıkar.

“Özür”de aşk, hüznün içinden algılanır. Anlatıcı sevgilisine seslenerek dün yaptığı bir davranışı için özür diler. Hüznle çevrelenen aşkın, mutluluk-

mutsuzluk dolayımında değerdendirildiği; mutluluğun olduğu kadar mutsuzluğun da aşka dahil olduğu; hattâ mutsuzluğun aşka daha çok yakıştığı ve onu doğruladığı vurgulanır.

“Var” adlı şiirde, ilk aşkın acısını, sızısını sonrakilerde hep hisseden özne, sevgilinin sesinden çıkardığı anlamlarla aşkın çeşitli görünümelerini sergiler. Muhatabın sesine yoğunlaşarak geliştirilen şiirde aşk teması; iyilik, güzellik, hüzn, cinsellik ve erotizmle iç içe işlenir.

“Karne”de iki kişiyi birden sevmenin anlatıcıda yarattığı karışık duygular, aşk temasına bağlı olarak sergilenirken, bu durumdaki birinin hayatta sevinçten sınıfta kalacağı belirginleştirilir. Bir bakıma aşkın karnesinin çıkarıldığı şiirde, pişmanlık, sevinç, cinsel arzu ve hüzn aşkı çepeçevre kuşatır.

Tek beyitten oluşan “Ama Senin”de, aşk teması onurla ilişkilendirilir. Aşkın onur kaygısı taşınarak yaşanamayacağı belirginleştirilirken, âşığın kendisini sevgilisi için feda etmekten kaçınmayacağı da iletilir. “Taşıran Damla” adlı şiirde de, aşkla onur arasında bir bağ kurularak, gergin bir ilişkideki bazı olayların insan onurunu zedelediği belirtilir. Önceki şiirde, aşk için onurunu ayaklar altına almaktan kaçınmadığını söyleyen öznenin yerini, bu şiirde onurunu öne çıkaran bir özne alır. Şiirin son birimlerine doğru, ilişkideki gerginlik cinsel arzunun tatminiyle aşılr. Böylece aşkın cinsellikle bir tutkuya dönüştürüldüğü düşüncesi pekiştirilmiş olur.

4.2.2.2. Erotizm

Aşk temalı şiirlerde, arzu ve heyecanın önemli olduğu vurgulanır. Aşka cinselliği ve tutkuyu getiren arzu, şiirlerin erotik bir boyut kazanması sağlar. Aşklarını hatıralarının içinden görüp anlayan özne, cinsel isteğin tutkuyu arttırdığını sezdirir. Heyecan ise, aşkın hem evlilik gibi meşru bir zeminde

yaşayamayacağını, hem de yasak oluşunun işaretidir. “Dört Mevsim” adlı şiirde anlatıcı, “buluşma” heyecanı ile “sevişme” isteğinin yönlendirici olduğunu, bunlar ortadan kalktığı anda aşktan da söz edilemeyeceğini söylemektedir. Aşk temasının öne çıktığı şiirde, heyecan ve arzunun aşkı besleyen duygular olarak benimsendiği görülmektedir. Nitekim bunlar ortadan kalktığı anda aşk bitmiş ve bir aşkın sonunu haber veren “kış” başlamıştır.

“Banko”da, alışkanlığa dönüştürülerek heyecanı yitirilen bir aşkın tutkuyla ayakta durduğu söylenir. Buradaki aşkın heyecanını yitirmesi, evlilik gibi meşru bir zeminde yaşatılmaya çalışılmasından kaynaklanır. Anlatıcı her ne kadar bu heyecansız aşkı bitirmek istediğini söylese de, bir “biz bilinci” geliştirip tutkuyu öne çıkararak onu yüceltir.

“Üzerinden Sevişmek”, yasak aşkla geliştirilmemekle birlikte cinsel isteği öne çıkararak erotizmi belirginleştiren bir şiirdir. Kapalı bir mekânda, birbirlerini tanımayan insanların üzerinden geliştirilen şiirde, erotizmi sürekli kılan cinsel arzunun baskın tema olarak işlendiği söylenebilir. Çağrışıma bağlı bir biçimde hissettirilen sevişme, sadece arzuyu tatmini sağlamış ve öznedeki hazdan başka bir iz bırakmamıştır. Dört sözcükten oluşan “Nü”de ise, tatmin edilmeyen cinsel arzunun erotik bir biçimde ifade edildiği görülür. Burada arzusu tatmin edilmeyen anlatıcının yöneldiği özneyi cinsel bir obje olarak konumlandırıp küçümsediği anlaşılır. Bu küçümsemede, geleneksel bir davranışın gözetildiği de hissedilir.

Erotizmin bir striptizcinin üzerinden yansıtıldığı “Striptiz” adlı şiirde, yaşama sevinci ve var olmaktan duyulan memnuniyet de bu temayı destekler. Cinsel arzunun tatminine değil, kışkırtılarak sürekli kılınmasına bağlı olan erotizm, bu şiirde striptiz yapan birinin giyinişi ve soyunuşu gösterilerek yansıtılır.

4.2.2.3. Yalnızlık

Birbirine bağılı altı bölüm olarak düzenlenen “Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”, adının da çağrıştırdığı üzere, yalnızlık temasını öne çıkarır. “Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”in ilkinde; toplumdaki çelişkiler ile çirkin, karanlık ve kirli ilişkiler sergilenerek birey toplum çatışması yansıtılırken bireyin yalnızlığı baskı tema olarak öne çıkar. Bu temayı, hüznün iyice belirginleştirir. Dostlarından ve sevdiklerinden uzak düşmüş olan anlatıcı, yalnızlıktan kurtulmak için kaçamak ilişkilere yönelerek erotizmi de şiire taşır; ama kalıcı olan yalnızlığın yoğunlaştırdığı hüzündür.

İki dizeden ibaret olan “Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”in ikincisinde yalnızlık, Cemal Süreya’nın özel tarihiyle iyice derinleştirilir: “Ankara, Ankara / Ey iyi kalpli üvey ana!” (s. 165) “Öz ana”nın kaybıyla yalnızlığı tadan birey, geldiği şehri, “üvey ana” olarak değerlendirir. Buradaki üvey ananın “iyi kalpli” olduğunun belirtilmesi, “öz ana”nın kaybindan doğan acıyı biraz olsun hafifletmeye yönelik bir çaba olarak yorumlanabilir. Yine de üvey ananın yalnızlığı ortadan kaldıramadığı, sadece özneyi bir nebze teselli edebildiği açıktır.

“Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”in üçüncüsünde, yalnızlık içinde bunalan öznenin bazı arayışlara girdiği anlaşılır. Başkent Ankara ile kendisini, yaşlara ve acılara yabancılaşma noktasında özdeşleştiren anlatıcı, yalnızlıktan kaynaklanan bir umutsuzluk içinde geçmişinin muhasebesini yapar. Buradan da olumlu bir sonuç alamayan anlatıcı, pişmanlık içinde, “Ama ben budalalıklarla doldurdum / Yıllarca bütün boş sayfalarımı.” (s. 166) der. Şiirin sonlarına doğru, birine “Sen Bayan Nihayet” diye seslenerek, yalnızlığına son vermek ister. Yalnızlığın aşkla aşılmaya çalışıldığı şiirde, aşkın da coşkuyla yaşanan bir duygu olmadığı, daha çok hüznü taşıdığı hissedilir.

Dostlardan ve sevilenlerden ayrı oluşun yarattığı yalnızlık, “Hanlar Hamamları İçin Sürekli Şiir”in dördüncüsünde de baskın tema olarak öne çıkar. Ankara’da yaşamış olan bazı şairleri “Bir kentin tarihinde şairlerin ayak izleri” (s. 167) diye anarak kendisini de onların arasına katan anlatıcı, durumunu o şairlerle hafifleştirmeye çalışır. Yalnızlığın hem şiirdeki “Ankaralı şairler” listesini hazırladığı, hem de diğer sıkıntıları doğurduğu söylenebilir.

4.2.2.4. Yaşama Sevinci

Uçurumda Açan’daki bazı şiirlerinde aşkın görünümleriyle yaşama sevincini hissettiren Cemal Süreya, iki bölümden oluşan “Bir Çiçek” adlı şiirinde, yalnızlık ve umutsuzluk içindeki özneyi, bu hâlden bir çiçeğe dikkat çekerek kurtarır. Şiirin ilk bölümündeki “Bir çiçek yolumu kesti!” dizesinde, anlatıcı öznenin gördüğü manzara ile yalnızlıktan ve umutsuzluktan kurtulduğu anlaşılır. Rıhtım taşlarının arasından “başını uzatan bir çiçeğin” hâli, özneye, güçlükler karşısında dirençli olmak gerektiği fikrini verir. Burada öne çıkarılan yaşama sevinci, şiirin ikinci bölümünde iyice belirginleşir. İlk bölümdeki “Dev bir gemi geçiyordu / Küçük küçük sulardan” birimini gözetten “Bir ilkokul bahçesi geçiyordu / Cıvılcıvılcı sulardan” (s. 176) dizelerindeki “ilkokul bahçesi” ile “cıvılcıvılcı sular” bağdaştırmaları, şiirin baskın temasının yaşama sevinci olduğunu haber verir.

4.2.2.5. Sosyal Eleştiri

Yalnızlık temasının öne çıktığı “Hanlar Hamamları İçin Sürekli Şiir”lerde, zaman zaman sosyal eleştiriye gidildiği görülür. Anlatıcıyı bunaltan yalnızlığın nedenleri arasında; Ankara’da gördüğü çarpık yapılaşma, politikacı ile sermaye ilişkisi, yolsuzluk, sahtekârlık da vardır. Bunları, şiirlerin hepsinde humoru kullanarak ima edip geçen anlatıcı, özellikle son şiirde, belirgin bir dil sapmasına yönelerek vurgular: “Ankara Ankara / Müfettişler arasından geçiyor tiren / Bankası elektrik Otel Mola” (s. 170). Zengin çağrışımlı bu dizelerden, görevi

suiistimale, karanlık ilişkilere, bunların gerçekleştiği mekânlara eleştiriler getirildiği; dolayısıyla şiirde, sosyal eleştirinin bir tema olarak belirginleştiği söylenebilir. Bunları gördüğü hâlde, düzeltme imkânı bulamayan ve bunların düzelme ihtimali olmadığını anlayan özne, durumun saçmalığını, doğal dilin mantığı içinde kolay kolay anlaşılamayacak bir cümle ile ifade etmiştir.

12 Eylül 1980’de yapılan askerî darbe sonrasındaki tutumlardan birinin eleştirildiği hissedilen “Ğ Vitamini” adlı şiirde, demokrasiyi askıya alan bir yönetimin isteği doğrultusundaki çalışmalara katılanlarla dalga geçildiği, onların “bilim” kisvesi altında sundukları çalışmaların gülünç olduğu vurgulanır. Yapıca bozuk olan “Ulusalçılık” sözcüğünün dil içinde yeri bulunmaması gibi, “Ğ Vitamini”nin de vitaminler arasında bir yeri olmadığı anlaşılır.

“Fotoğraf” adlı şiirde, durakta gözlenen bir aile üzerinden yoksulluk eleştirisi yapılır. Aktarılan manzara içinde hüznü bir adam ve ezik bir kadın vardır. Anlatıcı, hüznü de ezikliği de yoksulluğun doğurduğunu sezdirir; mutsuzlukla yoksulluk arasında ilgi kurup, durumu sosyal bir sorun olarak belirginleştirir.

“Kısa Türkiye Tarihi”nde, “Celaliyim / Celalisin / Celali” dizeleriyle “Celâlî İsyanları”na gönderme yapılarak, toplumsal uzlaşmanın yerini çatışmaya bıraktığı; haksızlık ortadan kalkmadıkça şelale şiddetindeki öfkenin dindirilemeyeceği hissettirilir.

Toplumun baskı altında tutularak sindirilmeye çalışılması da, “Heykel” adlı şiirde eleştirilir. Ulus Meydanındaki “Atatürk Anıtı” odağa alınarak geliştirilen şiirde, mağlupların ve galiplerin durumu değerlendirilerek, heykeli dikilenlerin coğrafyayı ele geçirdikleri kadar tarihin yorumu belirledikleri de vurgulanır. Şiirde ayrıca emek ve emeğe yabancılaşma, tarihten kopuş ve esnaftaki ahlâk değişimi de üzerinde durulan toplumsal sorunlar olarak öne çıkar.

“Adı İlhan Berk Olan Şiir”de, Türkiye’deki edebiyat eleştirisi sorun edilerek, bazı görüşler ileri sürülür ve adı eleştirmen olarak anılan isimlerin neredeyse hiçbirinin bu sığata lâıık olmadıkları hissettirilir. Bütün eleştirmenlere karşı, bir şair olan İlhan Berk’in “eleştirmen” diye sunulmasında çift yönlü bir ironi vardır.

4.2.2.6. Umut ve İnanç

Güncel veya toplumsal olayların yönlendirmesi ile yazıldığı anlaşılan bazı şiirlerde, mağdur edildiğı düşünölen ve mazlumlugu öne çıkarılan figürlerle umut ve inanç temaları geliştirilir. Haksızlık ve zulüm karşısında sessiz kalmama ve direnme de bu temalara bağılı olarak ortaya çıkar.

Bağımsız aday olarak katıldığı 1979’da yapılan yerel seçimlerde, oyların büyük çoğunluğunu alarak Fatsa Belediye Başkanı seçilen 1938 doğumlu Terzi Fikri Sönmez’in tutukluluk günlerinde yazılıp yayımlanan “Bir Büst İçin Elli Yıl Sonra Söylenmiştir” adlı şiirde Cemal Süreya, Sönmez’i “mitos”a dönüştürme kaygısıyla şiirden bir büst yapmayı denerken, umudu ve geleceğe inanmayı da öne çıkarır. Şiirde, gerçekliğı olan bir kişinin verdiğı mücadele, bir ütopyanın gerçekleşmesi şeklinde sunularak, geleceğın daha güzel olacağına dair bir umut ve inanç sergilenir.

“İlhan’ın Anısına Türküler” başlıklı şiirde, sevilen bir tanıdığın öldürölmesinden duyulan üzüntü, öfke ve acıyla dile getirilir. Şiirdeki “Bir ölür bin doğarız” sözünü çağrıştıran bazı dizelerde, direnç ve umut temaları iyice belirginleşir. Haksızlık ve zulmün mağdur ettiğı kişilerin unutulmayacağı mesajını ileten şiirde; çaresizlik, üzüntü, acı, direnç ve umut temalarının içe içe işlendiğı görülür.

4.2.2.7. Ölüm Acısı

Uçurumda Açan’daki bir isme yazılmış olan bazı şiirlerde ölüm teması öne

çıkar. Özellikle “Taşıran Damla” bölümünde bir araya getirilen “İlhan’ın Anısına Türküler”, “Mübeccel İzmirli”, “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiirlerde ölüm, bir arkadaşın veya tanıdık birinin kaybı münasebetiyle değerlendirilir. “İlhan’ın Anısına Türküler” adlı şiir, dize öbeklenişi ve kafiye hassasiyetiyle de bir ağıtı andırır. Bu şiirde ölüm, haksızlık ve zulmün de eleştirisini hazırlar. Ayrıca, bir başka tema olarak belirlediğimiz geleceğe duyulan umut ve inancın da seslendirilmesini sağlar. “Mübeccel İzmirli” adlı şiir için de, örtük de olsa böyle bir niyet taşındığı hissedilir. Bu şiirlere, ölümün daha iyi bir gelecek için bir kazanç olduğu yorumu bile getirilebilir.

“Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiirde ise, kişiliğine ve şiirine saygı duyulan bir şairin ölümünden duyulan hüznün öne çıkar. Bununla birlikte, şairin poetik tutumuna örtülü eleştiriler getirildiği de sezilir. Yine de baskın olan, ölümün getirdiği acı ve hüzündür.

“Ölüm” ve “Yazgıcı Şiir”de, ölümün bir insanlık durumu olarak ele alınıp, kaçınılmaz bir son olduğu sezdirilirken hayata bağlılık da öne çıkarılır. Anılan ilk şiirde, öznenin ölümü düşündüğü anda “bir ağacın gövdesine sarılması”, hayata bağlılıkla açıklanabilir. İkincisinde ise, ölümün evrensel bir gerçek olduğu belirginleştirilirken, bir yandan zulümler sergilenir, bir yandan da ölümün yarattığı ağır hava ironik bir söyleyişle hafifletilmeye çalışılır.

“Camdan” adlı şiirde anlatıcı özne, hatırladığı ölmüş baba figürüyle ölüme yaklaştığını düşünüp, ölümün ağırlığını hüznle yaşar. Burada, ölümden korkma gibi bir durumdan çok, yaşlılığın getirdiği yorgunluğun ölüme yaklaşma olarak yorumlandığı görülür. Şiirde, ölümü düşündüren asıl sorunun yalnızlık olduğu hatırlanırsa, yalnızlık ve ölüm temalarının iç içe işlendiği anlaşılır.

4.2.3. Dil ve Anlam

Önceki şiirlerinde olduğu gibi *Uçurumda Açan*'daki şiirlerinde de Cemal Süreya, dilin imkânlarını olabildiğince değerlendirmiştir. Söz sanatları ve imajlarla dilin anlam sınırlarını zorlayan şair, dildeki çağrışım zenginliğinden yararlanmak üzere de hem gündelik dildeki bazı kalıp ifadeleri kullanmaktan çekinmemiş hem de dil içi bazı sapmalara gitmiştir. Bunlar, aşağıda ayrıntılı olarak değerlendirilecektir.

4.2.3.1. Mecaz

Uçurumda Açan'daki bazı şiirlerde, çağrışıma bağlı olarak, kimi sözcüklerin mecaz anlamlarından yararlanıldığı anlaşılr. Bu, özellikle cinsellik çağrışımı uyandıran durumlarda daha bir belirginleşir. “Var”ın “Balkon demirine dayalı bir arka kadar şakacı,” dizesindeki “dayalı” sözcüğü, kurulan bağlam içinde “yaslanmış” anlamını; “arka” sözcüğü ise, “popo”yu düşündürür. “Kimlik denetimi yaptıktan sonra / Resimli roman okuyan bir er gibi giderici.” (s. 158) dizelerindeki “giderici” sözcüğü de, “kendi kendine tatmin”i karşılayacak biçimde kullanılmıştır.

“Biletim öldü” (s. 163) dizesinde, “yanmak” yerine “ölmek” fiili tercih edilerek, kalıp bir ifadenin kırıldığı anlaşılr. “İş Bankası da kendine özgü bir humour’la süzüyor” (s. 164) dizesinde “süzmek” fiilinin “incelemek” anlamında kullanıldığı açıktır.

Cinsel aşk temasının öne çıktığı “Taşıran Damla” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde bulunan “gül” ve “kamış” sözcükleri, asıl anlamlarında değil, erkek ve kadın cinsel organlarını çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır:

*“Harara takılmış pamuk
Dipten oynayan dalga*

*Gül ki bardakta durmaz
Kamış ki kamaşmakta
Kamış ki kamaşmakta” (s. 173)*

Bu birimin ilk dizesindeki “harar” ile ona bağlı olarak seçildiği hissedilen “pamuk” sözcükleri de, kendi anlamlarının dışında, şiirin temasını destekleyen çağrışımlar uyandıracak biçimde kullanılmıştır.

“Bir Çiçek” adlı şiirin “Dev bir gemi geçiyordu / Küçük küçük sulardan” (s. 175) ve “Kadıköy parkının umarsızları / Sıralanmışlar banklara” (s. 175) dizelerindeki “küçük küçük” sözcükleri, “yavaş yavaş”; “sıralanmışlar” sözcüğü de “oturmuşlar” anlamı iletmektedir. Sözcükler, ilk anlamlarının dışında, çağrışıma bağlı olarak mecaz anlam bildirmektedir.

“Mübeccel İzmirli” adlı şiirin “Elleri vardı ince” (s. 180) dizesindeki “ince” sözcüğünün “zarif”, “biçimli” anlamına gelecek şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

“Gözüm gitti de / Heykelin önündeki ere” (“Heykel”, s. 187) dizelerindeki “gözüm gitti” sözü, “gözüm takıldı”, “gözüme ilişti” deyimlerini hatırlatır. Buradaki “gitmek” fiilinin, “takılmak” veya “ilişmek” anlamında kullanıldığı bellidir.

Ölüm temasının ironik bir biçimde işlendiği “Yazgıcı Şiir”de, sözcüklerin mecaz anlamlarından, tema gözetilerek, çokça yararlanıldığı görülür. “–Bir gün saati doldu / Tam öyle bir uykuda” (s. 193) dizelerindeki “saati dolmak” sözü, “–Ama sonunda parça parça / Şir-pençeden gitti” dizelerindeki “gitmek” ve “–İçki hakladı Selim’i. / Esrarla tükendi Murad.” dizelerindeki “haklamak” ve “tükenmek” sözcükleri, “ölmek” anlamında kullanılmıştır. Aynı şiirin “Yabanıl bir beğeni arardı zulumlarda” dizesindeki “yabanıl” sözcüğünün de, bağlam içinde “vahşi” anlamını karşıladığı açıktır.

4.2.3.2. Mecaz-ı Mürsel

Söyleyişin değerini artıran ve ona incelik katan mecaz-ı mürselin, kitaptaki bazı şiirlerde, ustalıkla kullanıldığı görülür. "Başkaları da var masada" ("Üzerinden Sevişmek", s. 151) dizesinde, masa ile parça-bütün ilişkisi gözetilerek mecaz-ı mürselden yararlanılmıştır. Kast edilen, masanın etrafı ve buradaki insanlardır.

"Var"ın "Karpuzlar gümbür gümbür kapılarda" (s. 158) dizesinde, sokaktaki karpuz satıcılarının sesi, sattıkları nesnede gösterilirken, mecaz-ı mürselin anlamı zenginleştirici etkisinden yararlanır. Aynı şiirin "Balkon demirine dayalı bir arka kadar şakacı" dizesinde, insanın bütün bedeni, balkon demirine yaslanmış olan bir parçasıyla gösterilerek işaret edilir. Buradaki parça-bütün ilişkisi de, mecaz-ı mürseli haber verir.

"Bir ilkokul bahçesi geçiyordu / Cıvıl cıvıl sulardan" ("Bir Çiçek", s. 176) dizelerinde, mekân işaret edilerek o mekânda bulunanlar belirtilmiş ve böylece mecaz-ı mürsel sanatının ifadeye kazandırdığı incelikten yararlanılmıştır. Mecaz-ı mürselin verdiği çağrışım zenginliğiyle sulardan cıvıl cıvıl geçtiği söylenenin şeyin, bir geminin içindeki çocuklar olduğu düşünülebilir.

4.2.3.3. Benzetme

Uçurumda Açan'daki şiirlerde benzetmelerin genellikle bir imajın oluşumu için kullanıldığı görülmekle birlikte, bunun dışında kalan ifadeler de vardır. "Striptiz" in şu dizelerinde, dansçı bir kızın her bir giysisinin bir notaya benzetilmesi, bu tür ifadelerdendir:

*"Etekliği fa
Sütyeni sol
Papuçları la
Şapkası si" (s. 156)*

Bu dizelerin ardından gelen birimde, dansçı kızın giysileri bedeninden birer parça gibi tasarlanırken de benzetmeden yararlanıldığı söylenebilir. “Püsküren bir çiçek gibi” (s. 156) dizesinde ise figür, hayat doluluğuyla bir çiçeğe benzetilir.

“Var” adlı şiirin art arda gelen aşağıdaki birimlerinde sevgilinin sesi, farklı anlam ilgileriyle “dondurma yiyen gürbüz bir kızın müstehcenliği”ne, “balkon demirine dayanmış şakacı bir popo”ya, “yeşil elma tadı”na ve kendi kendini tatmin eden “bir er”in memnuniyetine benzetilmiştir:

*“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,*

*Kimlik denetimi yaptıktan sonra
Resimli roman okuyan bir er gibi giderici.” (s. 158)*

Buradaki benzetmelerin şiiri hayata açarak, oradan alınan manzaralarla onu imaj yönünden zenginleştirdiği açıktır. Böyle bir tutumla başvuru benzetme sanatı, retoriğin sağladığı bir dil oyunundan öte, şiirin bütünlüğünü hayattan görüntülerle destekleyen seçici bir tavrı haber verir.

“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”in şu dizelerinde, birdenbire ortaya çıkan “terzi çırakları”, omuzlarına attıkları rengârenk giysilerle “rengârenk kır çiçekleri”ne benzetilir:

*“Bir sürü giysiyi üst üste atmış omuzlarına
Terzi çırakları pat pat düşüyorlar ortaya
Rengârenk kır çiçekleri gibi.” (s. 168)*

“Küçük bir oda versinler / Kehribar yüzü öylece kalsın” (“Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı”, s. 192) dizelerinde, renk ilgisi gözetilerek “yüz”ün “kehribar”a benzetildiği görülür. Benzetme yönü belirtilmediği ve benzetme edatı kullanılmadığı için, bunun teşbih-i belîğ olduğu açıktır. Bu benzetme ile şiirin teması olan ölüm, solgunluk ve sarının çağrışımıyla pekiştirilir.

4.2.3.4. Kapalı İstiare

“Taşıran Damla” adlı şiirin “Zıngadak duran bahçe” (s. 173) dizesinde bahçe; süren, ilerleyen bir şeyi işaret edecek biçimde kullanılırken kapalı istiareye başvurulmuştur. “Sözcükler gömlek değiştirir” (s. 173) dizesinde, “gömlek değiştirmek” bağdaştırmasından, sözcüklerin yılan olarak tasarlandığı anlaşılır.

“Bir çiçek yolumu kesti!” (“Bir Çiçek”, s. 175) dizesindeki “yol kesmek” deyimini, çiçeğin “eşkıya” olarak tasarlandığını bildirir. Ama şiirde, çiçeğin olumsuz bir durumu değil, olumlu bir durumu hazırladığı düşünülerek, eşkıya benzetmesinin uygun olmadığını belirtmek gerekir. Necip Fazıl Kısakürek’in “Aynalar yolumu kesti” dizesini hatırlatan bu dizede, “yol kesme”nin, “herhangi bir manevra ile geminin hızını azaltmak” anlamı da düşünülebilir. Bu durumda, şiirin ilk bölümünde, “küçük küçük” gitse de yalnızlığın manzarası olarak görülen geminin, bir anda karşılaşılan bir çiçekle hızının iyice azaltıldığı söylenebilir.

Şu dizelerde, “yemez içmezdi” ve “beslenirdi” ifadeleri ile, “dargınlıklar”ın yenilecek bir şeye benzetildiği anlaşılır: “Bir şey yemez içmezdi / Beslenirdi sadece / Küçük dargınlıklarla.” (“Mübeccel İzmirli”, s. 180)

“Çiğnediği sözcükler, ağzının kenarında / Salya değil köpük halinde toplanırdı” (“Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı”, s. 191) dizelerinde, sözcüklerin çiğneme ilgisi kurularak “tütün” veya “sakız”a benzetildiği sezilir. Necatigil’in ağzının kenarından hiç eksik etmediği sigara düşünülerek, buradaki “çiğnemenen sözcükler”in sigara olarak tasarlandığı söylenebilir. Kapalı istiare ile belirginleşen imajda, ağzının kenarında sigara varken konuşan birinin canlandırıldığı hissedilir.

“Yazgıcı Şiir”in aşağıdaki biriminde kişileştirilen Almanya’nın bir kadın olarak sunulduğu ve Adolf Hitler’in bu kadının koynunda “alev alev” yandığı söylenirken, sevişme durumunun canlandırıldığı görülür. Ama buradaki alev alev yanma, sevişme durumundaki arzuyu değil, Hitler’in yangın yeri hâline getirdiği Almanya’yı işaret eder. Böylece, kişileştirmenin üzerinden, ironik bir söyleyişle etkileyici bir imaj geliştirildiği görülür:

*“Nasıl anımsamazsın Adolf Hitler’i,
Neden hiç evlenmediğini soranlara
Karısının Almanya olduğunu söylerdi.
– Söylentiye göre alev alev
Yandı onun koynunda.” (s. 193)*

4.2.3.5. İmaj

"Dört Mevsim" adlı şiirin "Bahar mezarına gömsünler sizi" (s. 147) dizesindeki "bahar mezarı" bağdaştırması, bir aşkın sonlu oluşunu bildirmektedir. Şiirin bütününde diğer mevsimlerle yinelenen bu bağdaştırma, imaja bağlı bir bütünlük sağlanmasını hazırlamıştır. Şiirde, "buluşmak" ve "sevişmek" eylemlerinin benzerlik ilgisi kurularak çeşitli nesnelerle bir arada anılması, sıradan bir benzetmeyi aşarak imajların oluşmasını sağlamıştır. "Yapraklar gibi buluştunuzdu / Kokular gibi seviştinizdi" (s. 147) dizelerinde, buluşma ve sevişmedeki arzu ve heyecan, bahar mevsiminde yaprakların çıkışı ve ağaçların çiçeklenişinden yararlanılarak zenginleştirilmiştir. Yapraklar, canlılığı ve bir arada oluşu; kokular ise, çekiciliği ve yoğunluğu haber vermektedir.

"Banko"nun, "Biber ki yasa dışı önderidir sebzelerin: / Şu sofrada ikimiz için de vur emri!" (s. 148) dizelerinde, bir sebzenin üzerinden bir imaj geliştirildiği görülür. Sebzelerin yasadışı önderi olarak tasarlanıp kişileştirilen "biber", ikinci dizede "vur emri"ne dönüştürülerek yeni bir yorum kazanır. Biberin böyle bir yorum kazanmasında, yılın ilk sebzelerinden oluşu yanı sıra, sivri şeklinin de silaha benzemesi belirleyicidir. Ayrıca tadı ve yol açtığı yakıcı duyguyla, şiirin

bütünündeki huzursuzluk ve rahatsızlığı, daha ilk dizelerde haber vermesi de imajı kuvvetlendiren bir etkidir.

"Uçurumda Açan"ın aşağıdaki biriminde görülen benzetmeler, imajları hazırlar:

*"Akıl almaz işleri şu zambakgillerin
Sokakta bir sövgü gibi akıp gittin
Gözlerin sonsuz uzun sonsuz çekikti
Baksan uçtan uca Çin Seddi'ni görebilirdin" (s. 149)*

Sevgili ikinci dizede "sövgü"ye benzetilirken ilk dizede anılan "zambakgiller"in çağrışımından yararlanılarak bir imaj yaratılmıştır. "Zambakgiller", içinde hoş ve nahoş kokulu bitkiler bulunan geniş bir ailedir. Sevgilinin "sövgü"ye benzetilmesinde, bu ailedeki nahoş koku yayan bitkilerden yararlanılarak, benzetme imajın oluşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla imajı belirleyen kokudur; "akıp gittin" sözünün, kokunun yayılmasını bildirmek üzere söylendiği açıktır.

Sonraki iki dizede, sevgilinin gözlerinin "Çin Seddi"ne benzetildiği görülür. İmajın oluşumunu sağlamak üzere yapılan bu benzetmede, bakışlardaki derinlik ve gözlerin yapısı, çağrışımla "Çin Seddi"ne bağlanmıştır. Buradaki imajı, "uzun" ve "çekik" sözcüklerinin hazırlayıp tuttuğu görülmektedir.

Aynı şiirin "Ne demiş uçurumda açan çiçek / Yurdumsun ey uçurum" (s. 150) dizelerinde; kişileştirme (teşhis), konuşturma (intak) ve benzetme sanatlarından yararlanılarak aşk, uçurumda olma durumu şeklinde tasarlanır. Bu tasarımda, âşık olan öznenin belli bir bilinç durumunda bulunduğu belirtilir.

"Üstümüzde / Uzayıp giden çamaşır ipini / Kimi ben görürdüm, kimi sen; / O ipti işte aşkın yazı dili." ("İp", s. 153) birimindeki "aşkın yazı dili" bağdaştırması, sevişme ânının canlı bir imaja dönüşmesini sağlamıştır.

“Var” adlı şiirin ilk biriminde, “tersyüz” edildiği söylenen gecenin bir giysi; bu eylemi sağlayan sesin de bıraktığı duyguyu da hesaba katarak el olarak tasarlandığı anlaşılır. İmajın “tersyüz etmek” deyimine bağlı olarak geliştirildiği görülür.

İmaj yoğunluklu bir şiir olan “Karne”de, söz sanatları imajların oluşturulması için tercih edilmiştir. “Çiçek aşısı gibi bakardı” (s. 159) dizesinde, sevgilinin çiçek aşısına benzetilen bakışı, bu aşının bedendeki görüntüsünü çağrıştırarak imaja dönüştürülür. Çiçek aşısının teni büzmesinden hareketle canlandırılan imajda, sevgilinin gözlerini öfkeyle kıstığı görüntüsü canlanır.

Aynı şiirde, “Ötekiyse nasıl incelikli / Türkçe sığmazdı ağzına / Bir ilçeyi sever gibi / Yürüdü odalarda” dizeleriyle tanıtılan diğer sevgilinin inceliği, Türkçe’yi kullanışındaki titizliğe dikkat çekilerek bir imaj içinde canlandırılır. Yürüyüşünün bir ilçeyi sevmeye benzetilmesinde, dar adımları gözetilerek, ilçenin küçüklüğüyle bu adımlar arasında bir bağ kurulduğu söylenebilir. “Birinin ısırganı badem şekeri / İç kaslarıyla uçar biri” (s. 159) dizelerinde, cinsel ilişki sırasında ilk sevgilinin yırtıcılığı, bedende bıraktığı izlerle belirginleştirilir; diğerinin coşkusu ise, kapalı istiarenenin kullanımıyla iç kasların kuş olarak tasarlanmasını sağlar. Böylece cinsel ilişki imajlarla erotik bir biçimde canlandırılmış olur.

Şiirin son biriminde, “Hayatım karışık çantam gibi” dizesiyle karışık bir çantaya benzetilen hayatın içinden bir karne çıkarılır; çıkarılan karnede, anlatıcının aşk durumuna verilen notlar aktarılır: “Karnemde sevinç bir aşk iki”. Bir bildirme cümlesi olan bu ifade, önceki dizelerin kurduğu bağlam içinde yorumlandığında etkileyici bir imajı açığa vurur.

“Ankara Ankara / Ey iyi kalpli üvey anal” dizelerinde Ankara, “iyi kalpli” oluşuyla üvey bir anneye benzetilirken, şehir de insan olarak canlandırılır.

“Taşıran Damla”nın son biriminde otomobillerin ışığı, ay ışığıyla karşılaştırılır ve bu karşılaştırmadan otomobil ışıklarının üstün olduğu sonucuna ulaşılır. Sonraki dizelerde, gün ışığıyla güzelleştiği söylenen sevgili, bir dergi olarak tasarlanır. Özne, her sayfasında başka bir deyişle her ânında başka başka güzellikler sunan bu dergiye “bin yıllık abone” olduğunu belirtir. Gündelik dildeki “kitap gibi kadın” sözünü çağrıştıran bu imajda, sevgilinin “abone olmak” durumunu belirginleştirmek üzere bir dergi olarak tasarlandığı söylenebilir.

“Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”in dördüncüsünde yer alan “Sevgilim bilemem sesimi duyuyor musun / Bir gökkuşağıyla doldurmak istiyorum içini.” (s. 168) dizelerinde, kapalı istiarenenin yarattığı çağrışım imkânıyla sesin, kurulan bağlama göre şiirin “gökkuşağı” olarak tasarlandığı anlaşılır.

“Senli benli buğday çocuk” (“İlhan’ın Anısına Türküler”, s. 179) dizesinde, öznenin güçlü bir imajla betimlendiği görülür. “Buğday” sözcüğü, hem seslenilen öznenin ten rengini düşündürür, hem de onun samimiliğini belirginleştirir. “Senli benli” olma durumunun yanına buğdayın konulması, başakların bir arada oluşunu düşündürdüğü kadar, buğday tanelerinin kıvıl kıvıl kaynaşmasını da canlandırır. Bu imaj içinde, kardeşliğin “çocuk” masumluğunda bir algıyı gerektirdiği de hissettirilir.

“Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiirin aşağıdaki biriminde, şiirin öznesi durumundaki Behçet Necatigil’in “renksemez” sözcüğü ile, ışığı renklere ayırmadan geçiren bir mercek olarak tasarlandığı anlaşılır:

*“Renksemez camgöz
Hep arka pencereden baktı,*

*Orada, oralarda sabah akşam
Solgun ay altında kasımpatı” (s. 191)*

Son dizede, Necatigil'in şiirlerindeki çekingen tavrın “sabah akşam” söz öbeği ve “solgun ay altında kasımpatı”ları imajıyla belirginleştirildiği görülür.

4.2.3.6. Kişileştirme (Teşhis)

*Uçurumda Açı*n'daki şiirlerde, temayı belirginleştiren imajlar tasarlanırken, benzetme ve istiarenden olduğu kadar kişileştirmeden de yararlanılır. "İstanbul öyle ağırbaşlı bir kent değildir" ("*Uçurumda Açı*n", s. 149) dizesinde, insana has bir durum olan "ağırbaşlılık", İstanbul'a atfedilerek şehrin kişileştirildiği görülür. Burada, anılan şehrin insanı kışkırttığı ve ikili ilişkilerde aldatmaya yol açtığı belirginleştirilir.

“Özür” adlı şiirde, benzetme ile kişileştirme sanatları iç içe kullanılmıştır. Şiirin ilk biriminde “sen” diye seslenilen sevgili, sonraki dizelerde kişileştirilen nesne ve canlılara benzetilir. “Bıçkın sevinç kunt öfke”de, soyut birer kavram olan sevinç ve öfke, kişileştirilerek somutlaştırılır. “Yüce gönüllü akasya” bağdaştırmasında insanî bir özellik yüklenen akasya, sevgilinin bağışlayıcılığını gösterir. “Havı çıkmış eteklik / Hafifçe karnı olan” (s. 155) dizelerinde, kadın vücudunun belden aşağısını örten giysi, onu giyen kadını içerecek şekilde yansıtılırken, mecaz-ı mürselden yararlanılır. Aynı zamanda etekliğin “hafifçe karnı olan” diye belirtilmesinde, onun öncelikle bir insan olarak düşünüldüğü anlaşılmaktadır. Dolayısıyla mecaz-ı mürselle kişileştirme sanatı bir aradadır.

“Tutar elinden kaldırırsın / Adı kötüye çıkmış tüm sözcükleri.” (“Var”, s. 158) dizelerinde, sözcüklere yüklenen “adı kötüye çıkmış olma” durumu, kişileştirme sanatını işaret eder. Bu sanatın verdiği imkânla şair, sevgilinin dili kullanma becerisini, onun iyi niyetine, anlayış ve hoşgörüsüne yorarak yeni bir imaj oluşturmuştur.

“Karne”nin “Ilım günleri gelirdi taraçalar / Uzatırdı mevsimölçerini” (s. 159) dizelerinde, “taraçalar”ın ısıyı ölçmeye çalışan bir insan olarak tasarlanması, onların kişileştirildiğini gösterir.

“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”lerin ironi ve humoru gösteren dizelerinde, bazı mimari yapılara insanî sıfatlar verilerek kişileştirildiği görülür. Aşağıdaki beyitte, “Büyük Millet Meclisi”ni hiç gözden kaçırmayan “Ankara Oteli” ve onun takibinden kurtulmaya çalışan “Büyük Millet Meclisi”, birer insan olarak tasarlanmıştır:

*“Büyük Millet Meclisi’ni hiç gözden kaçırmamakta
O nereye giderse peşini bırakmayan Ankara Oteli” (s. 164)*

Bu dizelerde kişileştirilen mimari yapılar, içindeki insanları ve onların niyetlerini işaret ettiği için, burada mecaz-ı mürselden de yararlanılmıştır.

“Bir Çiçek” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde, şiirde belirginleşen yalnızlık ve umutsuzluk temalarına karşı “rıhtım taşı”nın aralığından çıkan bir çiçek gösterilerek, umudun hiçbir zaman tükenmeyeceği hissettirilirken çiçek bir insanın yapabileceği bir davranışla sunulmuştur. Bu sunuşla canlanan imajda, kişileştirmenin belirleyici olduğu açıktır:

*“Birdenbire
Bir çiçek
Rıhtım taşıının aralığından
Uzatmış başını” (s. 175)*

“Camdan” adlı şiirde, öznenin muhtemelen babasının cenaze töreninde yaşadığı bir olay anlatılırken rüzgâr kişileştirilerek, geçmişle şimdi bir arada sunulur. Çekiştirme eylemiyle kişileştirilen rüzgârın çocuk olarak tasarlandığı da gözden kaçmaz:

*"ve rüzgâr
bir törendeki gibi
çekiştirir durur
yağmurluğumu." (s. 188)*

4.2.3.7. Kalıplar ve Deyimler

Cemal Süreya, *Uçurumda Açan*'daki şiirlerde, kalıp ifadelerle deyimlerden konuya ve temaya bağlı olarak yararlanır. "Uçurumda Açan" adlı şiirin, "Akıl almaz işleri şu zambakgillerin / Sokakta bir sövgü gibi akıp gittin" (s. 149) dizelerinde, "akıl almaz işler" ve "akıp gitmek" sözleri, bu tür kullanımlardandır. "İstanbul öyle ağırbaşlı bir kent değildir" dizesinde de, "ağırbaşlı" sözcüğünün gündelik dildeki çağrışımından yararlanıldığı görülür.

Şair, "yasa dışı" ve vur emri" gibi gündelik dilde belli bir gönderge alanı bulunan kalıp ifadeleri kullanmaktan da çekinmez:

*"Biber ki yasa dışı önderidir sebzelerin:
Şu sofrada ikimiz için de vur emri!" (s. 148)*

Sadece kalıp ifadeleri değil, gündelik dildeki cümle kalıplarını da kullanır. "Bilir misin acaba ne demiş tilki", "Selam size büyük durumlar doruk anlar" (s. 149) dizelerinde olduğu gibi, gündelik dilde belli bir cümle kalıbı içinde ifade edilen durum ve duyguları, aynı kalıbı kullanarak aktarır; ama burada dikkat edilmesi gereken nokta, bu tür ifade ve cümle kalıplarının yeni bir bağlam içinde kullanılıyor olmasıdır.

"Üzerinden Sevişmek" adlı şiirde, deyimlerle gündelik dildeki kalıp ifadeler, çokça kullanılmıştır. "Başkaları da var masada / İleri geri konuşuluyor" ("Üzerinden Sevişmek", s. 151) dizelerinde "ileri geri konuşmak" deyimini; "Sağolasın o adam!" (s. 151) dizesinde de, gündelik dildeki bir kalıp, sözdizimsel sapmayla bir arada değerlendirilmiştir. "Herkes az buçuk sarhoş" ve "Hoş belki de seviyorsun" dizeleri de, gündelik dilden alınan kalıp ifadelerdir. Şiirdeki kalıp

ifade yoğunluğu, şiirin atmosferinden kaynaklanır. Halka açık bir mekândaki manzara üzerinden geliştirilen şiirde, o mekândakilerin kullanabileceği bir dilin tercih edildiği söylenebilir. Aynı saptama, “Striptiz” adlı şiir için de geçerlidir. Bir eğlence yerinde müzik eşliğinde dans ederek soyunacak olan birinin anlatıldığı şiirde, deyimlerden ve özellikle gündelik dildeki kalıp ifadelerden çokça yararlanılmıştır. Örnek olarak şu dizeler anılabilir:

*“Gel ki geceleri sahnede
Müzik başlamayagörsün” (s. 156)*

“Dün için özür dilerim” (“Özür”, s. 155) dizesi, gündelik dilden aynen aktarılan bir cümle görünümündedir. “Dert etme, bütün dilleri içerir” (“Var”, s. 158) dizesindeki “dert etme” sözü, gündelik dili şiire taşır. “Var”ın şu dizelerinde ise, “kimlik denetimi yapma” ve “resimli roman okuma” işi, günlük hayattaki bir uygulamanın dil ile şiire geçirildiğini işaret eder: “Kimlik denetimi yaptıktan sonra / Resimli roman okuyan bir er gibi giderici” (s. 158).

“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”de de deyimlerin ve gündelik hayattaki kalıp ifadelerin yoğunluğu dikkati çeker. “İçkiye düştüm” ve “gözden kaçırmamak” gibi deyimlerin yanı sıra, konuşma havasında söylendiği hissedilen aşağıdaki dizeler, anılan şiirlerin temalarını söyleyişle destekler:

“Sahi kaçınıcı sanat oluyordu şu mimari?” (s. 163)

“İşe bak, dün humour sözcüğü için Fransevî’yi açtıldım” (s. 164)

“Ben öyle her şeye dikkat eden bir adam değilim” (s. 164)

*“Kim kimdik o gün unuttum şimdi,
Yalnız buz gibi bir odada oturduğumuz aklımda” (s. 166)*

“Taşıran Damla”nın; “Zoruna gitmeye başlar gerçeğin”, “Zıngadak duran bahçe” (s. 173) dizelerinde “zoruna gitmek” ve “zıngadak durmak” deyimlerinin kullanıldığı görülür. “Gelir geçer otomobiller ki / Ayışığı kaç para” (s. 174) dizelerindeki “kaç para” ifadesi, günlük hayatta bir şeyi küçümsemek üzere

söylenen bir sözdür.

“Bu Bizimki” adlı şiirin “İşgalci bir aşk bu, / Samanlık sevişenin diyor. / Başka bir şey demiyor.” birimindeki “samanlık sevişenin” tabiri, gündelik dildeki “İki gönül bir olunca samanlık seyrân olur” sözünden güç alır. Şair bu sözü, “seyrân olmak” bağdaştırmasına yeni bir yorum getirerek zenginleştirir.

“Yazgıcı Şiir”de, günlük dildeki bazı kalıplarla deyimler çokça kullanılarak şiirin bir konuşma havası içinde geliştirildiği hissettirilir. Her birimin ilk dizesinde tekrar edilen “nasıl anımsamazsın” sözü, birilerine bir şeyi hatırlatma amacı taşıdığını düşündürür. “Hani gün boyu içer içer de sonra” (s. 193) ve “Al Capone, yahu, Chicago’da Belediye Başkanı oldu” (s. 194) dizelerinde olduğu gibi, “hani” ve “yahu” sözcüklerinin günlük dildeki işlevsel değeri, şiirdeki başka bazı sözcük tercihlerinde de görülür.

4.2.3.8. Sapmalar

"Dört Mevsim" adlı şiirin her biriminde yinelenen "buluştunuzdu" ve "seviştinizdi" sözleri, ağza bağlı sapma olarak görülmektedir. Bu sözler, yazı dilinde, "buluşmuştunuz" ve "sevişmiştiniz" şeklinde çekimlenir. Yazı dili yerine, ağza bağlı bir söyleyişin tercihinde, şiirin ses özelliğinin gözetildiği düşünülebilir. Bu kullanımla, dize sonu ses benzerliğinin sağlandığı hissedilir:

*"Güz mezarına gömsünler sizi
Salkımlar gibi buluştunuzdu
Ağular gibi seviştinizdi
Güz mezarına gömsünler sizi" (s. 147)*

"Uçurumda Açan"ın, "Elinde bir tuhaf çanta saçında soku" (s. 149) dizesindeki "soku" sözcüğü, çubuktan yapılmış saç tokası anlamında kullanılmış olmalıdır. Benzer bir kullanım, "Sokaktan bir sövgü gibi akıp gittin" (s. 149) dizesindeki "sövgü" sözcüğüyle gerçekleştirilir. Günlük dilde ve yazı dilinde pek

kullanılmayan bu sözcük, “övgü”ye benzeştirilip karşıt anlamı düşünülerek “küfür” sözcüğü yerine tercih edilmiştir. Üstteki “Akıl almaz işleri var şu zambakgillerin” dizesine bağlı olarak, “sövgü”nün de “akıl almaz işler” arasında düşünüldüğü de sezilmektedir. “Ama değnek vurulurken zavallı uğruya” (s. 149) dizesinde “hırsız” yerine “uğru” sözcüğü kullanılarak, arkaizme bağlı tarihsel dil sapmasına gidildiği görülür.

“Ötedesin o adamın duldasında” (“Üzerinden Sevişmek”, s. 151) dizesinde geçen “dulda” sözcüğü, ağza bağlı bir sapmayı; “Eller nasıl duygandır nasıl yalın” (s. 151) dizesindeki “duygan” da arkaik sözcük kullanımına bağlı sapmayı işaret eder.

“Onunla gelmişin buraya” dizesinde, biçimsel ve ağza bağlı sapmaya gidilmiştir. Yazı dilinde “gelmişsin” diye kullanılması gereken sözcük, konuşma dilindeki “gelmişin” şekli tercih edilerek biçim sapmasını hazırlamıştır.

Kapalı bir söyleyişle cinsel aşk temasının işlendiği “İp” adlı şiirde, dilsel sapmaların çokluğu dikkati çeker. “Neydi onlar, açmalık belki” (s. 153) dizesinde, kir çıkarmaya yarayan sabun veya başka bir maddeyi işaret eden “açmalık” sözcüğüyle ağız sapmasına; “Yanıbaşımızda / Bir su akardı eli serçeli” dizelerinde, söz dizimi sapmasına; “Ezilir ezilirdi aralarında / Yağmurkuşugillerden biri.” dizelerindeki “yağmurkuşugiller” sözcüğü ile biçim sapmasına gidildiği görülür. Bu dilsel sapmalar, şiirin temasını belirginleştirdiği gibi, çağrışımları da çoğaltır.

“Sen elisürencil / Öyle bir laf varsa işte o” (“Özür”, s. 155) dizelerindeki “elisürencil” sözcüğü, şair tarafından “evcil”, “otçul” sözcüklerine benzetilerek yapılmış bir sözcük gibi durmaktadır. “Evcil” sözcüğünün çağrışımı ve “el” göstereniyle “elisürencil” sözcüğünün okşamayla ilgisi olduğu söylenebilir. Yine

de anlatıcı öznenin “Öyle bir laf varsa” diyerek olmayan bir şey söylediği ve böylece biçimsel dil sapmasına gittiği göz ardı edilmemelidir.

Aşk temasının belirginleştiği “Var” adlı şiirde anlatıcı özne, sevgilisine seslenirken; “Tanrılar sofrası **amma** karanlık” dizesinde yazım, “Şu senin **dolayık** sesin var ya” dizesinde de biçim sapmasına gider. “Karne” adlı şiirin “Uzatırdı mevsimölçerini” (s. 159) dizesinde, “ısıölçer”, “basınçölçer” sözcüklerine benzeştirerek yeni bir sözcük ortaya çıkarır. “Dursuz duraksız güdülerime / Bir şeyler katardı düşüncemi” (“Karne”, s. 159) dizelerinde de, “dur durak bilmemek” deyimini deformasyona uğrattığı gibi, “Dur durak bilmeyen güdülerime, düşüncemi bir şeyler katardı” diye ifade edilmesi gereken cümleyi bozar ve sözdizimi sapmasına gider. Burada kafiyei gözettiği hissedilen “düşüncemi” sözcüğünün de şairin tasarrufu olduğunu belirtmek gerekir.

“Taşıran Damla” adlı şiirin bağlamı içinde, karara varmayı güçleştiren bir durumu belirtmek üzere söylenen “Arı mısın türkü boku musun” (s. 173) dizesinde gündelik dilin rahatlığı da gözetilerek argoya başvurulduğu görülür. Aynı şiirin “Harara takılmış pamuk” dizesindeki “büyük çuval” anlamına gelen “harar” sözcüğü arkaik bir kullanımı haber verir. Sözcüğün kendi anlamını aşarak, bağlam içinde “mahrem” bir bölgenin göstereni olduğu açıktır. Şairin, mahrem olanı, arkaik bir dil sapmasıyla örttüğü söylenebilir.

“Kısa Türkiye Tarihi” başlıklı şiirdeki “zeytinin dali” bağdaştırmasında, ağza bağlı bir dil sapması görülür. “Zeytin” göstergesinin işaret ettiği coğrafî bölge ile uyum içinde olan bu ağza bağlı sapma, “Bastım da kırıldı içdenin dali” dizesiyle başlayan bir türküyü de hatırlatır.

“Adı İlhan Berk Olan Şiir”, “eleştirmen” sözcüğüne benzetilerek türetilen ama dilde karşılığı bulunmayan “yetiştirmen, barıştırmam, biliştirmen,

veriştirmen, geiştirmen, rtştrmen, konuşturman, dalaşturman, yakışturman, iliştirmen” gibi sözcüklerle kurulmuştur. Bu sözcükler, önlerinde yer alan eleştirmenlerin eleştirideki tavırlarıyla belli anlamlar kazanır. Sözcüklerin her biri, “eleştirmen” sözcüğüne bağlı olarak geliştirilen birer biçim sapması görünümündedir.

“Yazgıcı şiir”de, anlatıcının temaya bağlı olarak andığı tarihsel figürler aracılığıyla, arkaik dil sapmasına gittiği görülür. “Gulam”, “pençe-i kahr”, “şir-pençe”, “bezm”, “bezmiâlem” bu tür szcklerdenidir. “Hani şu ayyaş Selim ve mastor Murad” (s. 193) dizesinde, “kfelik” anlamında “mastor” sözcüğü kullanılarak, argoya bağlı dil sapmasına gidildiği anlaşılır.

4.2.4. Söyleyiş

Uçurumda Açan’daki şiirlerin yapısı oluşturulurken söylenen kadar söyleyişin de önemli olduğu düşüncesini pekiştiren bir hassasiyetle karşılaşılır. Söyleyişte, şiirlerin müzikal değeri dikkati çeker. şair; kafiye, i ses ve yinelemelerle şiirlerinde hem ahengi, hem de ritmi gözetir.

4.2.4.1. Ses

4.2.4.1.1. Kafiye

"Banko" adlı şiirin ilk birimindeki kafiyeler, benzer seslerin araştırılarak bir araya getirildiğini hissedilir derecede yansıtır:

*"Biber ki yasa dışı önderidir sebzelerin:
şu sofrada ikimiz için de vur emri!
Sözcükler alevler içinde nasıl da serin!
Orta yerde durmuyor bir türlü yumru." (s. 148)*

Bu dizelerde, "serin" sözcüğünün "sebzelerin" gözetilerek; "yumru" sözcüğünün ise, "emri" gözetilerek aranıp bulunduğu bellidir.

Beyitlerle kurulmuş şiirlerin bazılarında, tek ses benzerliğine bağlı kafiyelerin iki veya üç beyti, sesle birbirine bağladığı görülür. “Var”ın aşağıdaki birimleri, kafiye durumundaki “i” sesleriyle birbirine bağlanmıştır:

*“Yeni törenler gerek bize
Yeni törenler – kimi zaman eski.*

*Dert etme, bütün dilleri içerir
Bitki konumu, hayvan sesi.” (s. 158)*

Bu örnekten de anlaşılacağı üzere kafiye, sadece ritmik bir unsur değil, şiirin yapısıyla birlikte gelişen kurucu özelliklerden biridir.

Cemal Süreya’nın bazı şiirlerde kafiye arayışıyla söz dizimi sapmasına yöneldiği hissedilir. “Karne”nin aşağıdaki birimi, örnek olarak anılabilir.

*“Parmakları her yana döner
Bir yetenek gibi geliştirdi
Dursuz duraksız güdülerime
Bir şeyler katardı düşüncemi” (s. 159)*

“Hanlar Hamamları İçin Sürekli Şiir”in ilkinden alınan aşağıdaki dizelerde kafiye, şiirin söyleyişindeki ironiye eklenirken, özellikle ilk iki dizede iç sesleri de gözetir. Kafiye’nin gözettiği iç sesler, dizelerde birer durak işlevi taşır. Son iki dizedeki redifler de, şairin şiirde sese önem verdiğinin işareti olarak değerlendirilebilir:

*“Sahî kaçınıcı sanat oluyordu şu mimari?
Birer önyargı gibi uzuyor çağdaş caminin minareleri.
Opera: içine dikiş gereçleri doldurulmuş ağırlıksız bir keman kutusu,
Ve Emlak Kredi’yle başlayan camdan metalden bir melodika ordusu” (s. 163)*

Humorla eleştirel bir nitelik kazanan “Ğ Vitamini” adlı şiirde ise kafiye, şiiri yapı yönünden ayakta tutan bir unsur olarak hissedilir:

*“Bilginlerimiz sağolsunlar
Bir vitamin buldular
Çalışınca azıcık;*

*Yumuşak G vitamini:
Ulusalçılık!" (s. 177)*

İsimlere yazılmış şiirlerde, kafiye baskısı hissedilir. Bu şiirlerde, söz sanatları ile imajlara fazla yer verilmediği için, şair şiirselliği seste yakalamaya çalışmış gibidir. Söz diziminin de kafiye zoruyla değişime uğradığı bu tarz kullanımlara örnek olmak üzere, aşağıdaki birim anılabilir:

*"Ne kadar şair var Anadolu'da,
Mübeccel İzmirli
Mektuplaşırdı onlarla,
Bir şey yemez içmezdi
Beslenirdi sadece
Küçük dargınlıklarla." ("Mübeccel İzmirli", s. 180)*

Söz diziminin kafiye baskısıyla zorlandığı başka bir şiir de "Heykel"dir. Düz bir cümle olarak geliştirildiği hissedilen aşağıdaki dizelerde, kafiye'nin söz dizimini belirgin biçimde değiştirdiği görülür:

*"Neden
Kunduracının ağzındaki çivi
Değil Ahi mavisî" (s. 187)*

"Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı" adlı şiirin aşağıdaki birimlerinde görülen kafiyeler, şiirin bütününde birleştirici bir işlev üstlenir:

*"Renksemez camgöz
Hep arka pencereden baktı,
Orada, oralarda sabah akşam
Solgun ay altında kasımpatı*

*– Nereye mi yazardı dizelerini
bir şey çıkmamış biletle rin kenarına yazardı" (s. 191)*

Modern bir müstезat gibi görünen "Yazgıcı Şiir"de, kafiye'den belirgin biçimde yararlanıldığı görülür. Bunların sözcük köklerinde aranan düzenli kafiyeler değil de tek sese bağlı ses benzerlikleri oluşu dikkati çeker. Şiirde, sadece kafiye'lere değil, iç seslere de önem verildiği aşağıdaki birimden rahatça

anlaşılır:

*"Nasıl anımsamazsın Özdemiroğlu'nu,
Hani gün boyu içer içer de sonra
Uyurdu kolları bir gulamın boynunda.
– Bir gün saati doldu
Tam öyle bir uykuda"* (s. 193)

4.2.4.1.2. İç Ses

*Uçurumda Açı*n'daki şiirlerde dize sonu ses benzeşmelerinden çok, ritmik düzenin gözetildiği hissedilir. Anlamın sesle düşünüldüğü ve korunduğu bu söyleyiş özelliğinde iç ses uyumları, bir nevi durak işlevine sahiptir. Aşağıdaki birimde, bu ses düzeninin nasıl kullanıldığı koyu yazılmış harflerle gösterilmiştir:

*"Akıl almaz işleri şu zambakgillerin
Sokakta bir sövgü gibi akıp gittin
Gözlerin sonsuz uzun sonsuz çekikti
Baksan uçtan uca Çin Seddi'ni görebilirdin"* (s. 149)

Tema yönünden, müzikle şiir bir arada kullanılarak geliştirilmiş "Striptiz"in son biriminde, dans eden figürün duygusu, ritme taşınmıştır. Hızlı hareketlerin keskinliği ve şiddeti, aşağıdaki dizelerde, sert sessizlerin kullanımıyla belirginleştirilmiştir:

*"Hiç de uzak olmayan
Bir piyano eşliğinde
Müthiş bir hışımla
Atı atıverir
Üstündekilerini"* (s. 157)

Aşağıdaki dizelerde, aliterasyonla belirginleşen iç ses uyumu, kafiyeyle desteklenerek çok sesli bir dördlüğün oluşmasını sağlamıştır:

*"Hoparlörlerinde halı ve mevlithan
Gri gözlerinde zararsız kırlangıçlar,
Alnaçlarının ardında kirli kan,
Önüdeyse temiz ve vurulandan akan."* (s. 167)

4.2.4.1.3. Yinelemeler

Yapısında yinelemelerin önemli bir yeri bulunan "Dört Mevsim" adlı şiirde, bazı sözcükler değiştirilerek dize yinelemelerine gidildiği görülür. Yinelemenin bu şekilde kullanılması, şiirde "söz ekonomisi"ni haber verir.

"Striptiz" adlı şiirde, notaların yinelenmesine bağlı olarak ilginç bir düzenlemeye gidildiği görülür. İlk birimde, müzikte "armonik majör" diye adlandırılan ve "do re mi fa sol la si" şeklinde dizilen notalar, bir dize olarak verilir. İkinci birimde eşleştirmelerle dizelere yayılır. Dördüncü birimde "do majör gam"ın akışını andırır biçimde kalın sestten inceye dağıtılır. Son birimde de, bir striptiz kulübünde piyanonun bu sefer inceden kalına bastığı her sese denk gelen ve her biri bir nota ile eşleştirilen giysilerin tek tek çıkartıldığı ima edilir.

"Var" adlı şiirde yineleme, kurucu bir işlev kazanır. "Şu senin bulutsu sesin var ya" (s. 158) dizesiyle başlayan şiirin sonraki birimlerinde "ses" ve "var" sözcüklerinin yinelenmesiyle birimler belli anlamsal bölümlere ayrılır. Var olmak durumunun sesle belirginleştirildiği şiirde, "var" ve "ses" sözcüklerinin yinelenmesi, ritmik düzenden çok, anlam birlikleri oluşturmayı sağlar.

"Taşıran Damla" adlı şiirde, yinelemelerin kurucu bir işlevi olduğu görülür. Şiirin ilk biriminin ilk dizesi, birimin sonunda yinelenir. İkinci birimin ikinci dizesi; üçüncü birimin üçüncü dizesi de anılan birimlerin son dizeleri olarak şiirde yer alır. Diğer birimlerde de hem sözcük, hem de dize yinelemeleri, şiirin ritmini belirler. Bütün olarak bakıldığında bu yinelemelerin sadece ritim kaygısı taşımadığı, şiirin kuruluşunda yönlendirici olduğu görülür. Somutlaştırmak üzere, anılan şiirin bir birimini örnek olarak aktarıyoruz:

*"Gün gelir bir sürü şey
Zoruna gitmeye başlar gerçeğin*

*Yenilgiler de birikir ilenç de
Kentlerin sarı gözeneklerinde
Zoruna gitmeye başlar gerçeğin” (s. 173)*

“İlhan’ın Anısına Türküler”de, bazı sözcüklerin redif olarak tekrarlandığı görülür. Sözcük tekrarının dikkat çekici yoğunluğu, acı bir durum sonrasında tıkanıp kalan insanın söyleyecek söz bulamamasını düşündürdüğü için, bunların şiirin temasını sesle desteklediği söylenebilir. Aşağıdaki birimde, “kalabalıkta” ve “benziyor” sözcükleri, durumun verdiği ağırlığı taşıyan tekrarlardandır:

*“Birini görüyorum kalabalıkta
O adam işte sana benziyor
Ama sana nasıl da benziyor
Binlerce adam kalabalıkta” (s. 179)*

“Kısa Türkiye Tarihi”ndeki sözcük tekrarı iyelik eklerinin değişimiyle temanın vurgulanmasını sağlar. Bu tekrar, bir ayaklanmanın dalga dalga yayıldığını da bildirir:

*“Celaliyim
Celalisin
Celali.” (s. 186)*

“Heykel” adlı şiirin hemen her birimini başlatan “neden” sözcüğü de, şiirin yapısını belirleyip ilerleten bir işleve sahiptir. Sözcüğün birimlerdeki düşüncelere belli bir yön verdiği ve anlatıcının bakışını somutlaştırdığı söylenebilir.

“Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiirin ara birimlerindeki ilk dizeler şiir boyunca tekrarlanır. Kendisinden önceki birimin bir uzantısı olarak geliştirildiği anlaşılan bu birimlerdeki “– Nereye mi yazardı dizelerini” sözü, şiirin öznesinin poetik tutumunu soru yoluyla belirginleştirir.

Her birimine, “Nasıl anımsamazsın” sözüyle girilen “Yazgıcı Şiir”deki bu söz tekrarı, şiirin yapısını belirler. Bu tekrarlar şiire farklı farklı figürler dahil edilerek, ölümün yazgı oluşu pekiştirilir. Aynı şiirin aşağıdaki dizelerinde de özel

isimler, içkiye ve tütüne düşkünlükleri belirtilmek amacıyla tekrar tekrar anılır:

“Nasıl anımsamazsın öbür Selim’i ve Murad’ı
Hani şu ayyaş Selim ile mastor Murad” (s. 193)

4.2.5. Anlatım

Cemal Süreya’nın *Uçurumda Açan*’daki şiirlerde, önceki kitaplarındaki şiirlerinde kullandığı anlatım tekniklerini sürdürdüğü görülür. Bunları; tanımlama, özdeyiş, karşıtlıktan yararlanma, ironi, humor, diyalog ve metinler arası ilişkiler kurma olarak belirleyebiliriz.

4.2.5.1. Tanımlama

"Biber ki yasa dışı önderidir sebzelerin" ("Banko", s. 148) dizesinde, "biber"’in yeni bir tanımla açıklandığı görülür. "Bir ahırın içinde gezdirilmiş gül kokusu" ("Uçurumda Açan", s. 149) dizesiyle aşk, yeni bir imaj olarak tanımlanır; bu tanımın kavramını, önceki dize verir: "Aşktın sen kokundan bildim seni".

"Opera: içine dikiş gereçleri doldurulmuş ağırlıksız bir keman kutusu" (s. 163) dizesinde, "Opera" binasının görüntüsünden hareketle bir imaj oluşturulurken, "opera" sanatının da tanımlandığı söylenebilir.

"Adı İlhan Berk Olan Şiir"’de, farklı bir tanımlama ile modern Türk edebiyatının eleştiri alanında ürün veren yazarları belirginleştirilir. Bildirme eki kullanılmadan yapılan tanımlarda, her bir eleştirmen, bir tavır olarak değerlendirilir:

"Memet Fuat alıştırman
Fethi Naci kızıştırman
Hüseyin Cöntürk yarııştırman
Rauf Mutluay doluşturman
Vecihi Timuroğlu seviştirmen
Muzaffer Uyguner üleştirmen" (s. 190)

4.2.5.2. Özdeyiş

Uçurumda Açan'daki şiirlerde anlatıcının bilgece sözler ettiği görülür. Kitapla aynı ada sahip olan şiirdeki, "Neye yarar sağduyuyu aşmazsa şiir", "Diyorum çoğunca evli kadınlar / Bu yüzden ölü yıkayıcısıdırlar" dizeleri, özdeyişe yakın söyleyiş özellikleriyle şiir dilinden uzaklaşır. Oysa aynı şiirdeki başka bazı belirlemeler, özdeyişten öte, şiirin bütünündeki bir imaja bağlı olarak yer alır ve bu özellikleriyle, deneyim ile görgüyü şiir dilinin içinde aktarma gücüne ulaşırlar. Bildirme cümleleriyle kurulmuş olan aşağıdaki birimde yer alan belirlemeler, çeşitli imajlarla ve çağrışım özellikleriyle özdeyişin sınırlayıcı etkisini aşarlar:

*"Selam size büyük durumlar doruk anlar
Dağ görgüsü kazanır Ağrı'yı bir kez görse kişi
Marmara'dan yirmi yılda çıkaramayacağı gerçeği
Okyanusu beş dakikada seyretmekle kavrar" (s. 149)*

"İlhan'ın Anısına Türküler" adlı şiirin "Anıştırır yüzleri aşklar / Belirsizdir o mu değil mi" (s. 179) dizeleri, hayattaki deneyimlerini özdeyiş olarak aktaran bilge birinin sesini duyurur.

4.2.5.3. Karşıtlıktan Yararlanma

Uçurumda Açan'da bir anlatım biçimi olarak karşıt durumlar yaratılarak, bir imajın bunların üzerinden sergilendiği veya temanın bunlarla pekiştirildiği görülür. "Banko'nun "Bekârlara ev vermiyorlar, doğru; / Evlilere kız vermedikleri de doğru," (s. 148) dizelerinde, bekârlıkla evlilik, karşıt durumlar olarak sunulur; ama bu karşıtlıktan yararlanılarak, karşı karşıya getirilenler, bir şaşırtma ile farklı bir bağlam içinde değerlendirilir. İlk dizede ulaşılan "ev vermeme" sonucu, yaratılan karşıtlık durumu içinde evlilere de ev verilmediği sonucunu, beklentisini yaratır; ama anlatıcı, evlilere ev değil, kız verilmediğini söyleyerek okuyucuyu şaşırtır. Bu şaşırtmada, oluşturulan karşıtlıktan yararlanılır.

Aşkın "Bir ahırın içinde gezdirilmiş gül kokusu" ("Uçurumda Açan", s. 149) diye tanımlanmasında, kokuya bağlı olarak "ahır" ile "gül" karşı karşıya getirilir. Hoş ve nahoş iki kokuyla yaratılan karşıtlıkta, yasak aşk iyice belirginleştirilir. Yasak aşkla bir arada bulunan "ihnet"i sergilerken de anlatıcı, karşıtlıktan yararlanır ve "aldatan" ile "aldatılan"ın durumunu "Ağır uykusu aldatılmış olanın / Ve aldatanın delik-deşik uykusu" (s. 150) diyerek belirginleştirir. Aldatan ve aldatılan "uyku" durumunda birleştirilirken habersizlikle huzursuzluk karşı karşıya getirilir.

"Nü" adlı şiirde, bir kadın betimlemesi yapılırken kullanılan "ön" ve "arka" sözcükleri, iki mimari eserin karşı karşıya getirilmesini sağlar. "Kapalıçarşı", kadının vajinal bölgesini; "Mısırcarşısı" ise, anal bölgesini işaret etmek üzere kullanılır.

Aşk temasının işlendiği "Özür" adlı şiirin son biriminde, "mutlu olma" ve "mutsuzluk" durumlarının yarattığı karşıtlıktan yararlanılarak, aşkın mutluluğu olduğu kadar mutsuzluğu da içerdiği vurgulanır.

"Yeni törenler gerek bize / Yeni törenler – kimi zaman eski." ("Var", s. 158) dizelerinde, törenler bağlamında eskilik-yenilik karşıtlığı kurulur. Bu karşıtlıkta, törenlerin eskisinin ve yenisinin birbirinden farklı olmadığı, bütün törenlerin meşrulaştırıcı işleviyle aynı olduğu vurgulanır.

"Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir"ın üçüncüsünde anlatıcı özne, yabancılaşma durumunu belirginleştirirken kendisiyle başkenti karşı karşıya getirir: "Biliyor musun başkentim nedense / Birbirimizden çekiniyoruz ikimiz de" (s. 166). "Çekinme" dikkatinde buluşturulan karşıtlardan "başkent"ın yaslarına uzak düştüğü; öznenin ise acılarına yeterince yaslanmadığı belirtilir. Bu dizelerdeki "başkent", "yaslar" ve "acılar" gösterenleri, Cemal Süreya'nın

“Göçebe” adlı şiirindeki “Biliyorsun ben hangi şehirdeysen / Yalnızlığın başkenti orası” (Göçebe, s. 33) dizelerini hatırlatır. Bu dizelerin verdiği bilgi ile hareket edildiğinde, yukarıdaki dizelerde oluşturulan karşıtlık, öznenin kendisine yabancılaşması olarak yorumlanabilir.

“Fotoğraf”, karşıtlık üzerine kurulmuş bir şiir olarak belirginleşir. Duraktaki bir kadın ile bir adamın “güzel” ve “hüzün”le eşitlenerek yaratılan karşıtlık, üçüncü figür olan çocukta aşılımaya çalışılır. Ama “Fotoğraf”ın bütününden hissedilen yoksulluk ve mutsuzluk aşılabılır gibi değildir.

“Tarih” ve “coğrafya”nın birbirine karşı konumlandırıldığı aşağıdaki dizelerde, güçlü-zayıf, muzaffer-kahraman çelişkisi somutlaştırılır:

“Neden tarihe değil de
Coğrafyaya geçenler
Önemli” (“Heykel”, s. 187)

4.2.5.4. İroni

Yasak aşk temasının belirginleştiği “Uçurumda Açan” adlı şiirin aşağıdaki biriminde, anılan tema, toplumsal bir durumla açıklanmak istenirken ironik bir söyleyiş kullanılmıştır:

*"Belki de biraz geç rastladım sana
Ama her şey geç gelmiyor mu yurdumuza
1929 buhranı bile geç gelmemiş miydi
Eksikliğe mi alışmışsınız mutsuzluğa mı yoksa" (s. 150)*

Öznenin sevgilisine geç rastlayışını ülkeye her şeyin geç gelişle ilişkilendirmesi, toplumsal sorunlarla ilgili bir açılmadan çok, yaşadığı durumu ironi ile aşma isteğinden kaynaklanır. Eksiklikle mutsuzluğun alışma durumuyla belirginleştirildiği bu dizelerde, bireysel bilincin gelişmemişliği veya bireysel özgürlüklerin sınırlanmışlığı değil, anlatıcı öznenin yasak bir aşk ilişkisindeki sıkıntıları baskındır. Gerçi şiirin önceki birimlerinin birinde, "Diyorum çoğunca

evli kadınlar / Bu yüzden ölü yıkayıcısıdır" (s. 149) denilerek, evliliğin arzuyu engellediği sorun edilmişse de, bu sorunun arzunun tatminiyle aşılabileceğini savunmak, sadece şiirin öznesinin içinde bulunduğu durumla ilgili olabilir.

"Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir" başlıklı bölümdeki şiirlerde ironi, belirgin bir biçimde hissedilir. "Şu günlerde içkiye düştüm, ondan mıdır bilmem, / Daha çok seviyorum Cansever'i, Uyar'ı, Can Yücel'i / Bir de Fethi Naci'yi, ve elbette Mustafa Kemal'i" (s. 163) dizelerinde adları anılan üç şairden sonra bir eleştirmenin ve bunun ardından "Mustafa Kemal'in" hatırlanması, şiire söyleyiş yönünden ironik bir hava verir. İçkiye düşkün olma durumunun bir araya getirdiği bu adlar arasında Mustafa Kemal'in anılması ironiktir. Anılan diğer adlarla şair-anlatıcının bir yakınlığı vardır; ama Mustafa Kemal'le ne çağdaş ne de arkadaşır.

"Vergi iadesi için de Stad Oteli var, / Paraşüt Kulesini yukardan görürsün ayrıca." (s. 164) dizelerinde ironi, söyleyişten çok, durumla ilgilidir. "Paraşüt Kulesi", paraşütle atlama için yapılmış en yüksek yapı olması gerekirken, anlatıcı "Stad Oteli'nin yüksekliğini öne çıkarmakta ve "vergi iadesi için" gidilecek oteli, kuleyi yukarıdan görmek için de bir fırsat olarak sunmaktadır.

"Evet, Mehmed Kemal, Yılmaz Gruda, Orhan Veli, / Şimdi hepsi dipte, hepsi birer yeraltı suyu gibi" (s. 168) dizelerinde, dipte birer yer altı suyu olarak tasarlanan şairlerden sadece Orhan Veli'nin öldüğü hatırlanırsa, diğerlerinin ironiyi belirginleştirdiği görülür. Anlatıcı, Orhan Veli'yle bir arada andığı diğer şairlerin şiirden kopuşlarını ölüme benzeterek, onların şiir tarihinde yerleri olmadığını sezdirir.

"Adı İlhan Berk Olan Şiir", bütünüyle ironiktir. Şiirde "eleştirmen" sözcüğüne benzetilerek yapılan sözcüklerle, Türkiye'deki eleştiri anlayışlarının

ironisi gerçekleştirilir. Şiirin son birimi olan “İlhan Berk eleştirmen” dizesiyle, İlhan Berk’in şiirdeki arayışları da ironik bir yorum kazanır.

“Yazgıcı Şiir” de, “Adı İlhan Berk Olan Şiir” gibi ironiye yaslanır. Hem durum, hem de söyleyiş ironisine yer verilen şiirde, tarihsel figürler aracılığıyla ölümün insanın yazgısı olduğu ironik bir biçimde anlatılır. Anlatıcı, dikkat çektiği tarihsel figürlerin hayatından ilginç noktalar anarak ölümün hayatı nasıl kuşattığını sergiler. İnsanın yazgısı olan ölümün ironiye başvurusu hafifletilmeye çalışıldığı söylenebilir.

4.2.5.5. Humor

Üvercinka’daki şiirlerinde humora çokça başvuran Cemal Süreya, *Göçebe*’dekilerde humordan kaçınmış, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’de de “Onlar İçin Minibüs Şarkısı” adlı şiirinde humordan yararlanmıştır. *Uçurumda Açan*’ın bazı şiirlerinde, özellikle “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” başlıklı bölümdekilerde humoru kullanarak eleştirel bir söylem geliştirmiştir. Belirtilen eleştirel söylemin doğrudan değil, dolaylı ve çağrışıma bağlı olarak geliştirildiği gözden kaçmamaktadır. “Ne derdi buna Sadettin Köpek, Necmettin Pervane ne derdi?” (s. 163) dizesinde, tarihsel gerçekliği olan şahsiyetlerin adlarını anarak, şiirin yazıldığı 1977 yılındaki siyasîleri eleştirmiştir. İlk bakışta telmih gibi görünen bu özel adlar, “Necmettin Pervane” bağdaştırmasındaki hassasiyetle telmihten çok, humoru hazırlamıştır. “Sadettin Köpek”le bir arada anılması gereken “Necmettin Pervane” değil, “Mu’înü’-d-dîn Pervâne” olmalıdır; “Necmettin Pervane” diye biri yoktur. Anlatıcının, “Necmettin Pervane” bağdaştırmasını bir siyasî parti başkanını eleştirmek üzere kullandığı açıktır. Şiirin aşağıdaki dizelerinde humor, kavram olarak da açıkça söylenmektedir:

*“Büyük Millet Meclisi’ni hiç gözden kaçırmamakta
O nereye giderse peşini bırakmayan Ankara Oteli:
İş Bankası da kendine özgü bir humour’la süzüyor
Şimdi biraz daha aşağıda kalmış Anıt-Kabir’i.” (s. 164)*

İlk iki dizedeki “Büyük Millet Meclisi” ve “Ankara Otel” bağdaştırmaları, siyasetle sermaye arasındaki kirliliği humor aracılığıyla yansıtır. Son iki dizede de, İş Bankası binasının Anıt-Kabir’i ezici yüksekliği gösterilerek, değerler düzeninin değişimi sergilenir. Ayrıca, İş Bankası’nın Mustafa Kemal’in yönlendirmeleri doğrultusunda kurulmuş olduğu hatırlandığında, humor farklı bir eleştiriyi hazırlar.

“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”in dördüncüsünde, “kooperatif evleri”nin yapılış sürecindeki yolsuzluklar sezdirilirken de humora başvurulur: “Kooperatif evlerinin sözleri boğazlarında: Çimento! / Alüminyum mırıldanıyor zorluyor güçsüz belleğini” (s. 167). “Çimento”nun kooperatif evlerinin boğazında kalan sözler olarak tasarlanması ve “alüminyum” ile “güçsüz bellek” arasında kurulan ilişki, bu evlerin dayanıksızlığını, yolsuzluğu çağrıştırarak haber verir.

“Ğ Vitamini” adlı şiirde, bilim adamlarının tembelliği, demokrasiyi askıya alan darbecilerin güdümüne girmeleri humor yoluyla eleştirilir. “Ulusalılık” sloganının dil içindeki yanlışlığını, bilim adamlarının suiistimaliyle bir arada anan anlatıcı, “Yumuşak G vitamini” bağdaştırmasını, bilim adamlarının bilim ahlâkından uzaklıklarını belirtmek üzere kullanmış gibidir.

4.2.5.6. Diyalog

Uçurumda Açan’daki “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” ve “Yazgıcı Şiir” başlıklı şiirler, anlatım özelliğiyle diğerlerinden belirgin biçimde ayrılır. Her iki şiirde de konuşma çizgisiyle başlayan dizelerin bulunması, birimlerin diyalog havası içinde geliştirildiğini düşündürür.

“Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiirde, konuşma çizgisi ile başlatılan dizelerin ayrı birer birim olarak sunulduğu görülmekle beraber, bunların kendilerinden önceki birimde geliştirilen duygu, düşünce veya imaja

bağlı olarak kurulduğu anlaşılır. Konuşma çizgisi ile başlatılan bağlı birimler, sanki başka bir anlatıcının söz aldığı yerleşmiş gibi görünür:

*“Koca Barbaros’a karşın
Beşiktaş biraz odur artık,
Küçük bir oda versinler
Kehribar yüzü öylece kalsın*

*–Nereye mi yazardı dizelerini
Tırnaklarının üstüne yazardı.” (s. 192)*

Bu birimlerdeki “kehribar yüz” ile “tırnaklar”ın birbirini gözetişi bir yana, ilkinde Behçet Necatigil’in şiirine ilişkin bir gözlemde bulunulup yargıya varıldığı, ikincisinde ise başka bir anlatıcı tarafından gözlem ve yargının yeni bir imaj içinde pekiştirildiği anlaşılır. Şiirin bütünündeki bu söyleyiş özelliği, kurguda belirleyici bir işlev üstlenir.

“Yazgıcı Şiir”de konuşma çizgisi ile başlatılan dizeler ayrı birer birim olarak düzenlenmemekle beraber, bunların da şiire başka bir anlatıcıyı getirdiği söylenebilir. En azından şiirin anlatıcısının söylediklerinden sonuç çıkarırken, şiire, bir başkasıymış gibi yeni bir yorum getirdiği sezilir. Şiirde günlük dilde kullanılan pek çok kalıp ifadeye ve deyme yer verilmesi de, şiirin söyleyiş özelliği hakkında bir ipucu olarak değerlendirilebilir. Bu ipucundan hareketle, “Yazgıcı Şiir”in konuşma havası içinde geliştirildiği söylenebilir. Nitekim şiirin son biriminde, hem bütünden alınan konuşma havası, hem de konuşma çizgisi ile belirginleştirilen ifade özelliği, “akşamüzeri” yapılan bir konuşmanın bittiğini açıkça yansıtır:

*“Ben bu şiiri yazdım akşamüzeri,
Aklımda ‘Define Adası’nın ilk sözleri;
Başkalarının hayatlarını da ilerde söylerim.
– Yine görüşelim!
– Görüşelim!” (s. 194)*

Burada yinelenen “Görüşelim” sözü, şiirin anlatıcısının okura yönelik ironik bir seslenmesi ve ondan aldığı, ona attığı bir cevap olarak değerlendirileceği

gibi, bir şeyler üzerine konuşan iki kişinin ayrılma ânında söylediği bir söz olarak da yorumlanabilir. Şiirin bütünü düşünülerek, ikinci yorumun daha uygun olacağı ileri sürülebilir.

4.2.5.7. Metinler Arası İlişkiler

Uçurumda Açan'daki bazı şiirlerde, temayı desteklemek üzere metinler arası ilişkiler kurulduğu görülür. Dostlardan ve sevilenlerden ayrı düşme sonrasında ortaya çıkan yalnızlık temasının belirginleştirildiği “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”lerin birincisinde, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Arkadaşın Var mı Ondan Haber ver Ondan Ötesi Kaç Para Eder”, “Bir İki” ve “Dostluğumuz”²³ adlı şiirlerinde kullandığı “Dol karabakır dol” tekrar dizisine, yazım sapmasına gidilerek gönderme yapılır. Eyüboğlu’nun anılan şiirlerinde, arkadaşlığı ve dostluğu yüceltmek üzere, “Dol karabakır dol / Dol karabakır dol” veya “Dol karabakır / Dol karabakır / Dol karabakır” şeklinde tekrar edilen dize, Süreya’nın şiirinde, “Dol (An)kara bakır dol” (s. 163) denilerek çağrışdırılır. Yazım sapmasına gidilerek yaratılan çağrışımda, “Ankara”nın bakır bir kova, bakraç veya kap olarak tasarlandığı anlaşılır. Ardından gelen birimde, “Biletim öldü; / Gömleğim kirli.” (s. 163) denilerek, dostlar ve arkadaşlarla görüşmeyi sağlayacak imkânın yitirildiği ve yalnız kalındığı sezdirilir. Eyüboğlu da, belirtilen şiirlerde, arkadaşların ve dostların önemini, yalnızlıktan korunma noktasında belirginleştirmiştir.

“Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”lerin “Ankara Ankara / Ey iyi kalpli üvey ana!” (s. 165) dizelerinden ibaret olan ikincisinde, Ankara iyi kalpli üvey bir anneye benzetilirken Halil Bedii Yönetken’in “Ankara Marşı” ile ilişki kurulur. Sözcük tekrarı ile sesin çağrışımına bağlı olarak gerçekleştirilen bu metinler arası ilişkide, ironik bir durum da vardır. Yönetken’in “Ankara Marşı”nın ilk dördlüğü şöyledir:

²³ Anılan şiirler için bakınız: Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Yaşadım**, Ada Yay., İst., 1977, s. 71-79.

*“Ankara, Ankara, güzel Ankara,
Seni görmek ister her bahtı kara.
Senden yardım ister her düşen dara,
Yetersin onlara güzel Ankara.”*

Kötü kalpli “üvey ana”nın zulmünü de, iyi kalpli “üvey ana”nın sevgi ve şefkatini de görüp yaşayan Cemal Süreya, Ankara’yı “iyi kalpli üvey ana”ya benzetirken, Yönetken’in marşında söylendiği gibi, şiirinin öznesini de “bahtı kara” biri olarak sunar. “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”lerde, Ankara’yı çarpık sosyo-ekonomik ilişkilerin merkezi şeklinde yorumlayan anlatıcının, “Ankara Marşı”nda şehri idealleştiren Yönetken’e göndermede bulunması, ironik durumu belirginleştirir. Bununla birlikte anlatıcı, kara bahtlı ve öksüz öznesinin düştüğü zor durumdan çıkışında, Ankara’yı bir kurtarıcı olarak kabullenir.

İki bölümden oluşan “Bir Çiçek” adlı şiirin ilk bölümünün son birimi, tek dizedir. “Bir çiçek yolumu kesti!” (s. 175) dizesinden ibaret olan bu birim, ifade şekli ve kullanılan “yol kesmek” deyiimi ile Necip Fazıl Kısakürek’in “Aynalar Yolumu Kesti” adlı şiirini hatırlatır. İki şiir arasında tema yönünden bir benzerlik görülmemekle birlikte, “yol kesmek” deyimine bağlı olarak geliştirilen imajda ortaklık bulunduğu sezilir. “Bir Çiçek” adlı şiirin önceki birimlerinde hissettirilen yalnızlık ve umutsuzluk teması, rıhtım taşlarının aralığından başını uzatan bir çiçeğin görülmesiyle değişir ve anlatıcı özne, kendisine taşların arasında bile bir yaşama alanı açmaya çalışan çiçeğin durumundan etkilenir. “Yol kesmek” deyiimi, birinin bir yerden geçmesine engel olmak veya ıssız yerlerde soygunculuk yapmak anlamlarını iletir. “Bir çiçek yolumu kesti!” dizesinde, çiçeğin bir eşkıya olarak tasarlandığı sezilir; ama bu eşkıya, anlatıcı özneyi yalnızlıktan ve umutsuzluktan kurtarmıştır. Necip Fazıl Kısakürek’in “Aynalar Yolumu Kesti” adlı şiirindeki özne de, aynaları eşkıya olarak tasarlar; ama onun aynasında öznenin yolunu kesen eşkıya, öznenin kendisinden başka biri değildir ve yaşama alanını daraltır:

*“Çıkamam, aynalar, aynalar zindan.
Bakamam, aynada, aynada vicdan;
Beni beklemeyin, o bir hevesti;
Aynalar yolumu kesti.”²⁴*

“Yol kesmek” deyiimi ile aynı imajın içinden iki farklı temanın ortaya çıktığı anlaşılır. Necip Fazıl’ın şiirinde, eşkıya olarak tasarlanan aynalar, anlatıcı özneyi sıkıştırırken; Cemal Süreya’nın şiirindeki “eşkıya” çiçek, öznenin yaşama sevincini işaret eder ve yalnızlığı aşmasını sağlar.

“Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiirde, Necatigil’in şiirleriyle metinler arası bir ilişki gözetildiği fark edilir. “Renksemez camgöz²⁵” (s. 191) dizesi, Necatigil’in *Arada* (1958) adlı kitabında bulunan “Camgöz” şiirini akla getirir. Bu şiirde anlatıcı, kendi gözlerini, gördüğü gözlerle değiştirerek, evrene bir camgözden baktığını söyler:

*“Ben şimdi kapıda karşıda duruyorum
Bir camgözden bakıyorum evrene,
Daha nice gözlerim var kimsenin göremediği
Ben gelin demedim, kendileri geldi.”²⁶*

Cemal Süreya, “Renksemez camgöz” diyerek, Necatigil’in evrenden aldığı görüntüleri yorumsuz, düz bir biçimde aktardığını ima eder. Şiirin kurgusunda, her ne kadar o da bir cam göz kullanarak, Necatigil’in şiirlerini yine onun gözleriyle değerlendirmeye girişirse de, buradaki “renksemez” bir cam göz değil, ışığı renklere ayırarak yansıtan bir cam gözdür. Belirtilen “renkseme”nin, şiir bağlamında, Necatigil’in şiirlerine getirilen örtük eleştiriler olduğu açıktır.

Şiirin üçüncü biriminde, Necatigil’in şiirlerinde görülen ev ve “Evin Hâlleri”ne ilişkin yoğunlaşmaya, eleştirel bir yaklaşımda bulunulduğu anlaşılır.

²⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yay., 11. basım, İstanbul, 1986, s. 269.

²⁵ “Cam göz: Camdan yapılan, çift katlı, sağlam kalan göze biçim ve renkçe benzetilmiş yapay takma göz.” (*Ansiklopedik Sözlük*, C. I, Milliyet Yayın Limited Şirketi, İstanbul, 1967, s. 357.)

²⁶ Behçet Necatigil, *Bütün Şiirleri 1*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991, s. 295.

“Koca Barbaros’a karşın / Beşiktaş biraz odur artık, / Kehribar yüzü öylece kalsın” (s. 192) dizelerinden oluşan dokuzuncu birimde ise, Necatigil’in *Çevre* (1951) kitabında yer alan “Barbaros Meydanı” adlı iki şiirine gönderme yapıldığı anlaşılır. Şair bu şiirlerinde, Barbaros Meydanı’nın yıllar içinde geçirdiği değişimi, bu meydana gelen insanları gözeterek aktarır. Yoksulluk, insan ilişkilerindeki sıcaklık ve yaşanan değişimi, biraz da hüznü bir şekilde yansıtır:

*“Böyle miydi o vakitler burası
Mezarların, fidanların önünde
Beşiktaş’ın fakir fukarâsı
Hava alır, eğlenir, dinlenirdi.”²⁷*

Cemal Süreya şiirinde, Necatigil’i “Koca Barbaros’a karşın” sözüyle överken, şairin şiirlerindeki kuşatıcılığı göz önünde bulundurarak, bir Necatigil heykeli dikmiş gibidir. Küçük insanı, kendi dünyasında değerlendirerek büyük bir şiir çıkaran Necatigil’in şiirinin, her ne olursa olsun, yaşayacağını vurgulamak üzere, “dizelerini, tırnaklarının üstüne yaz[dığının]” söylenmesi, bu bakımdan anlamlıdır. “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiirde, şairin şiirleriyle kurulan ilişki, hem eleştirel yaklaşım için zemin hazırlamış, hem de şiirin büyüklüğünü vurgulamaya vesilesi olmuştur.

Osmanlı padişahlarının ironik bir biçimde yorumlandığı “Yazgıcı Şiir”de, Yavuz Sultan Selim zalim bir padişah olarak sunulurken, onun bir rubaisi ile metinler arası ilişkiye gidilir:

*“Nasıl anımsamazsın Yavuz Sultan Selim’i,
Yabanıl bir beğeni arardı zulumlarda;
Övünürdü şirlerle, pençe-i kahrındaki.
– Ama sonunda parça parça
Şir-pençeden gitti.” (s. 193)*

Ölümün bir yazgı olarak işlendiği şiirde anlatıcı, iktidar sahiplerinin uygulamaları ile sonları arasında bağlar kurarak, ironik durumlar yaratmış ve bu

²⁷ Behçet Necatigil, a.g.e., s. 93.

durumları da ironik bir söyleyişle aktarmıştır. Yavuz Sultan Selim'in rubaisindeki²⁸ “Şîrler pençe-i kahrımda olurken lerzan” mısraını, onun “şîr-pençe”den ölümüne bir işaret olarak yorumlayan anlatıcı, padişahın ölümünde ironik bir durum olduğuna dikkat çekmiştir. Anlatıcının, şiirin bağlamı içinde, bu ironik durumu bir “yazgı” olarak sunduğu anlaşılmaktadır.

Erdoğan Alkan, “Yazgıcı Şiir”deki bazı söyleyiş özelliklerinin Apollinaire’in “Yolcu” adlı şiiriyle “kesiştğini”; bu kesişmeye, “Yazgıcı Şiir”den önce Pablo Neruda’nın “Açıklayalım”ında rastlandığını iddia eder.²⁹ Anılan şiirler söyleyiş yönünden karşılaştırıldığında, Alkan’ın iddia ettiği gibi bir kesişmenin olmadığı görülür. Üç şiirin tek benzer tarafı, “hatırlamak” fiilinin tekrarıdır. Bu benzerlik, değil “kesişme”yi, metinler arası bir ilişkiyi bile kuşkulu hâle getirir. Apollinaire’in “Yolcu” adlı şiirinde anlatıcı, hatırlamak fiilini hem seslendiği özneler, hem de kendisi için tekrar ederken yaşananların bir dökümünü yapar ve şiir, hatırlama-unutma eksenine göre düzenlenir:

*“Kim var tanıdığın bu eski resimlerde
Hatırlar mısın bir arının ateşe düştüğü günü
Hatırlıyorsun yaz sonlarında olmuştu bu”³⁰*

Ayrıca bu şiirin yaslandığı mitolojik kahraman “Euripe” de anlatıcı tarafından olumlanarak değerlendirilir. Cemal Süreya’nın şiirindeki bütün hatırlatmalar, ironik bir durumun sergilenmesini sağlarken, bu şiirdeki hatırlatmalar, lirik ve trajik bir durumu belirginleştirmeye yöneliktir.

Şilili yazar ve şair Pablo Neruda’nın “Açıklayalım” adlı şiirindeki “hatırlamak” fiili, ne Apollinaire’in ne de Süreya’nın şiirindeki vurguyu taşır.

28 “Merdüm-i dîdeme bilmem ne füsûn etdi felek / Giryemi kıldı füzûn ekşimi hûn etdi felek / Şîrler pençe-i kahrımda olurken lerzan / Beni bir gözleri âhûya zebûn etdi felek”. (Mustafa İsen-Y. A. Fuat Bilkan, **Sultan Şairler**, Akçağ Yay. Ankara, 1997, s. 117.)

29 Erdoğan Alkan, **Şiir Sanatı**, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 492.

30 Guillaume Apollinaire, **Mirabeau Köprüsü**, (Çev.: Gertrude Durusoy, Ahmet Necdet), Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 49-51.

Şiirde, İspanya İç Savaşı'nda faşizme karşı mücadele ettiği için iktidar tarafından kurşuna dizilerek öldürülen Federico Garcia Lorca'nın acı sonu hatırlatılır. İspanya İç Savaşı'nda "Anti-Faşist Aydınlar Birliği" üyesi olarak Cumhuriyetçilerin safında savaşan Raphael Alberti de, hatırlamak bağlamında anılan bir başka İspanyol şairidir:

“ Evimin adı 'Çiçeklerin Evi'ydi
 Itırlar biterdi her yanında, güzel bir evdi
 Çocuklar, köpeklerle
 Raul, hatırlıyor musun?
 Raphael, ya sen?
 Hatırlıyor musun, Federico?

Sen şimdi toprağın altında yatan
 Hatırlıyor musun evimin balkonlarını, orda
 Haziran güneşi ağzına çiçekler yığardı hani?³¹

Görüldüğü gibi “Yazgıcı Şiir”de hatırlamak sözcüğüne yüklenen anlam ve sözcüğün tekrarıyla sağlanan işlevsel değer, “Açıklayalım” adlı şiirle kolay kolay “kesişmez”. Bunlar farklı duyuşa ve söyleyişe sahip olan şiirlerdir. Bu noktada, Özdemir İnce'nin konuyla ilgili bir uyarısını göz önünde bulundurmak gerektiği kanısındayız: “Cemal Süreya'nın şiirlerinde Apollinaire, Eluard ya da Jacob patentli dizelere rastlamamız, o kokuyu duymamız olasıdır, ama bu şairleri açıp özgün dizeleri aramak budalalığına kalkışmayız. Cemal Süreya bir dizeyi olduğu gibi alıp şiirine koysa bile o dize artık **o dize** değildir.”³²

4.2.6. Değerlendirme

Uçurumda Açan'da bir araya getirdiği şiirleriyle Cemal Süreya, üçüncü kitabı *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'nin yoğunluğundan uzaklaşır. Bu kitaptaki şiirlerde, söz tasarrufu ile kısa şiire yaklaşıldığı görülür. Tarihsel göndermelerin ölçülü ve oranlı kullanımı, şiirlerin alımlanmasında belli bir rahatlamayı hazırlar. Burada, gönderme yapılan tarihsel şahsiyetlere ve olaylara yaklaşımın ideolojik

³¹ Pablo Neruda, *Şiirler*, (Çev.: Hilmi Yavuz), Cem Yayınevi, İstanbul, 1971, s. 67-68.

bir tutumla çevrelendiğini belirtmek gerekir. Bu tutum, şiirlerin düşünce zeminini zayıflatır. Örneğin “Yazgıcı Şiir”de Osmanlı tarihine yapılan göndermelerde dikkat çekilen padişahlar, zalim veya zevk ehli olarak sunulup ironiyle hafifsenir. Kültürel bir veri olarak kullanılan tarihin kavranılışında, indirgemeci ve daraltıcı bir yaklaşım görülür.

Uçurumda Açan’daki şiirlere tema yönünden bakıldığında, Cemal Süreya’nın önceki şiirlerinde üzerine gittiği temalara yoğunlaştığı ve bunlara da yeni yorumlar ve açılımlar getirmediği gözlenir. Aşk, erotizm ve yalnızlık çoğu şiirin tematik omurgasını oluşturur. Aşk ve erotizmin toplumsal kabullere karşı bir özgürlük alanı olarak belirlenip, meşru olmayan ilişkilerin öne çıkarılarak neredeyse yüceltilmesi, şiirlerin geniş bir insan kavrayışına açılmasını engeller. Humor ve ironi ile çevrelenen şiirlerde, toplumsal yozlaşma gösterilmek istenirse de, bunların üzerine fazla gidilmediği, var olanın yüzeysel bir eleştiri ile geçiştirildiği hissedilir.

Özellikle “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” bölümündeki dizi şiirlerle özel bir isim için yazılmış olan “Mübeccel İzmirli” ve “Ceyhun Atuf Kansu” adlı şiirler, dağınık ve gevşek yapılarıyla Cemal Süreya şiirinin gerisine düşerler. Aynı şekilde kolay bir söyleyiş özelliği üzerinden geliştirilen “Adı İlhan Berk Olan Şiir” ve yine aynı kolaylıktaki bir mantık yürütme ile şekillenen “Fotoğraf” adlı şiir, birer fantezi izlenimi verir. Oysa “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı” adlı şiir, bir isme yazılmış olmakla birlikte, imaj bütünlüğü, konu olan şairin yorumlanması ve kurulan metinler arası ilişkiler açısından bütünlüklü yapısıyla öne çıkar.

“Striptiz”, “Karne”, “Camdan” ve “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye

³² Özdemir İnce, “Cemal Süreya: Gözleri Görmekten Doymayan Kulakları İşitmekle Dolmayan”, **Hürriyet Gösteri**, S. 122, Ocak 1991, s. 25.

Yazardı” adlı şiirler, sağlam ve özgün yapıları ile Cemal Süreya şiirini geliştiren metinler olarak öne çıkar. Diğer şiirlerde, Cemal Süreya’nın ustalığı görülmekle birlikte, bunları onun şiirine katkı sağlayan ve yeni bir kanal açan metinler olarak değerlendirmenin ya iyimserlikten ya da şaire duyulan sempati ile sevgiden kaynaklanacağı kanaatindeyiz.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SICAK NAL

5.1. Yayınlanması ve Yankıları

Cemal Süreya'nın beşinci şiir kitabı *Sıcak Nal*, 31 Mart 1988'de; son kitabı *Güz Bitigi*, 1 Nisan 1988'de yayımlanır.¹ Her iki kitap da, yayın yönetmenliğini Enis Batur'un yaptığı Dönemli Yayıncılık A.Ş.'nin "Gergedan Dizisi"nden çıkar. Bir gün arayla iki şiir kitabı çıkarmak, kendisine getirilen "az yazıyor" eleştirisine Cemal Süreya'nın verdiği bir cevap gibidir.

Üvercinka ile "Yeditepe Şiir ödülü"ne, *Göçebe* ile "Türk Dil Kurumu Şiir Ödülü"ne değer görülen şairin, bir gün arayla yayımlanan *Sıcak Nal* ile *Güz Bitigi*'ne, 1988 yılında "Behçet Necatigil Şiir Ödülü" verilir. İki yıl önce günlüğüne "şirimle hiçbir ödüle katılmayacağım" diye yazan Cemal Süreya, kendisine bu ödülün verilmiş olmasından duyduğu sevinci ve memnuniyeti, şu sözlerle dile getirir: "Necatigil Ödülü benim için bir sevinç oldu. Katılmamıştım. Ama verdiler. Necatigil sözcüğünde büyülü çağrışımlar var. Ayrıca, jürisi çok iyi bir ödül. Belki de en iyi... dahası, ödül daha önce hep değerli sanatçılara verilmiş. Sevincin harcı bunlardan geliyor işte. Bir de şu var; sanki Behçet Hoca kalktı ve alnımdan öptü."²

Kitap, "Sıcak Nal", "Kısa Türkiye Tarihi" ve "Söz Yitimi" başlıklı üç bölümden oluşur. *Sıcak Nal*'da bir araya getirilen şiirler, 1983-1988 yıllarında *Toplum Düşün*, *Milliyet Sanat*, *Saçak*, *Hürriyet Gösteri* ve *Şiir Atı* dergilerinde yayımlanmıştır. Bazı şiirler, Cemal Süreya'nın *Milliyet Sanat*'ta başlayıp *Hürriyet Gösteri*'de sürdürdüğü "Günler" adlı günlüğünde uç vermiş veya bütünüyle orada yer almıştır. Şiirlerin bazılarında, ilk yayımlandıkları hâlleriyile

¹ Cemal Süreya, "901. Gün"de, kitaplarının yayımlanışını okurlarına duyurarak sevincini paylaşır: "*Sıcak Nal* ve *Güz Bitigi* sonunda çıktı(lar). Üç ay gecikme benim yüzümden. Metinleri zamanında teslim edemedim; birini daha geç götürdüm; *Güz Bitigi*'ndeki işlemleri yetiştiremedim. Yine de her gün kitap çıkarmış oluyorum. *Sıcak Nal*'ın baskı tarihi 31 Mart 1988; *Güz Bitigi*'nin 1 Nisan 1988." (Cemal Süreya, *Günler*, YKY, İstanbul, 1991, s. 372.)

² Cemal Süreya, "*Güvercin Curnatası*"-*Cemal Süreya ile Konuşmalar*, (Haz.: Nursel Duruel), YKY, İstanbul, 1997, s. 184.

son hâlleri arasında biçimsel değişikliklere gidildiği görülmektedir.

Sıcak NaI, edebiyat dünyasında büyük bir yankı yaratmaz. Basında yer alan kitapla ilgili yazılar da, çözümlemeden uzaktır. Tarık Dursun K., “O yâr uzun boylu ben cüce kaldım... mı?” başlıklı yazısında, *Sıcak NaI*’da birkaç Cemal Süreya bulunduğunu söyleyerek, bunları; “hem eskinin Cemal Süreyası, hem kendini aşma, ne pahasına olursa olsun eskinin Cemal Süreya şiirini yenileme çabasındaki bir başka Cemal Süreya” diye belirler. Tarık Dursun’a göre, *Sıcak NaI*’da soluk soluğa olduğu kadar, “tedirgin” bir Cemal Süreya da vardır.

Tarık Dursun, kitaptaki şiirlerin havasını, yukarıda değinildiği gibi Cemal Süreya’nın üslûbu üzerinden değerlendirdikten sonra, şiirlerin temasına ve temanın sunumundaki anlatım özelliğine de, şu sözlerle dikkat çeker: “Cemal Süreya’nın ‘asıl’ şiirinde hüznün, duyarlılığın, kendi şiirine uyumlu düşmenin yanı sıra son derece fiyakalı bir ince alay da olurdu hep. *Sıcak NaI*’da da bulacaksınız bunu.”³

Behzat Ay, “Bu kitaptaki şiirler, Cemal Süreya’nın kendine özgü şiirlerinin bir uzantısı diyebiliriz; ama sözcükleri azaltarak, kendini yenileyerek” diye başladığı yazısında, *Sıcak NaI*’daki şiirlerin teması üzerinde durur. Ona göre, şiirlerde, “Yer yer bir iç sızısı, insancıl duygular, zaman zaman [da] ölüm düşüncesiyle” karşılaşmaktadır. Cemal Süreya’nın “toplumsal olayları dışlamadığını” belirten Behzat Ay, “Yaz Sonu” adlı şiirin son birimini gözeterek şunları söyler: “ ‘Yaz Sonu’nun son bölümü, geçirdiğimiz çalkantılı, ölüm, kan kokan, acımasız günleri anımsatmıyor mu?”⁴

Seyhan Erözçelik, kısa tanıtma değerlendirme yazısında, *Sıcak NaI*’ı

³ Tarık Dursun K., “O yâr uzun boylu ben cüce kaldım... mı?”, **Cumhuriyet**, Mayıs 1998; Feyza Perinçek-Nursel Duruel, **Cemal Süreya-“Şairin Hayatı Şiire Dahil”**, Kaynak Yay., İstanbul, 1995, s. 347.

⁴ Behzat Ay, “Yedi Kırangıcılık Üretken Hayat”, **2000’e Doğru**, S. 52, 18 Aralık 1988, s. 53.

üzerinde bıraktığı heyecan ve kitabın şairine duyduğu hayranlıkla sunar. Erözçelik'e göre *Sıcak Nal*, "aşına yerlerin ve aşına saatlerin macerasını anlat[ır], içinde cenk hikâyeleri, anayasalar tarihi, çocuklar ve kısaca, aşk var"dır. *Sıcak Nal*'ın "uçarı bir bilgenin edasıyla" *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'yi hatırlattığını söyleyen Erözçelik, şiirlerde kente yoğunlaşarak "sevgisizler"i öne çıkarılıp eleştirildiğini vurgular. Şiirlerde Ankara'nın görünmediğini gözden kaçırmayan yazar, şairin dikkat çektiği kentlere "bilgelikle" ve "çocuk pertavsızlığıyla" baktığını belirtip, anılar etrafındaki yoğunlaşmayı odaklanarak şunları söyler:

*"Şiirlerine bilgelik çökmüş bir şair, çocuk pertavsızlığıyla bu kalabalıktan ayrıntılar kesiyor, yan yana getirip bırakıyor ve hatırlıyor. Aşına yerleri. Aşına saatleri. Politikayı, ülkeyi, tarihi, çocukluğunu. Bunlar bir kaleydoskoptan görülenler gibi- kırpıntılar yerine saatler var ya da uzak ve yakın geçmişin kırpıntıları."*⁵

Basında çıkan az sayıdaki yazıya karşılık, Cemal Süreya, Mayıs 1988 ile Kasım 1988 arasında bazı gazete ve dergilere verdiği söyleşilerle hem bu iki kitabının özelliklerini vurgular, hem de poetik görüşlerini kitapları vesile edinerek aktarma fırsatı bulur. 9 Mayıs 1988'de yapılan bir söyleşide, bu kitapların oluşumu hakkında şunları söyler:

*"Güz Bitigi tek bir şiir. Bütünüyle bir şiir aslında. Bir yerde öykü de diyebiliriz onun için. Bence 'keşke' sözcüğü elden kaçırma değil, her an yeniden hayata bağlanma, en ufak bir ayrıntıyla ya da her şeyle aynı durumun pekiştirilmesi anlamına geliyor. (...) Sıcak Nal benim şimdiye dek yazdığım şiirlerimin doğal uzantısıdır. Uçurumda Açan adlı yapıtımdan sonra dergilerde yayımladığım şiirlerden oluşuyor. Güz Bitigi içinse yeni bir deney diyebilirim. O tür çalışma içine şimdiye dek hiç girmemiştım. En yalınla, en kapalı öğeler yan yana. Elbet o da şiirimin doğal uzantısı. Ama onda değişme var."*⁶

Başka bir söyleşide, yukarıda söylediklerine bazı ayrıntılar ekleme gereği duyar:

"Sıcak Nal ile Güz Bitigi arasında şöyle bir ayrım var: Birincisi benim bugüne dek yazdığım şiirin doğal uzantısı. Güz Bitigi'nde ise ayrı bir çıkış,

⁵ Seyhan Erözçelik, "Sıcak Nal-Güz Bitigi", **Argos**, No: 1, Eylül 1988, s. 189.

⁶ Enver Ercan, "Şairlik dervişlik değil mi zaten?", **Güneş**, 9 Mayıs 1988; "**Güvercin Curnatası**"-Cemal Süreya ile Konuşmalar, s. 156-157.

*çıkış demeyelim, ayrı bir çalışma, hayat deneyi var. Tek bir şiir, tek bir yapı
Güz Bitigi. Sıcak Nal ise son dört yılda tek tek yazıp yayımladığım şiirlerden
oluşuyor.”⁷*

Bir diğer söyleşide, iki kitabı farklı bir yönden karşılaştırır: “*Güz Bitigi*’nde görüş (düşünce) ağır basıyor. *Sıcak Nal*’da bakış var. Ama ikisi de baştan beri akıp gelen şiirimin yatağında can buluyor elbet.”⁸

5.2. İnceleme ve Değerlendirme

5.2.1. Yapı

“*Sıcak Nal*” bölümünün ilk şiiri “**Dilekçe**”, yedi birimdir. Kitabın “*Dilekçe*” başlıklı bir şiirle açılması, diğer şiirlerin hepsinde, bir istek veya şikâyetle karşılaşılacağını haber verir. Tek başına bu şiir düşünüldüğünde, istek ve şikâyetin, içeriği belirlediği de söylenebilir. İlk dörtlükteki söyleyiş düzeni, şiirin yapısının nasıl geliştirileceğini bildirir:

“ Sokağımsan
Ben anahtarı çevirdiğim zaman
Kapanan evin kapısı değil,
Senin kapın olsun açılan.” (s. 11)⁹

İlk dizede, seslendiği kişiyi yaşadığı sokak olarak algılayan ve öyle olduğuna dair bir uzlaşma bulunduğu duygusu uyandıran anlatıcı, “kapı” gösterenini kullanarak seslendiği kişiden, uzlaşmaya bağlı kalmasını ister. Bir uzlaşmayı işaret eden sokak, ev, kapı ve anahtar göstergeleri, anlatıcının seslendiği kişiyle karşılaşmasında bir çatışma yaşandığını bildirir. Sokağa açılan kapıyı, yalnızlık; kapanan kapıyı ise, biriyle bir arada olmak diye yorumlamak mümkündür.

İkinci birimin ilk dizelerinde sokak ve ev, “adres”le bir arada düşünülür. Anlatıcı, seslendiği kişiye, her zaman birlikte yaşama isteğini, “Adresimsen, /

⁷ Ayça Atikoğlu, “Şiir Kapitalist ve sosyalist sistemlerde geriledi”, *Milliyet*, 24 Mayıs 1988; “*Güvercin Curnatası*”-*Cemal Süreya ile Konuşmalar*, s. 160.

⁸ “*Güvercin Curnatası*”-*Cemal Süreya ile Konuşmalar*, s. 162.

⁹ Şiir alıntıları, şu baskıdan yapılacaktır: Cemal Süreya, *Sıcak Nal*, Dönemli Yayıncılık, İstanbul, 1988.

Mektuplarım doğru dürüst gelsin” (s. 12) sözüyle iletir. Bu dizelerde belirginleşen şikâyet, son iki dizede, yine bir haberleşme aracı kullanılarak pekiştirilir: “İki kişi telefonla konuşurken / olmayalım hemen üç kişi.” Bu dizelerle, telefon konuşmaları sırasındaki öfkelenme, duyguların uzağına düşme ve hırpalama durumları iletilir.

Sonraki birimde anlatıcı, uzağındakine “Kentimsen” diye seslenir ve ondan “araya başka kentlerin girmesini” anlayışla karşılamasını ister. Çünkü bu anlayış, ilişkinin coşkusuna katkıda bulunacaktır. Buradaki anlayış beklentisinin kıskançlıktan kaynaklandığı söylenebilir. Anlatıcının birine “Kentimsen” diye seslenirken, söze başka kentleri de dahil etmeye çalışması, kıskançlık uyandıracak ilişkileri haber verir. Dördüncü birimde seslenilen kişi, bu kez “tarih” ve “dil” olarak tasarlanır. Anlatıcı, böyle tasarladığı öznenen, hiçbir şeyi unutmamasını ister. Anlatıcı ile seslenilenin bu karşılaşmasında, ilişkiye sadakat öne çıkar.

“Dilekçe”nin beşinci biriminde anlatıcı, seslendiği kişinin “düşüncesi” olmayı benimsediği andan itibaren “kızkardeşi” gibi davranmasını bekler.¹⁰ Bu beklentide, aradaki ilişkiye, bir kardeşlik boyutu katılmak istendiği sezilir. Böylece ilişki yenilenecek ve içeriye, “Sorguçlu bir ışık aracılığıyla / Günyenisi” (s. 13) dolacaktır.

Şiirin sonraki biriminde anlatıcı, İ.Ö. 9-8. yüzyıllarda Anadolu’da hüküm süren “Frig Devleti”ni hatırlatır ve seslendiği kişiyi bu kez Anadolu’nun

¹⁰ “Kızkardeş” ve “pencere” gösterenlerinden hareket edilerek, Cemal Süreya’nın özel bir olaya göndermede bulunduğu söylenebilir. İlk üvey annesinin baskılarına dayanamayıp evden kaçan Cemal Süreya, Haydarpasha Lisesinde öğrenciyken bir gün Bilecik’e kızkardeşlerini görmeye gelir. Zeynep Oral’a bu ziyaretini şöyle anlatmıştır: “Gece vardım. Eve gitmeye çekindim. Cebimde bir lira vardı. Bir barda kaldım. Yorganın üzerine kar yağıyordu. Sabahı bekledim... Sabah, eve vardığımda kardeşlerim pencerenin parmaklıklarına tutunmuş içeride ağlıyorlardı, ben dışarıda. Ve beni içeri alamıyorlardı. Çünkü onlara eve kimseyi sokmayacaksınız, ağabeyinizi bile denmişti. Öyle bir baskı vardı üzerlerinde. Hayır eve giremezdim geri döndüm.” (Zeynep Oral, **Sözden Söze**, Cem Yay., İstanbul, 1990, s. 174.) Kardeşlerine düşkün olan Süreya, bu olaya ilk şiirlerinden biri olan “Güllüm-Kuşak”ta da atıfta bulunur: “Önce yolu gözlediler abla kız / Pencerede bir örnek. / Sonra kapıyı sürmelediler / Daha sonra da bir örnek soyunup / Abla kız / Yattılar.” (Cemal Süreya SEBER, **Devrim Gençliği**, Y. 1, C. 2, S. 12, 1 Haziran 1953, s. 13.)

tarihiyle birleştirek “Frigya” diye kabullenir: “Uzat saçlarını Frigya, / Yarimsen” (s. 13)¹¹. Son birimde, seslenilen kişiyi karşılayan Anadolu, sadece Friglerin yaşadığı bir toprak olarak değil, bütün bir yurt olarak anılır ve “Anadolu” diye tasarlanan kişiden, söz vermesi beklenir. Verilmesi beklenen söz, yurt bilinen kişinin anlatıcısı hiçbir zaman terk etmemesi olabilir.

Bir dilekçede olduğu gibi, çeşitli isteklerin ve şikâyetlerin ortaya konulduğu şiirde; kabullenici, koruyucu, anlayışlı, sâdık, kıskançlık duymayan, kardeşçe yaklaşmasını bilen bir sevgili beklentisiyle aşk teması belirginleştirilmiştir.

Sekiz bölümden oluşan “**Sıcak Nal**” adlı şiirin her bir bölümündeki birimlerde, belli bir dize öbekleniş gözetilmemiştir. Altı birimden oluşan ilk bölümde hâkim anlatıcı, tarihsel gerçekliği bulunan Molla Fenari ve onun oğlunun torunu şeyhüislâm şair Muhyiddin Çelebi’yi anarak, şiirin mahiyeti üzerine bazı düşünceler ileri sürer. Sonraki birimde, ileri sürülen düşünce açıkça söylenerek, “Kirlidir şiir; ve söz, atılmazsa zehirdir” (s. 14) denir. “Karısı yanındaydı hep” denilerek başlayan üçüncü birimde, kimden söz edildiği pek de belirgin değildir. “Karısı yanında olma” durumunu, çocuklukta edinilmiş “yanlış bir bilgi” olarak değerlendiren anlatıcı, evliliğe örtük bir eleştiri getirir sanki. “Odalarda ışıksız iki aslan / Derinliğine iki atla sevişirdi.” (s. 15) dizeleri, sözü edilen “yanlış bilgi”ye bağlı olarak değerlendirildiğinde, evliliğin yaşlılıktaki görünümü diye yorumlanabilir.

“Sıcak Nal”ın ilk bölümünün beşinci biriminde “Kerbela yası” ile “Mevlit sevinci” zıt duygular olarak belirlenir ve anlatıcı, “Kerbela” ile “Mevlit” gösterenleriyle “Alevi-Sünni” karşıtlığını ima eder. Son birimde, yine kim gözetilerek söylendiği belirginleşmeyen ölüm düşüncesi öne çıkarılarak, şiirin teması haber verilir.

¹¹ Cemal Süreya’nın hayattayken **Günöbirlik** (Adam Yay., İstanbul, 1982) adıyla yayımlanan kitabına, ölümünden sonra **Uzat Saçlarını Frigya** (Yön Yayıncılık, İstanbul, 1992) adı konularak yayımlanmasında, bu dizelerin belirleyici olduğu açıktır.

İkinci bölümün ilk biriminde anlatıcı, “Dikenli tele takılmış [bir] çiçek” (s. 16) görüntüsü sunarak, “yüzyılımız”ın çiçek diye onu getirdiğini söyler. “Dikenli tel” göstereninden hareket ederek, yüzyılın getirdiği çiçeğin özgürlük isteği olduğu söylenebilir. İkinci birimde, özgürlüğün imkânsızlığı, bu kez “kelebek” göstereniyle vurgulanır. “Gökyüzüne çarpıp düşen kelebek, / Kumaşları mı diyeceksin şimdi?” (s. 16) Doğasında uçmak bulunan bir canlının kendisine açılan ortamda mağdur olarak yere düşmesi, insan doğasında bulunduğu düşünülen özgürlükle ilgili olmalıdır.

Şiirin bütününde, özgürlük isteği ve bu isteği engelleyen ortamın anlatıldığı görülür. Dolayısıyla, 20. yüzyılın insanı trajik bir varlık hâline getirişi, özgürlüğün imkânsızlığı teması belirginleştirilerek vurgulanmış olur.

“Sıcak Nal”ın dört beyit ile bir dizeden oluşan üçüncü bölümü, söz dizimi yönünden tek cümle olarak görünür. Şiirin son birimi olan “Belli, iyi şeyler olmayacak.” (s. 17) dizesi, önceki birimlerde birer birer sayılan bazı göstergelerin ulaştırdığı sonuçtur. Bu sonuca ulaşmak için anlatıcı, ilk birimde, “pencere silen kadınları”; ikincisinde, “giysileri, bayrakları, cenaze törenlerini, ayakları dolaşan sandalyeleri”; üçüncü birimde, “ağzı ağzına dolu telefonları, gözleri bozuk paraları” ve dördüncüsünde de “saplantılı duvar saatleri” ile “içkilerin giderek küçülmesini” gözlemiştir. Gözlediklerini, sonu kötüye varacak bir gidişin habercisi olarak yorumlayan anlatıcı, gelecekte duyduğu kaygıyı tema olarak öne çıkarır.

“Sıcak Nal IV”te anlatıcı; meyve, tahıl ve türkü gösterenleriyle bazı şehirleri çağrıştırarak hüznü öne çıkarır. İlk birimde, “Ayrımlar eşiği” olarak belirlenen “Meyvelerin turuncu aktığı oynak oluk”, “meyve” ve “turuncu” sözcüklerinin sağladığı çağrışımla Akdeniz’den bir şehri akla getirir. “Merhaba tahıl, / Yolun bilgisi işte bittir!” (s. 18) dizelerindeki “tahıl” göstereni, “tahıl ambarı” diye bilinen Konya’yı çağrıştırır. Bu dizeler, *Göçebe*’deki “Ülke” adlı şiirin şu dizelerini hatırlatır: “Bir başak ufak ufak bildirir Konya’yı / O

başakta o Konya'da seni ararım"¹².

"Tek türküsüyle varolan ela gözlü kasaba, / Bir çocuğum olsun isterdim senden" (s. 18) diye tanıtılan "Evreşe", Çanakkale Gelibolu'da bulunan bir kasabadır. Bu dizede Evreşe nasıl "ela gözlü" sıfat grubu ile bir insan olarak düşünülmüş ve anlatıcı ondan bir çocuğu olmasını istemişse, önceki birimlerde "meyve" ve "tahıl" gösterenleriyle çağrıştırılan yerler de, birilerini işaret etmek üzere anılmıştır.

Her birimde, "ülke"nin farklı yerlerinden sevdiği bir kadını hatırlayan anlatıcı, son birimde, "Evreşe"nin adının değiştirilmiş olmasından duyduğu hüznü yansıtır.¹³ Evreşe'nin adının değiştirilmiş olması, evlenerek yeni bir soyadı alan bir kadını da düşündürür; "Adını değiştirmişler senin de mi?" dizesindeki "senin de mi" vurgusunun bu düşüncüyü desteklediği söylenebilir.

Şiire bütün olarak bakıldığında, çeşitli göstergelerle çağrıştırılan yerler anılarak, vaktiyle sevilmiş olan kadınların hatırlandığı görülür. Hatırlanan sevgililerin her biri, özneyi hüznlendirir; böylece şiirin teması belirginleşir.

"Sıcak Nal"ın beşinci şiirinde anlatıcı, birine seslenerek durumlarını belirginleştirmek ister: "Bir şey var şu bizim durumumuz ona benziyor" (s. 19). Bu ilk dize, şiirin nasıl ilerleyeceğini, dolayısıyla yapısını hazırlar. Sonraki birimlerde, "şu bizim durumumuz" denilen durum, bazı manzaralar sunularak somutlaştırılır. Sunulan manzaralardan şiirin temasının hüznle pekiştirilen bir çaresizlik olduğu anlaşılır. Çaresizlik teması, sunulan manzaralarla sergilenirken, söyleyişteki kararsızlıkla da desteklenir. Anlatıcı, içinde bulundukları durumu, "Renkleri beklemek *belki...*", "Makbule geçmeyen armağan / Ya da / Zindanda gökbilimi öğrenimi" (s. 19) olarak açıklamaya

¹² Cemal Süreya, **Göçebe**, de Yayınevi, İstanbul, 1965, s. 8.

¹³ Cemal Süreya, Ece Ayhan'la gerçekleştirdikleri "Kıyı-Bucak" başlıklı söyleşilerin birinde, yerleşim yerlerinin adlarının değiştirilmesini eleştirirken sözü "Evreşe"ye getirir ve, "Evreşe türküsünü bilirsin. Tek türküsüyle var olan o (köyü) şiirime sokmuştum. Evreşe'nin de adını değiştirmişler, Kadıköy yapmışlar" der. ("**Güvercin Curnatası**"-Cemal Süreya ile **Konuşmalar**", s. 136.)

çalışır; ama bunların hiçbirinin yaşanan durumu tam olarak ifade etmemesinin çaresizliğini de yaşar.

“Sıcak Nal VI”da anlatıcı, İttihat ve Terakki Cemiyetinin fedailerinden biri olan “Yakup Cemil”in¹⁴ kurşuna dizilmeden önce yaptığı son şeylerden birine dikkat çeker: “Yakup Cemil’in / Kurşuna dizilmeden önce / Üst üste içtiği / Ömründeki ilk üç sigara.” (s. 20) Söz dizimi yönünden tek cümle olarak görünen bu şiirde, tarihsel gerçekliği olan birinin son ânında yaptığı bir davranış değerlendirilerek, hüznün teması öne çıkarılır.

Bölümün sonraki şiirinde anlatıcı, söz tasarrufu ile, ölmüş bir kimsenin yüzüne örtülen örtüyü, “duvak” ve bu duvağı “ak altın”; duvağın örttüğü yüzü de “boz altın” olarak resmeder. Bu çağrışımcı resim, bir başka “sıcak nal” olarak, hüznü gösterir.

“Kafes de, diyorlar, kuşu neden istesin ki!” (s. 21) dizesiyle başlayan “Sıcak Nal VIII”de anlatıcı, çeşitli görüntülerle ölümü çağrıştırır. “Gözlerine mendil bağlamış hocalar” dizesi, idam edilmek üzere hazırlanan birinin son duasını eden bir imam görüntüsü canlandırır. Şiirin son biriminde anlatıcı, ölümü gözlemez, hisseder:

*“Karaköy altgeçidinde bekliyor
Şemsiyesini tüfek gibi asmış omzuna
Ölüm meleği.”*

Cemal Süreya’nın anlatıcısı, “Göçebe” adlı şiirde, bir ölüm manzarası sergilemeden önce, “Tanrı meleğini ağırlamaya çalışan / Ataerkil bir aile gözümü alıyor”¹⁵ demiştir. Ölüm temalı sekizinci “Sıcak Nal”da “Tanrı

¹⁴ Yakup Cemil, “En ünlü İTC fedailerinden biri. Gözükara ve pervasız davranışlarıyla tanındı. Libya’da ve Balkan Savaşı’nda çarpıştı. 1913’teki Babiâli Baskını sırasında Harbiye Nazırı Nazım Paşa’yı öldürdü. Enver’e sadık olmasına rağmen, 1913’teki olaylardan sonra bütün İttihatçı liderlerin mevkilerini kendisine borçlu olduğunu düşünmeye başladı. Bağımsız bir askeri birliğin komutanı olmak istedi ama Erkan-ı Harbiye Mektebi mezunu olmadığı için isteği kabul edilmedi. Buna kızarak 1916’da İttihatçı hükümete harşı bir darbe planladı. Ama planı ortaya çıkarıldı. Sıkıyönetim mahkemesinde yargılandı ve o yılın eylül ayında idam edildi.” Eric Jan Zürcher, **Milli Mücadelede İttihatçılık**, (Çev.: Nüzhet Salihoğlu), Bağlam Yay., İstanbul, 1987, s. 97.

¹⁵ Cemal Süreya, **Göçebe**, de Yayınevi, İstanbul, 1965, s. 33.

meleği”, “Ölüm meleği” olarak anılır. Meleğin değişen sıfatı, ölümü anlatıcıya yaklaştırmak, gözlenen bir durum olmaktan çıkarıp, korkuyla hissedilen bir duyguya dönüştürür.

“Sıcak Nal”ın “Yazı artık günbatımında / Yazı bize geldi” (s. 22) dizelerinden ibaret olan dokuzuncusunda anlatıcı, hayatın sonuna yaklaştığını ima eder. “Günbatımı” ile “biz”in eşitliği, biten veya bitmek üzere olan şeylerin hüznünü yansıtır.

“Sıcak Nal” adlı şiirin son bölümünde anlatıcı, balkonlardan esinlenerek bir imaj oluşturur: “Bir şey var / Balkonlar kollarını açmışlar / Ona sarılacaklar” (s. 22). Birini özlemle bekleyen bir insanmış gibi tasarlanan balkonların, bekleneni “az sonra”¹⁶ kucaklamak için sabırsızlandığı hissedilir. Yaratılan imajda, balkonda birini bekleyen bir insanın sabırsızlığı ve sevinci vardır.

“8.10 Vapuru”, beşer dizeli beş birim ile bir beyitten oluşmuş bir şiirdir. Her birimin ilk iki dizesinde hitap edilen öznenin sesinde bir şey olduğu belirtilip, sonraki üç dizede, bunun ne olduğu çeşitli imajlarla canlandırılarak belirginleştirilir. İlk birim, burada söylediklerimizi göstermek üzere anılabilir:

*“Sesinde ne var biliyor musun
Bir bahçenin ortası var
Mavi ipek kış çiçeği
Sigara içmek için
Üst kata çıkıyorsun” (s. 23)*

Görüldüğü üzere, ilk iki dizede seste olduğu belirlenen “bahçenin ortası” imajı, sonraki dizelerle geliştirilir. Bu birimde “bahçenin ortası” bağdaştırmasıyla işaret edilen ses, anlatıcının karşılaştığı öznenin konuşkan ve neşeli olduğunu bildirir. İkinci birimde, seste “uykusuz Türkçe” bulunduğunu söyleyen anlatıcı, seslendiği kişinin huzursuz biri olduğunu

¹⁶ Şiirin ilk yayınında, “Ona sarılacaklar” dizesi, “Az sonra ona sarılacaklar” şeklindedir: “Sıcak Nal”, **Milliyet Sanat**, S. 126, 15 Ağustos, 1985, s. 25. Şiirde sonradan pek çok değişiklik yapıldığını da bu vesileyle belirtmek isteriz.

işaret eder. Sonraki birimde, ses üzerinden “eski öpüşler” hatırlatılır. Anlatıcı, seslendiği kişiden birkaç gün ayrı kaldığını ve bu kısa ayrılığın heyecanı arttırdığını, “okul şarkıları”na dikkat çekerek gösterir. Dördüncü birimde ses, “ev dağınıklığı” ile benzeştirilir. Bu benzeştirmeden ve “dağınıklık” sözcüğünün çağrışımından hareketle rüzgârda dağılan saçlara dikkat çekilerek, yalnızlık öne çıkarılır. Arkasından gelen birimde, seslenen kişinin “söylemediği sözcükler” seste yakalanmaya çalışılır. Anlatıcı bu çabasıyla, gizliliğe ve sıkıntıya yoğunlaşır.

Şiirin son birimi, bir öncekindeki duygunun izinden gider: “Sesinde ne var biliyor musun / Söyleyemediğin sözcükler var.” (s. 25) Önceki birimde “söylenmeyen” sözcüklerin burada “söylenemeyen” olarak yorumlanması, anlatıcının muhatap edindiği kişinin gizlediği bazı şeyler yüzünden sıkıntı içinde olduğunu sezdirir.

Sevinç, huzursuzluk, yalnızlık ve sıkıntı temalarının iç içe geçtiği şiirde anlatıcı, muhatap edindiği kişiyi dikkatle gözler. Gözlemdeki dikkat ve muhatap için harcanan enerji, şiirin baskın temasının aşk olduğunu işaret eder.

Düzensiz dize dağılımına sahip yedi birimden oluşan “**Tercan**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, “Tercan”daki mimari eserlerden “Mamahatun Türbesi”ne dikkat çeker. “Mamahatun Türbesi iki katlı” (s. 26) dizesi, normal bir bildirim cümlesiyken, ardından gelen dize, yorum gerektiren bir söz olarak belirir: “Alt katta yılan parlar”. Türk mimarisinin benzersiz bir eseri olarak bilinen Mamahatun Türbesi, anlatıcının da belirttiği gibi, iki katlıdır ve “Mama Hatun”un mezarı da türbenin alt katındadır. Alt katta parladığı söylenen yılanı, Mama Hatun’un mezarı diye yorumlamak mümkündür; ayrıca türbedeki özgün bezemeler içinde yer alan bir yılan figürü de düşünülebilir.

İlk birimde mimari yapıyı göstererek çağrışımla şiire geniş bir anlam alanı açan anlatıcı, sonraki birimde tarihten kopar ve zamanımıza yaklaşır:

“Bir at kişner sümbüli / Kamyonları ala boyar” (s. 26). Burada Cemal Süreya’nın kamyonla taşımacılık yapan babasına bir gönderme olduğu, dolayısıyla şiirin mimariden insana doğru açıldığı söylenebilir.¹⁷ Üçüncü birimde, rüzgâr aracılığıyla yeniden mimariye yönelen anlatıcı, bu kez “Mamahatun Kervansarayı”nı gösterir. Sonraki birimde, “İhtiyar adamla çocuk / Oradadırlar” (s. 27) diyerek, şiire iki figür ekler. Bu figürlerin hiç konuşmadıkları belirtip önce ihtiyarın görüntüsünü oluşturur. İhtiyar, çömelmiş vaziyette durarak, avucunu “bir olanak gibi” sıkmaktadır. Son birimde, çocuğun görüntüsü belirginleşir: “Çocuğunsa / -Göz göze gelebilirsiniz- / İpi kopmuş bir uçurtma / Hızla uzaklaşır bakışlarından.” (s. 28)

Erzincan doğumlu Cemal Süreya’nın mimari ile insanı iç içe geçirerek sunduğu “Tercan” manzarasında, baba sevgisi ile çocuklukta kaybedilen şeyler, hüznün içinde anılır. Son birimde gösterilen “İpi kopmuş uçurtma” ve bunu izleyen çocuk, sevilen şeylerin kaybindan duyulan üzüntüyü ve hüznü belirginleştirir.

İkişer dizeli iki birimden oluşan “**Edip Cansever**” adlı şiirin ilk birimi 1985’te, ikincisi ise 1986’da yazılıp yayımlanmıştır. İlk birim, *Günler*’de “147. Gün” olarak yer alır: “Yeşil ipek gömleğinin yakası / Büyük zamana düşer.”¹⁸ Yeşil ipekten olduğu belirtilen gömlek yakasının uzunluğu, Edip Cansever’in fotoğrafları düşünülerek söylenmiş gibidir. Gömlek yakasından hareketle söylenen “Uzak zamana düşme” durumu, Cansever’in şiirlerinin havasını belirginleştirir.

¹⁷ Cemal Süreya, *Günler*’in “61. Gün”ünde, kamyonla taşımacılık yapan babasını hatırlatmak üzere, babanın uzun yoldan dönüşünde yaşadığı heyecan ve sevinci şöyle anlatır: “Kamyonların uzun yol kokusu, bir mutluluk, bir sevinç anlatır bana. Kamyon, dönmüştür sonunda: Benzin, makine, yağ ve lastik kokusu birbirine geçmiş, solunur bir kıvama gelmiş, baba kokusuyla (bende birleşmiştir. Zaferdir uzun yol kokusu.” (*Günler*, YKY, İstanbul, 1996, s. 29.)

¹⁸ Bu beyit yayımlandıktan sonra Edip Cansever, telefonla Cemal Süreya’yı aramış ve dizeleri çok sevdiğini söylemiştir. Süreya, “161. Gün”de şunları yazar: “Düşündüm, o iki dizedeki adam Edip’e ne kadar benziyor! O da herhal kendini buldu o şiirde. O iki dize öylece kalsın ve adı ‘Edip Cansever’ olsun.” (*Günler*, s. 78.)

Şiirin ikinci birimi, Edip Cansever'in ölümünün ardından söylenmiştir.¹⁹ Bir akıl yürütme şeklinde geliştirilen bu birimde anlatıcı, Cansever'in uzun şiire düşkünlüğü ile fazla yazmış olmasını, ironik bir biçimde değerlendirir: "Her şeyin fazlası zararlıdır ya, / Fazla şiirden öldü Edip Cansever." (s. 29) Buradaki "fazla şiirden ölme" ile önceki birimde bulunan "uzak zamana düşme" arasında bir bağ kurulduğu söylenebilir.

Üçer dizeli altı birimden oluşan "**Açılmamış Kapılar**", kurgu yönünden "8.10 Vapuru" adlı şiire benzer. Bunda da her birimin ilk dizesinde söylenen durumun sonraki dizelerde yaratılan imajlarla zenginleştirilerek açıldığı görülür. Şiirin ilk birimi, kurulacak yapıyı belirler:

"Sevdiğin kentlerin selamı sanki
Sülüs kamyon şoförleri
Kûfi hamallar" (s. 30)

Anlatıcı kamyon şoförleri ile hamallara, sevdiği şehirlerden âşinâ olduğu için yaşadığı şehirde gördüğü kamyon şoförleri ile hamalları, oralardan birer "selam" olarak yorumlar. Selâmı getirenlerin yaptıkları işler içindeki görüntülerinin "sülüs" ve "kûfi" yazılar gibi canlandırılması, hem eski bir mektubu, hem de emeğe saygıyı düşündüren güçlü bir imajdır.

İlk birimde gözledikleriyle hatıralarına bir kapı aralayan anlatıcı, ikinci birimde hatıraları sonbahar sözcüğünün çağrışımıyla değerlendirir: "astrakan gecede / süt yıldızlar". Yaşananların çok uzakta kalışı ve birer hatıraya dönüşmesi, ilerleyen yaşlarında bunları düşünen öznedede, bir burukluk yaratır. Gecenin "astrakan" diye sunulması, içinde kuzuların beyaz rengi gibi parlayan yıldızları saklıyor oluşundandır. "Süt yıldızlar" tabiri, "süt kuzusu" deyimini çağrıştırdığı için, "doğmadan anasının karnından çıkarılan kuzunun kıvrıcık ve parlak postundan yapılan"²⁰ astragan kürk iyice belirginleşir. Ayrıca "astragan"ın "astrakan" diye söylenmesinde de yıldızla kan arasında

¹⁹ Şiirin ilk yayın yeri ve tarihi: **Saçak**, S. 30, Temmuz 1986, s. 54. Edip Cansever, 28 Mayıs 1986'da ölmüştür.

²⁰ Pars Tuğlacı, **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, C. I, Pars Yay., İstanbul, 1971, s. 151.

bir bağ kurulduğu sezilir.

Üçüncü birimde anlatıcı, bellekle içkinin yer değiştirmeye başladığını söyler. Bu, yaşananları alkolle unutma çabası olarak yorumlanabilir. Sonraki birimde, hayatını sarsan anları hatırlayıp, bu anların sorumlusu olarak gördüğü “yargıç krallar”ı düşünür ve onların “yargıç kral” olmalarıyla değil, kendi hayatını sarsmış olmalarıyla hatırladıklarını vurgular.

Beşinci birimde anlatıcı, “*Ne varsa yarım kalmış, geleceğindir*” (s. 31) diyerek, hayatında yarım kalan şeyleri düşünüp, bu yarım kalanların geleceği sakatladığını ima eder. “Yarım kalma durumu”, “girilmemiş sokaklar” ve “açılmamış kapılar”la belginleştirilir. Şiirin son biriminde anlatıcı, bir biçim sapmasına giderek, “hüznüniyet” diye bir sözcük türetir. Bu sözcük, anlatıcıyı mahzunlaştıran ve mahrum eden “aşklar”la “siyaset”in belginleştirilmesini hazırlarken, şiirin baskın temasının da hüznü olduğunu haber verir.

Dörder dizeli yedi birimden oluşan “**Lavanta**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, birisine seslenerek, onun odasını “kızkardeşi” gibi algılayıp benimsediğine dikkat çeker. Seslenilen kişinin yaşlı biri olmasına rağmen, bakımlı ve diri olduğu “Bir kez onarılmış anıt mihrap; / Hemen pencereye geçersiniz.” (s. 32) dizelerinden anlaşılır. İkinci dizedeki “hemen pencereye geçme” durumu, seslenilen kişinin hayata bağlılığını bildirir.

İkinci birimde, seslenilen kişiye “bütün şarkıları düşün[mesi]” önerilir. Eğer bu yapılırsa, her şarkıda seslenilen kişinin yüzü belirecektir. Sonraki birimde, muhatabın yüzündeki çizgilere odaklanan anlatıcı, en derin çizgilerin en tatlı anlardan kalmış olduğunu söyleyip, bu tatlı anları da, “Değme acı baş edemez / Hazların lâl oyuklarıyla.” (s. 33) dizelerindeki “lâl oyuklar” bağdaştırmasıyla cinsel hazza bağlar.

Dördüncü birimde, “çıkma” ve “inme” sözcüklerine pek çok çağrışım yükleyen anlatıcı, muhatabının hayatındaki geçiş dönemlerini düşündürür;

ardından da önceki birime bağlı olarak, erotik çağrışımlı bir görüntü sunar: “Beyaz sunağıyla gotik tapınak, / Eliniz sanki hep tırabzanda.” (s. 34) Sonraki birimde, muhatabından bir istekte bulunur ve onun “oğlu, kiracısı” veya “sevgilisi” olmayı ister. Bu isteği, muhataba duyulan hayranlığın belirlediği söylenebilir. Çünkü istek yerine getirilirse, anlatıcı muhatabıyla “dünyanın bir ucuna” gitmeye hazırdır.

Altıncı birimde muhatabının ipekli giysisine odaklanan anlatıcı, bu giyside “kopmaya can atan” bir düğmeyi işaret ederek, onun bedeninin diriliğini belirtir. Düğmenin “hayın” diye anılmasında, bu diri bedene duyulan isteğin kışkırtıcılığı sezilir. Son birimde, yaşamanın anlamına dair bir bilgi aktarılır. “Yaşama”yı, insanın elinde tutmaya yarayan bir kitap diye tanımlayan anlatıcı, sanki bu kitabın açılıp okunmasını istiyor gibidir.

Yaşı ilerlese de diri ve bakımlı hâliyle hayranlık ve istek uyandıran bir kadına seslenilen şiirde, hayata bağlılıkla geliştirilen yaşama sevincinin tema olarak belirginleştiği söylenebilir.

On iki beyitten kurulu “**Karacaoğlan**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, “Kilimim siyahtır bütün renklerden” diyerek, sahip olduğu bir şeyin özelliğine yoğunlaşır. Kilimin bütün renklerden siyah oluşu, onu meydana getiren her rengin siyahı yoğunlaştırması olarak yorumlanabilir. Sonraki dizede bir kilimin dokunuşunu andıracak şekilde, “İçinde kil var milim var” denilmesi de, onun neden bütün renklerden siyah oluşu hakkında bir açıklamadır. İkinci birimde, “umut” ve “umutsuzluk” karşılaştırılarak, bir akıl yürütme ile, “umut”un “mut”u; “umutsuzluk”un da “umut”u içerdiği söylenir. Sonraki birimde de benzer bir söz oyunu ve akıl yürütme ile “bağnazlık” ve “Banaz” arasında ilişki kurulup, Sivas’ta asılarak öldürülen Pir Sultan Abdal’a göndermede bulunulur. Bu gönderme, Pir Sultan’ın asılmasında bağnazlığın etkili olduğu düşüncesini iletir.

Şiirin üçüncü biriminde anlatıcı, “Ülkemin bütün ırmakları dışarı akar”

diyerek Türkiye'deki ırmaklara dikkat çeker. Bir bildirim cümlesi durumundaki bu dize, "Neden bilmem can havliyle akar" (s. 37) dizesiyle, bu özelliğini yitirir. Irmakların "can havliyle" dışarı aktığı belirlemesinden, ülkenin bir baskı ortamına dönüştüğü anlamına ulaşılır. Sonraki birimde, "Akarsuların hepsi[nin] karasu" olduğu söylenirken de, önceki birimlerde olduğu gibi, anagrama başvurulur "akarsu" ile "karasu" arasında bir ilgi kurulur. Akarsular karasuya dönüşmeden önce, yani kaynaklarında, denizyıldızını andıran çakıl taşlarını gösterecek berraklıktadır: "Dağ doruklarında denizyıldızı çakıllar" (s. 37). Altıncı birimde "akıntılar" ile "ters akıntılar" bir arada düşünülür ve "ters akıntılar"ın üstünde "simürg"ün uçtuğu söylenir.²¹ Buradaki "ters akıntılar" sözü, şiirdeki anagram yoluyla girilen söz oyunlarına dikkat çekme olarak da, durumlar karşısında muhalif bir tavır alma diye de yorumlanabilir.

Sonraki birim, "ters akıntı"nın muhalif duruşla ilgili olduğunu, "Mahpusta beyaz elli Musa / Balıkçıl yürüyüşlü firavunlar" (s. 38) dizeleriyle haber verir. Musa peygamber aracılığıyla "firavunlar"ın onun halkına yaptığı baskıyı hatırlatan anlatıcı, olabildiğince örtük bir biçimde, 12 Eylül darbesi sonrasında tutuklanarak hapse konulan "Musa Anter"i, "beyaz elli Musa" diye anar. Burada söylenenler, sonraki birimde geliştirilir ve "Kedi adımlı dışışleri bakanları"nın, "Onun parmaklarıyla konu[ştukları]" vurgulanır. Dokuzuncu birimde, Nâzım Hikmet'e gönderme yapılarak, "mahpusta olma" durumuna, bir daha dikkat çekilir. Ardından gelen birimde anlatıcı, babasını hatırlar ve onun "sayrı düştüğünde" döşeğinin altında, "Kasım güneşi ve asık yüzlü tanrılar" (s. 38) bulunduğunu belirtir. On birinci birimde, "temiz yüzlü hacılar" diye anılan birilerine eleştiri getirilerek, onların "sessizce yırtıldıkları" söylenir. Bütün bunların birer akıntı ve ters akıntı olarak düşünüldüğü sezilir.

Şiirin son biriminde, anlatıcı kendisini "Karacaoğlan"la özdeşleştirerek,

²¹ Cemal Süreya, **Günler**'de, "Nasıl olmuş da Simürg sözcüğünü bugüne dek şiirime sokmamışım. Büyük bir eksiklik bu. Hatta, rezalet!" (**Günler**, s. 13) diye yazdıktan bir yıl sonra, "Üstünde simürg uçar" dizesiyle "eksikliği", biraz da iğreti bir biçimde gidermiştir.

mahlas beyitlerini hatırlatır şekilde şöyle der: “Karacaoğlan der ki göçüm söküldü / Kilimim parça parça acılar al al açar” (s. 39). Göçün sökülmüş olması, bir obanın konduğu yerden ayrılmak üzere toparlandığını bildirir. Şiirin ilk biriminde, bütün renklerle siyahlaşan veya bütün renklerden daha siyah olduğu söylenen kilim, burada parça parça olarak sunulur. Al al açtığı söylenen acılarla bir arada düşünüldüğünde, kilimin yürek olduğu ve yaşananların anlatıcının yüreğini parçaladığı sonucuna ulaşılabilir. Buradan hareketle, şiirin temasının zulme uğramış insanların yaşadığı çaresizlik olduğu söylenebilir.

Altışar dizeli iki birim olarak düzenlenen “**1994 Eliyle Samanyolu’na**”²² adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı Tanrı’ya seslenerek, “Yarım ve uluorta” yaşadığını, eğer öyle bir hayat varsa “Bir dahaki hayatta” şiir yazıp yazmayacağını bilmediğini söyler. Anlatıcının Tanrı’yla karşılaşmasında, yarım ve uluorta da olsa yaşanan hayatın iyi bir hayat olarak görüldüğü anlaşılır.

İkinci birimde anlatıcı, seslenişini sürdürür ve yaşarken kadınları ölesiye sevdiğini belirterek, bir dahaki hayatta dünyaya “Kadın olarak gelirse” “eşcinsel” olacağını vurgular. İlk birimdeki şiir yazıp yazmama konusundaki tereddüt, ikinci birimde kadınları sevme söz konusu olunca ortadan kalkar ve böylece, kadın sevgisi tema olarak öne çıkar.

Yedi beyitten oluşan “**Turgut Uyar**” adlı şiir, 22 Ağustos 1985’te ölen şaire duyulan sevgi ve gösterilen vefanın işareti olarak okunabilir. İlk birimde şairin “ak odada” oturduğu, kapısının penceresinden çok olduğu söylenir. Bu, şairin hayata açık olduğunu düşündürür. İkinci birimde, “Gözlerinde yıldızlar / Serin yerde durur” (s. 42) denilerek, onun bakışındaki ışık öne çıkarılır. Ardından gelen birimde, şairin bir elinde kadeh olduğu, diğer elini ise yarasına bastırıldığı belirtilir. Kadeh ve yara gösterenleri, hayatın acısına karşı

²² Şiirin ilk yayımında adı, “1993 Eliyle Samanyolu’na”dır: **Milliyet Sanat**, S. 78, 15 Ağustos 1983, s. 7.

geliştirilen bir tavrı işaret eder. Dördüncü birimde, Turgut Uyar'ın şiirleri gözetilerek, onun şiirlerindeki işçilik öne çıkarılır. “Uzanıp durur mahcup / İşğagöçerin şarkısı”²³ (s. 43) dizeleri, şairin kişiliğiyle ilgili bir bilginin aktarımı gibidir. Altıncı birim, Uyar'ın şiirleriyle ilgili bir kabule ayrılır; anlatıcı onun dizelerinin genişliğini, gül gibi açılmak diye yorumlar. Son birimde, şairin öldüğü gün yaşanan bir olaya yer verilir: “Öldüğü gün / Hepimizi işten attılar.” (s. 43) Anılan olay, Cemal Süreya'nın ANSA'daki işinden çıkarılmasıdır.²⁴

Turgut Uyar'ın kişiliğine ve şiirine duyulan saygının ifadesi durumundaki şiirde, ölümün yarattığı üzüntü ve hüznün öne çıkmaktadır.

“**Yaz Sonu**” adlı şiir, sekizer dizeli dört birimden oluşur. İlk dizelerde, “sen” zamiriyle birine seslenilir; ardından gelen dizelerde, bir bakıma, bu seslenmenin niçin yapıldığı veya gerekçesi açıklanır. Şiirin ilk birimi, geliştirilen yapıyı göstermek üzere anılabilir:

*“Sukürenin perisi sen; sen, taşkürenin avcısı,
Bir kişi daha olsa yanınızda
Siz orda öpüşürken,
Ne diyorum bir kişi daha;
Alamut kalesinde öpüşürdünüz.
Ona göre gelişirdi her şey,
Yeni bir güzelduyu açılırdı
Bir töre cançekişirken.” (s. 44)*

Bu birimde, “Alamut kalesi”nin “bir törenin can çekişmesi”ne bağlı olarak anıldığı hissedilir. Alamut Kalesi, Hasan Sabbah'ın “Alamut Devleti”nin merkezi için sarp dağlarda yaptırdığı, fedailerine sahte bir cennet vaad ederek Haşhaşilik öğretisini yaydığı yerdir. Seslendiği kişinin öpüşme eylemini, bir “töre”nin ölümü olarak değil, bir kaçamak diye yorumlayan anlatıcı, Alamut Kalesini töreye başkaldırma bağlamında anar.

²³ Bu ve son birim şiirin ilk yayımında yoktur: **Hürriyet Gösteri**, S. 59, Ekim 1985, s. 8.

²⁴ Cemal Süreya, “298. Gün”de, Turgut Uyar'ın ölümünü şöyle kaydeder: “22 Ağustos 1985. Perşembe. Turgut Uyar ölmüş. Milliyet’e şöyle dedim: ‘Şairlerin hası öldü. Bence, Nâzım’ın ölümünden sonra şiirimizin en büyük kaybıdır.’” Bir sonraki gün ise, şunları yazar: “ANSA’da hepimizin işine son verildi. Yılmaz Öner’le ansiklopedinin kapısından son kez çıkıp Turgut’un cenazesinin kaldırılacağı Teşvikiye camiine yürüdük.” (**Günler**, s. 132.)

İkinci birimde, “Karagözlü hançer, sen; sen mavi bakışlı kılıç” (s. 45) diyerek seslendiği kişinin gözüne ve bakışına odaklanıp, ondaki yiğitliği ve korkusuzluğu belirginleştiren anlatıcı, “Mihri’nin vuruluşu ve çantası” dizesiyle, “Mihri Belli”yi hatırlatır. Hatırlatılan figürün gündeme gelmesinin, seslendiği kişinin yanında “iki kişi daha” olmasıyla anlam kazanacağını hissettiren anlatıcı; böyle olduğu takdirde, “ısrarla camdan bakan kedilerin uzaklaşacağını” belirtir. Bu, olup bitenlere karşı örgütlenerek mücadele etmek gerektiği düşüncesini uyandırır. Sonraki birimde de, bir araya gelerek bir şeyleri değiştirmenin mümkün olabileceği, bu yapılmadığı sürece, hiçbir şeyin anlamını koruyamayacağı vurgulanır:

*“Ne diyorum beş kişi daha olsa yanlarında,
Ama her şeye üçünün bileşkesinde varan;
Ne bilim-sanatı Hayyam’ın, ne siyaseti Nizam’ın,
Ne yiğitlik, ne aşk... Bir şey kalmazdı tek başına.” (s. 46)*

Şiirin son biriminde anlatıcı, seslendiği kişinin bir gün çıkıp geleceği umudu ve inancıyla “çok şeyin adını küçük yazdığını” belirtir. Şiirdeki “Alamut Kalesi” ve “Mihri” gösterenlerinden hareket ederek, adı küçük yazılan şeyleri, başkaldırma ve var olana karşı çıkma olarak değerlendirmek mümkündür.

Dokuz beyitten oluşan “**Sevincelik**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, “Kız Kulesi”ni “düş getiren” bir şirket olarak sunar. Tarihî bir eserin “düş getiren” bir şirkete dönüştürülmesinde, şiirin yazıldığı yıl gerçekleşen bir olayın yönlendiriciliği vardır. Dönemin hükümeti, Boğaz Köprüsü’nün hisse senetlerini satışa sunmuştur.²⁵ Cemal Süreya, “Sevincelik” adlı şiiri, bu gelişme üzerine yazar. Yoksulların Boğaz Köprüsü’nün hisse senetlerini değil, ancak Kız Kulesi’nin “düş senetleri”ni alabileceğini söyleyerek, gelir

²⁵ Doğu Perinçek, şiirin temasına dikkat çekerken, bu temanın ve şiirin kaynağını şöyle açıklar: “Boğaziçi Köprüsü’nün hisse senetleri satışa çıkarılınca, o da şiirinde ‘Kız Kulesi’nin düş getiren pay senetleri’ni dağıtır. ‘Kısa günde kapış kapış gider’ düş senetleri. Kâr ile düşün kavgasıdır bu. Kâr peşindekilerle düş peşindekilerin kavgası. Çıkar sahipleri ile ütopya sahiplerinin kavgası. Diyalektik ve tarihsel materyalizm bir Doğu efsanesi gibi gelir şiire.” (Doğu Perinçek, “Sürgün-Efsane-Düş-Materyalizm”, **Hürriyet Gösteri-Cemal Süreya eki**, S. 111, Şubat 1990, s. 39.)

dengesindeki bozukluğu vurgular ve Türkiye'deki siyasî yapı ile sermaye gruplarını eleştirir.

Şiirin ikinci biriminde; işçisi, köylüsü, öğrencisi ve şairiyle Türkiye'nin "49,5" milyon olan nüfusuna dikkat çekilir. Nüfusu oluşturanların kimliğine, Kız Kulesi'nin "pay senetleri"ni kimlerin "kapış kapış" aldığı belirtilmek üzere değinildiği anlaşılır. Buradaki "şair" vurgusu önemlidir. Bu vurgu ile anlatıcının "Cemal Süreya"yı gözettiği açıktır. Çocuklar da "düş senetleri"nden pay alanlar arasındadır.

Dördüncü birimde İstanbul, sevinçleri, acıları ve şarkıları görünür kılan bir şehir olarak sunulur. Burada, İstanbul'daki insanların durumu sergilenir. Sonraki birimde anlatıcı "fenerine uğru yeşil tatlı pembe sürüldüğünü" belirttikten sonra, böyle bir fenerin yanında "Koç'ların, Sabancı'lar"ın hiçbir değeri olmadığını vurgular. Bu vurgu, anlatıcının kendisini sermayenin tarafında değil, halkın yanında gördüğünün işareti olarak yorumlanabilir.

Ardından gelen birimlerde, "düş senetleri"ni alanların bir sabah bunları törenle denize verdikleri, içlerinden üç tanesini bazı kişilere ciro ettikleri söylenir. Her ne kadar "Şu şu şu kişilere ciro edildi:" denilerek üç kişi belirtilecekmiş gibi bir hava yaratılsa da, senetlerin birinin "Tarihin babası" sayılan Heredotos'a, diğerinin "Tarihin bir başka babası daha varsa ona" (s. 49) ciro edildiği belirtilir. Kalan bir senedin ise, "uzun tartışmalardan sonra", "nüfusumuzun geri kalan kısmına" verildiği aktarılır. Sermaye sahiplerine, "düş senetleri"nden birinin verilmesinde ironi vardır. Halk, nüfusa oranla küçük bir grup oluşturanlara ve kendisini sömürenlere, uzun tartışmalardan sonra da olsa, belli bir pay verir. Azınlık olarak belirlenen sermaye grupları ise, halkın inceliğine asla ulaşamaz. Böylece, Türkiye'deki yoksulluğun ve yoksullaşmanın nedenleri örtük bir biçimde sergilendikten sonra, gelir dağılımındaki eşitsizlik de, şiirin bu son biriminde, "-Ve uzun tartışmalardan sonra- / Nüfusumuzun geri kalan kısmına." (s. 49) dizeleriyle vurgulanır.

“Sevincelik” adlı şiirde; yoksulluk, sömürü ve gelir dağılımındaki eşitsizlikler söz konusu edilerek, sosyal eleştirinin öne çıkarıldığı görülür.

Dörtlükler ve beyitlerle kurulan “**Türkü**”nün ilk biriminde anlatıcı, “Bir kitap düştü yanan bankadan” diyerek, bir kitaba yoğunlaşır. Şiirin üzerine bina edildiği kitap, “sayrılıklar yapıtı” olarak sunulur. Anlatıcının kitapla karşılaşmasında heyecan duygusu vardır. İkinci birimde, “bağ bahçe tutkusuyla okunan” kitaptaki masalın sonunun merakla beklendiği belirtilir.

Şiirin üçüncü biriminde, anlatıcı ile sen diye seslendiği birinin bir dolmuşta yol aldığı aktarılır. Aracın içi, ilginç bir betimlemeyle resmedilir: “Şu genç kız dizini dayamış / Şoförün ensesine / Aslında o götürüyor bizi” (s. 51). Okunduğu söylenen “sayrılıklar yapıtı”nın bir sayfası gibi sunulan bu görüntünün ardından, dolmuşta sekiz kişinin yolculuk yapmakta olduğu belirtilir. Bunlar, “oyuncaklar gibi”dir.

Beşinci birimde, anlatıcının Tanrı ile karşılaşması görülür. Kendisinin Tanrı’ya inanmadığı gibi bir durum olmadığını, tam tersine inandığını vurgulayan anlatıcı, inancını şöyle ifade eder: “Herkesin kendi tanrısı var / Sen ölünce ölüyor o da.” (s. 51)

Hayatın bir “sayrılıklar kitabı” gibi sunulduğu şiirde, yaşamanın verdiği heyecan ve bu heyecanın bir gün sona ereceği düşüncesiyle belirginleşen ölüm teması işlenir. Ölümün hatırlanmasıyla Tanrı düşüncesi de öne çıkar; ama bu Tanrı, toplumsal kabulün içinden değil, bireysel bir bilinçle yaşantıdan algılanır.

“Eskiden birinci işimdi sigara içmek / Şimdiyse içmemek birinci işim” (s. 52) dizelerinden ibaret olan “**Sigarayı Bırakanın Şiiri**”, Cemal Süreya’nın sigarayı bıraktığı günlerde yaşadığı sıkıntının şiirleşmiş hâlidir. *Günler*’de bir “şiir ucu” olarak çıkan bu beyit, “içmek”-“içmemek” karşıtlığı ile, sabır ve zaafı

belirginleştirir.²⁶

“Sıcak Nal” bölümünün son şiiri olan “**Dostluklar İçin Düzyazı**”, sekiz birimdir. İlk birimde anlatıcı, erkekler arasındaki dostluğu değerlendirir ve bu dostlukta “av anlaşması” da bulunduğunu belirtir. İkinci birim, kadınlar arasındaki dostluğa ayrılır. Kadınların dostluğunda, ince bir kötücüllük ve “yer yer” kırıcılık da vardır. Sonraki birimde, dostluklardaki mücadele ve yarış öne çıkarılarak, insanların kendilerini nasıl gizledikleri belirginleştirilir.

Dördüncü birimde, erkeklerin dostluk durumları anıların içinden bazı görüntülerle sergilenir: “Savunmanın binbir gizi / Düzgün açılmış sigara paketleri / Ayakta duran pantolonlar, / Anılar ortalıkta dolaşır ve karmaşır.” (s. 54)

Eğik harflerle yazılarak diğerlerinden ayrılan beşinci ve altıncı birimlerde, “yaşlı kadınların” hatıralarını “güncelleyerek” canlandırdıkları dostluklara yer verilir.

Sonraki birimde, erkeklerle kadınların dostluğuna dikkat çekilir. Anlatıcı, “kadın payı”nın “ağır bastığı” bu dostlukta, kişinin savunma içinde olduğunu, çekingen davrandığını belirtir. Kırılgan bir tarafı olmakla birlikte, “insan ilişkilerinin doruğu” diye sunulan bu dostluk, “çekingen bir tılsımın” hep korunduğu ve gizemin bir türlü çözülemediği özel bir alandır.

“Kadınlar uçadırlar, / Hele evli kadınlar.” (s. 55) dizeleriyle tamamlanan şiirde, anlatıcının dostluk ilişkisini; kadınları, erkekleri ve bunların karşılıklı pozisyonlarını göz önünde bulundurarak yorumladığı görülür. Yapılan

²⁶ Cemal Süreya, **Günler**'e “Sigarayı bırakma girişimi. 1 Ocak 1986: *Acının birinci günü*.” diye not düşer önce; sonra da “Acının 2. günü”, “Acının 3. günü” diye sürdürür (s. 182). “509. Gün”de, “Altmış altı bin liralık sigara içmemişim” (s. 216) diye yazar ve “524. Gün”de de, **Sıcak Nal**'a “Sigarayı Bırakanın Şiiri” adıyla girecek olan beyti kaydeder (s. 222). Sigarayı bırakma, Cemal Süreya ile Cahit Kayra arasında 1 Ocak 1986'da imzalanan bir “anlaşma” ile kayda geçirilmiştir: **Cemal Süreya Arşivi**, (Haz.: Feyza Perinçek), Kaynak Yay., İstanbul, 1991, 31.

yorumdan, hiçbir dostluğun evli bir kadınla yaşanan dostluktaki kadar gerginlik yaratmadığı sonucuna ulaşılır. Bu, “uçlarda” yaşanan bir dostluktur ve içinde, hep bir risk ve tehlike barındırır.

Sıcak Na’ın ikinci bölümü “Kısa Türkiye Tarihi”nde, rakamla başlıklandırılmış beş şiir yer alır. Bölümün ilk şiiri, *Uçurumda Açan* adlı kitaptan aynen aktarılmış²⁷; sonrakiler de, söyleyiş ve tema yönünden bu şiire bağlı olarak geliştirilmiştir.

“**Kısa Türkiye Tarihi**” ana başlığı altında yer alan ikinci şiir, iki birimden oluşmaktadır.²⁸ İlk birimde anlatıcı, kendi kendine seslenerek, “üç anayasa ortasında büyüdüğünü” söyler. Bunlar; “1924 Anayasası”, “1961 Anayasa” ve “1982 Anayasası”dır. Şiirin ikinci biriminde, anlatıcının “ortasında büyüdüğü” anayasalar; akasya, gül ve zakkuma benzetilir: “Biri akasya / Biri gül / Biri zakkum.” (s. 60) “1924 Anayasası”nın “akasya”ya benzetilmesinde, bu ağacın nahoş ve baygınlık verici kokusu ile bilhassa dikenli oluşu belirleyicidir. “1961 Anayasası”nın gül ile eşitlenmesi, onda bir yumuşaklık ve hoş koku bulunmasıyla ilgili olduğu kadar, bu çiçeğin kısa ömürlü oluşuyla da bağlantılıdır. “Gülün ömrü az olur” sözünü hatırlatan bu benzetme, “1961 Anayasası”nın vatandaşa tanıdığı hakları da düşündürür. “1982 Anayasası”nın zakkuma benzetilmesinde ise, sözcüğün ilk çağrışımı olan zehirlilik öne çıkar.

Üç anayasa ortasında büyüdüğünü söyleyen özne, bunları çiçeklerle görünür kılarak, birinci ve üçüncü anayasaları eleştirir, ikincini ise olumlar.

“Kısa Türkiye Tarihi III” de, ikinci şiirde olduğu gibi, bir belirleme ile başlar: “Türkiye’nin adı, / Soyadı yasasından beri / Atatürk adından /

²⁷ “Kısa Türkiye Tarihi” başlığıyla *Uçurumda Açan*’da yer alan ilk şiir, anılan kitap değerlendirilirken incelenmiştir.

²⁸ Bu şiir, *Saçak* dergisinin yazı kurulu toplantısında “doğmuştur”: “Doğu Perinçek’in ‘Türk Anayasaları 27 Mayıs ve DP-AP Çizgisi’ başlıklı yazısı okunduktan sonra küçük bir kâğıt uzatır Cemal Süreya.” (Feyza Perinçek-Nursel Duruel, **Cemal Süreya-“Şairin hayatı şiire dahil”**, s. 343.) Uzatılan Kâğıtta “Kısa Türkiye Tarihi II” vardır.

Soyutlanamadı:" (s. 61). Bir cümlemin öğelerine ayırmış gibi bölünerek düzenlendiği bu birimden sonra, Türkiye'nin yaşadığı süreç, 1930'dan başlayıp 1980'e kadar onar yıllık dilimlere ayrılarak izlenir. İlk birimdeki toplumsal eleştiri, beyitlerden oluşan sonraki birimlerde, "Atatürk" sözcüğü üzerinde bazı tasarruflarda bulunularak sürdürülür. Anlatıcı, Türkiye'nin "1930'lu yıllarda / Etitürkiye" (s. 61) olduğunu belirterek, dönemin tarih tezini hatırlatıp eleştirir. "1940'lı yıllarda / Atetürkiye" belirlemesi, din karşısında değişen tutumu öne çıkarır. Anlatıcı, 1950'li yılları "Ûditürkiye"; 1960'ları "Ötetürkiye" diye sunar; ülkenin "1970'li yıllarda / Atatürkiye" (s. 62) olduğunu belirtir. Bu belirleme, anılan yıllarda, Atatürk vurgusunun öne çıktığını haber verir. "1980'li yıllarda, / Aditürkiye" (s. 62) denilen Türkiye'nin anılan yıllarda, siyasî irade zaafı içinde olduğunu sezdirir.

Humorla belirginleşen bu olumsuz eleştirilerden sonra anlatıcı, ironinin hissedildiği dört dizelik bir birimle şiiri tamamlar: "Mavi yolculuklar var bir de, / O Yunani o güzel yolculuklarda, / Hemen her zaman: / Adatürkiye." (s. 62)

Cumhuriyet döneminin eleştirisinin yapıldığı şiir, Cemal Süreya'nın 1967'de yayımlanan "Atatürkiye" başlıklı yazısıyla değerlendirildiğinde, ileri sürülen görüşler daha sağlam bir zemin bulur. Bu yazıda Süreya, Cumhuriyet dönemindeki bütün çabayı, Tanzimat'la başlayan batılılaşmanın bir uzantısı olarak değerlendirir ve amaçlananın büyük oranda gerçekleşmesine rağmen, sorunların aşılamadığını, hatta daha da büyüdüğünü belirtip, "batılılaşma" ve "batılılaştırma" ile hesaplaşmanın zamanı geldiğini, Atatürk'ü bir savunma aracına dönüştürerek bundan kaçmanın sorunları örtmekten başka bir anlam taşımadığını ileri sürer.²⁹ Anılan yazı ile birlikte düşünüldüğünde, şiirin temasının Türkiye'deki batılılaşma zihniyetine getirilen eleştiri olduğu belirginleşir.

"Kısa Türkiye Tarihi IV" de, bir belirleme ve belirginleştirme şiiridir.

²⁹ Cemal Süreya, "Atetürkiye", **Papirüs**, S. 18, Kasım 1967, s. 1-3.

Anlatıcı, “O yıllarda ülkemizde / Çeşitli hükümlerle / Yetmiş iki dilden / İkisi yasaklanmıştı:” (s. 63) dedikten sonra, yasaklanan dillerden birini şaşırtıcı bir biçimde söylerken, diğerini gizler. “O yıllar” sözü, 12 Eylül sonrasını düşündürür. Yasaklandığı söylenen ikinci dilin “Kürtçe” olduğu, Cemal Süreya’nın sonraki yıllarda yazdığı yazılarından çıkarılabilir.

Bölümün son şiiri, “Kahvede subay yok, / Bu nasıl iştir!” (s. 64) dizelerinden ibarettir. “Subay” göstereninden hareketle, yine 12 Eylül sonrasında bir manzara sunulduğu sonucuna ulaşılabilir. Diğer şiirlerde olduğu gibi bunda da, baskı ve yasaklamanın eleştirildiği görülür.

Dört şiirin yer aldığı “Söz Yitimi” bölümünün ilk şiiri olan “**Kehanet 1985**”, “rubai” nazım biçimini andırır:

*“Lokman şair senin hayatın
Yedi kırlangıcın hayatı kadar
Altısını ardı ardına yaşadın
Bir kırlangıcın daha var.” (s. 67)*

Cemal Süreya “Kehanet 1985” adlı şiiri için hem *Günler*’de hem de bir söyleşide, “kehanet”in ne üzerinden gerçekleştiğini açıklamaktan sakınmaz ve şunları söyler: “Üç yıl önce çok karamsardım. Kendime göre bir ömür uzunluğu biçmiştim. O şiir o’dur. Bunun için Lokman Hekim söylencesinden çıkış yaptım. Lokman Hekim’e uzun ömür verilmiş. Ve bunu kendisinin saptaması istenmişti. O da çok yaşayan bir kuşun, kartalın yaşama süresini temel almış. Kartalın 80 yıl yaşadığı varsayılıyormuş o çağda. Lokman Hekim yedi kartalın hayatını ardı ardına yaşamış. $7 \times 80 = 560$. Ben de kendime kırlangıcı seçmiştim. Yedi kırlangıcın hayatını ardı ardına yaşamalıydım. Biliyorsun kırlangıç dokuz yıl yaşar.”³⁰

Bu açıklamalardan da anlaşıldığı gibi, şair kendisine elli altı yıl ömür biçerken, kendisine bir “efsane” de yaratmak istemiştir. Lokman Hekim göndermesi de, yedi kırlangıç ömrü de, ölüme ilişkin olduğu için, şiirin teması

³⁰ Cemal Süreya, “**Güvercin Curnatası**”-Cemal Süreya ile Konuşmalar, s. 156-157.

kendiliğinden belirginleşir.

“**Söz Yitimi**” başlıklı şiirde, rakamla ayrılmış sekiz parça yer alır. Şiirin adını doğrularcasına düzenlenen bu parçaların ilkinde anlatıcı, birine seslenerek, yürümeyi çizgi çizmek diye yorumlayıp, yapılan bir eylemin anlamına yoğunlaşır. İkinci şiirde, ellerdeki “kâğıt kutular” gösterilerek, “yüzlerin asılsız” olduğu söylenir. Üçüncüsünde, her şeyin kaybedildiği, “Bir yere geldik ki / Hiçbir sokağın adı yok” (s. 69) dizeleriyle söylenir. Dördüncüsünde, bir hatıranın içinden belli belirsiz görünen “binlerce çocuk” işaret edilir. “Söz Yitimi”nin altıcısında anlatıcı, ceplerini karıştırırken nelere dokunduğunu aktarır. “Bir paket sigara, bir tırnak makası” ve “bir mendil” tanımladığı şeylerdir; ama bilinmeyen “bir küçük yaratık” da vardır cebinde. Altıncı “Söz Yitimi”nde, yine geline bir yer vardır; ama burada seslenen “Güneş”ten de, “Ay”dan da karşılık alınmaz. Yedincisinde, “gülümseme”nin resminin yapılmaya çalışıldığı görülür: “Bu toptan içine devrildiğimiz / Bu bir şey, bir değirmi, / Anlatılmaz bu, bu bir gülümseme.” (s. 71) “Söz Yitimi”nin sonuncusunda, şiire ilişkin bir uyarı ve dikkat vardır: “Öteşiirde / Batar çıkar sözcüklerimiz.” (s. 71) “Öteşiir” sözcüğü; poetika, şiir üzerine yazılan şiir olarak yorumlanabileceği gibi, “şiirin ötesinde” anlamını da çağrıştırır.

Bütün olarak bakıldığında, şiir için “sözün yittiği” bir ânı veya noktayı işaret eden/haber veren “Söz Yitimi” adlı şiirde, hüznün bilgece bir kabullenişle yansıtıldığı görülür.

Altı beyitten oluşan “**Anısı**” adlı şiir, adıyla eksilteli (eliptik) bir durumu haber verir. İlk birimde anlatıcı, simgelere dikkat çekerek, onların “herkesin olduğu an, Ay’ın yerinden fena oynayacağını” söyler. Bu belirleme kaygısı öne çıkarır. İkinci birim, burada söylenene bağlı olarak geliştirilerek, kaygının pekiştirilmesini sağlar: “Tam tutacakken ötesine geçersin / Ulaşmak istediğin şeyin.” (s. 72)

Üçüncü ve dördüncü birimdeki “yelken” ve “kalyon” gösterenleri,

anlatıcının bir deniz yolculuğuna çıktığını ya da içinde bulunduğu durumu, böyle bir yolculukla belirginleştirmeye çalıştığını bildirir. Bu birimlerdeki “Akşamını kanata kanata” ve “Mutsuzluk küçük kalır” (s. 73) dizeleri, yalnızlığı ve mutsuzluğu işaret eder.

Beşinci birimde anlatıcı, “Avucunun içindeki suda / Uçuk ehram kalıntısı” (s. 73) diyerek, kaybedilmiş şeylerin yarattığı acıyı, ağlamayı da çağrıştırmakla hissettirir. Son birim, önceki birimlerde kurulan atmosfere bağlı olarak geliştirilir ve bu kez, “buzulların altında” olduğu söylenen “döşek”le, çocukluk çağrıştırlır. “İlk anı, ilk çocukluk anısı” dizesiyle, şiirin başlığındaki eksilteli söyleyiş tamamlanır. Böylece, bir çocukluk anısı şiiri ele geçirerek, hüznün teması belirginleşir.

Sıcak Na’ın’ın “**Düşüncesi Değil Kendisi**” adlı son şiiri, beş birimdir. İlk birimde anlatıcı, “çiçekleri sulayan bir adam” görüntüsü aktararak, bu adamın bir sürü “adı” olduğunu ve “Üsküdar’a at yolla[dığını]” söyler. “Atı alan Üsküdar’ı geçti” atasözünü ters bir vurgu ile çağrıştıran bu dizeler, anılan “adam”ın ününün ve gücünün yayıldığını bildirir. İkinci birimde, Türkiye’nin başka bir coğrafyasına geçilerek, “Fırat nehri”ne dikkat çekilir: “Fırat suyu bütün bir bölgeyi / Takma adla dolanmak / Zorundadır.” (s. 74) “Fırat suyu”na insanî bir özellik yüklenen bu birimde, coğrafya aracılığıyla belli bir bölgedeki uygulamalara eleştiri getirildiği anlaşılır. Sonraki birimde anlatıcı, ölüme odaklanıp, coğrafyayı olabildiğince genişletir ve “Ganj”ı aracı kılarak, “ölümün güney yarımkürede çok sığ ve sonsuz geniş bir ırmak” olduğunu söyler. “Ölüm deyince” dizesini bir geçiş sözü olarak kullanan anlatıcı, son birimde tarihe ve İstanbul’a yönelerek, ironik bir söyleyişle, iktidarın insanların onuruyla oynadığını belirginleştirir:

*“Zamansızlığın ortalarında
İstanbul’da Enderun ağaları
Padişahın buyruğuyla
Kartopuna tutar birbirini.” (s. 75)*

5.2.2. Tema

Sıcak Nal'da bir araya getirilen şiirler, kitabın adının da ima ettiği ve çağrıştırdığı üzere, yaşamış birinin deneyimlerini haber verir. Deneyimler, ele alınan konunun işlenişinde heyecandan çok düşünceyi öne çıkarır. Bu da şiirlerdeki temalar hakkında bir ipucu sunar. *Sıcak Nal*'daki şiirlerde; aşk, hüznün, çaresizlik, ölüm ve toplumsal sorunlar tema olarak belirginleşir.

5.2.2.1. Aşk

Sıcak Nal'daki aşk temalı şiirlerde, şairin önceki şiirlerinde karşılaşılan aşk algısını genişlettiği görülür. Önceki şiirlerinde, aşkı daha çok erotizm ve cinsel arzu ile çevreleyen şair, *Sıcak Nal*'daki "Dilekçe" adlı şiirinde, insana bir yurt gibi barınak olan bir aşk anlayışına yönelir. Bu yöneliş, anlatıcının aşkın öznesinden beklediği davranışları da değiştirir. Anlatıcı, aşkın öznesinden koruyucu, kabullenici, anlayışlı, sâdık olmasını, kıskançlık duymamasını ve kardeşçe yaklaşmasını bekler.

"8.10 Vapuru" adlı şiirde, aşk teması belirginleştirilmek üzere sevinç, huzursuzluk, yalnızlık ve sıkıntıyı bildiren çeşitli durumlar sergilenir. Şiirin ismi, muhatap alınan öznenin günün belli bir saatinde anlatıcıdan ayrıldığını düşündürür. Bu, çalışan bir kadın olmalıdır. Anlatıcı, cinsel hazzı çağrıştıran imajlar da yaratarak, bir kadının aşkı özgürce yaşayabilmesindeki memnuniyeti belirginleştirir.

"1994 Eliyle Samanyolu'na" adlı şiirde, ucu aşka varan kadın sevgisi, anlatıcının "eşcinselliği" bile göze almasını hazırlar. Kadınları ölesiye sevdiğini söyleyen anlatıcı, dünyaya ikinci gelişinde kadın olsa bile, onları sevmeden yapamayacağını, uç bir durumla vurgular.

5.2.2.2. Hüzün

Kitaptaki bazı şiirlerde, anlatıcının yaşadıklarını hatırladıkça hüznün temasını öne çıkardığı hissedilir. Örneğin "*Sıcak Nal IV*"te, farklı şehirlerden

sevdiği kadınları hatırlayan özne, bunlardan geriye sadece hüznün kaldığını düşündürür.

“Sıcak Nal VI”da, İttihat ve Terakki Cemiyetinin fedailerinden Yakup Cemil’in kurşuna dizilmeden önce ömründe ilk defa, hem de art arda üç sigara içmesine odaklanıldığında da hüznün teması belirginleşir.

“Açılmamış Kapılar” adlı şiirde anlatıcı, anılara dönüp kendisini mahrum eden ve mahzunlaştıran durumları hatırlar. Bu hatırlama ile “hüznüniyet” olarak tanımladığı durumunun köklerine iner. Aşklar, onu mahzun, politika da mahrum etmiş, geriye sadece hüznün kalmıştır.

5.2.2.3. Çaresizlik

“Sıcak Nal”ın beşinci şiirinde anlatıcı, birine seslenerek, durumlarını belirginleştirmeye çalışırken, farklı manzaralarla çaresizliği öne çıkarır. Şiirde aşkın yarattığı bir duygu olarak çaresizlik teması işlenirken, hüznün de bu temaya eklenir.

Çaresizlik temasının belirginleştiği bir başka şiir “Karacaoğlan”dır. Ama bu şiirdeki çaresizlik aşktan değil, toplumsal sorunlardan kaynaklanır. Şiirin bütününde, “akıntılar”la “ters akıntılar” karşı karşıya getirilerek, bir ülkedeki baskının yarattığı sıkıntıyı aşamamanın çaresizliği belirginleştirilir. Özellikle son birimde bu durum, “Kilimim parça parça acılar al al açar” dizesiyle vurgulanır.

“Yaz Sonu” adlı şiirde de çaresizlik, “Karacaoğlan”daki gibi toplumsal sorunlarla belirginleşir. Şiirin son biriminde anlatıcı, “ne istediğini bilmeden bağırıp durduğunu” belirtirken, çaresizliğini iyice açığa vurur.

5.2.2.4. Ölüm

Cemal Süreya’nın önceki kitabında yer alan bazı şiirlerinde görülen ölüm teması, “Sıcak Nal”ın ilk bölümünde de karşımıza çıkar. Şiirde geçen

“kısık fitil” ve “Kerbela yası” bağdaştırmaları, ölüm için tarihsel bir çerçeve hazırlar. Bu çerçeve şiirin sonunda, ilençler içinde ölümü “anımsayan” bir yüzle doldurulur.

Aynı şiirin sekizincisinde “gözlerine mendil bağlama” sözü ve “ölüm meleği” bağdaştırmasıyla ölüm, bir kez daha tema olarak belirginleşir. Bu şiirde anlatıcının ölüm karşısında soğukkanlı bir tavır takınmadığı ve onu başkalarının üzerinden algılamadığı sezilir. Anlatıcı, “ölüm meleği”ni “Karaköy alt geçidinde” kendisini bekleyen tüfekli bir avcıya benzetirken, ürperir; ölüm korkusunu, deyim yerindeyse, iliklerinde hisseder.

“Türkü”de yaşama heyecanı ve var olmaktan duyulan sevinç, ölümün verdiği hüznle gölgelenir. Ölümün öne çıkmasıyla Tanrı inancı da belirir. Anlatıcı, herkesin bir tanrısı olduğunu ve biri öldüğünde onun tanrısının da öldüğünü söyler.

Ölüm teması, “Turgut Uyar” adlı şiirde, vefakârlık, saygı ve hüznle içe içe işlenir. Türk şiirinin önemli şairlerinden biri olan Turgut Uyar’ın ölümünün yarattığı üzüntüyü, Cemal Süreya sevgi ve hüznle yansıtır.

Edip Cansever için yazılan şiirde de tema ölümdür. Ama burada, şairi her ne kadar Turgut Uyar’ın ölümünden daha fazla sarsmış olsa da³¹, ağırlığı ve acısı ironiyle alınmış bir ölüm söz konusudur.

“Kehanet 1985”te Cemal Süreya, Lokman Hekim efsanesini gözeterek kendisine bir ömür biçerken, ölüm temasını hüznle birlikte değerlendirir.

5.2.2.5. Toplumsal Sorunlar

Sıcak Na’f’ın “Kısa Türkiye Tarihi” bölümündeki bir dizi şiirde,

³¹ Cemal Süreya, Edip Cansever’in ölüm haberi duyduğu ânı, **Günler**’e şöyle kaydetmiştir: “TV’de, sekiz otuz haberlerinde, birden, Edip Cansever’in ölüm haberi verildi. Bu haber inanılmaz ölçüde sarstı beni. Rastlanmadık bir biçimde ve yüksek sesle ağlamaya başladım. Oğlum fazla kaygılanmış, gelip avutucu şeyler söyledi. Turgut’ta bunca sarsılmamıştım. Üst üste gelişen bir şey var belki. Otuz yıllık arkadaşım. Yalnız sanat serüvenimiz değil, hayat serüvenimiz de iç içe durumlar yaşamıştır.” (Cemal Süreya, **Günler**, s. 232.)

Türkiye’deki bazı sorunlar belirginleştirilerek, bunların eleştirildiği görülür. İlk şiirde, toplumsal sözleşmeye uyulmadığını düşünen özne, “Celâlî İsyancı”yı hatırlatarak başkaldırıyı öne çıkarır. İkincisinde, Türkiye’deki “üç anayasa”ya odaklanarak, vatandaşlık haklarındaki sınırlamaların eleştirisine yönelir. Üçüncüsünde, Türkiye’deki batılılaşma sürecini “Atatürk”ün üzerinden değerlendirir ve batılılaşma anlayışının tıkanıp kaldığı yerde Atatürk’ü kullanmaya çalışanları eleştirir. Dördüncü ve beşinci şiirlerde ise, 12 Eylül darbesi sonrasında gelişen iki sosyal probleme değinerek, darbenin yarattığı sıkıntıyı belirginleştirir.

“Sıcak Nal” adlı şiirin ikinci bölümünde, “dikenli tele takılmış çiçek” ve “gökyüzüne çarpıp düşen kelebek” dizeleri, 20. yüzyılın özgürlüğe duyulan tutkuyla biçimlendiğini sergiler. Bu göstergelerden, şiirde özgürlüğün imkânsızlığı teması ortaya çıkar. Türkiye gözetilerek yapılan sosyal eleştiri, burada evrensel bir açılım kazanır.

Ölüm temasının belirginleştiği “Düşüncesi Değil, Kendisi” başlıklı şiirde, önce Türkiye, ardından da “Ganj” nehri aracılığıyla Hindistan, iktidarın baskıları öne çıkarılmak üzere anılır. Hindistan’ın, sorunu evresele açma kaygısıyla şiire alındığı, dolayısıyla iğreti kaldığı söylenebilir. Asıl sorun, şiirin sonunda yeniden Osmanlı tarihine ve İstanbul’a dönülerek belirginleştirildiği gibi Türkiye’dedir. Şiirde, Fırat’ın ve Ganj’in suları aracılığıyla, toplumsal bir sorun olarak iktidar ve onun tasarrufları eleştirilir.

5.2.3. Dil ve Anlam

5.2.3.1. Mecaz-ı Mürsel

Kitaptaki bazı şiirlerde, parça-bütün veya iç-dış ilişkileri kurularak mecaz-ı mürselle sağlanan çağrışımdan yararlanıldığı görülür. “Pencere silen kadınların” dizesinde, kadınların pencereyi değil, pencerenin camlarını sildiği söylenmekte ve böylece parça-bütün ilişkisiyle mecaz-ı mürselden yararlanılmaktadır.

“Ağız ağıza dolu telefonlar” dizesinde, telefonların birer kap olarak tasarlandığı anlaşılır. Bunların ağız ağıza dolu oluşu, hem telefon kulübelerindeki yoğunlaşmayı, hem de bu kulübelerdeki uzun telefon konuşmalarını çağırıştırır. “İçkilerin giderek küçülmesinden” (“Sıcak Nal III”, s. 17) dizesinde işaret edilen, içkilerin küçülmesi değil, kadehlere konan içki miktarının azalmasıdır.

“Dostluklar İçin Düzyazı”nın aşağıdaki dizelerinde, erkekler gözetilerek işaret edilen pantolonların göndergesi, bir giysi değil, onu giyen kişilerdir. Bu bağlamda pantolon göstergesinin mecaz-ı mürseli haber verdiği açıktır:

*“Savunmanın binbir gizi
Düzgün açılmış sigara paketleri
Ayakta duran pantolonlar,
Anılar ortalıkta dolaşır ve karmaşır.” (s. 54)*

5.2.3.2. Benzetme

Sıcak Nal’daki şiirlerde benzetmeler, bir imajın oluşumunu hazırlar. Bunu göz önünde bulundurarak, imajları değerlendirirken benzetmelere de dikkat çekeceğiz. Ama burada, benzeyen benzetilen ilişkisi açıkça görülen ve benzetme edatı kullanılan bazı söyleyişleri de değerlendirmeden edemedik.

“Acı bir gölge geçerdi bakışından, / Mesir Macununun içindeki çivit gibi” (“Sıcak Nal-I”, s. 14) dizelerinde, “acı bir gölge”nin “çivit”e, “bakış”ın da “Mesir macunu”na benzetildiği; benzetme yönünün ise “acılık” olduğu görülmektedir. Mesir macunun acılığını, içindeki mavi renkli maddeye bağlayan anlatıcı, Muhyiddin Çelebi’nin şiiri “mekruh” saymasına rağmen bundan uzak duramayışını, mesir macunun acı lezzetiyle ilişkilendirir.

“8.10 Vapuru” adlı şiirin “Sesinde ne var biliyor musun / Söylemediğin sözcükler var / Küçücük şeyler belki / Ama günün bu saatinde / Anıt gibi dururlar” (s. 25) dizelerinde, “söylenmeyen sözler”in bir “anıt”a benzetildiği görülür. Bu benzetmede, öznelardan birinin söylemekten çekindiği bazı

sözler, yarattığı ağırlıkla, bütün bir buluşmayı ezen veya gölgeleyen bir anıt olarak düşünülmüştür.

“Kısa Türkiye Tarihi II”de, “üç anayasa”, üç bitkiye benzetilir: Biri, akasya; Biri, gül; biri, zakkumdur. Akasyaya benzetilen ilk anayasanın dikenli ve nahoş kokusuyla insana rahatsızlık verdiği; güle benzetilen ikinci anayasanın yumuşak hâli ve hoş kokusuyla insanı rahatlatığı; zakkuma benzetilen üçüncü anayasanın ise, insanları zehirlediği anlaşılır.

“Ölüm güney yarımkürede / Çok sığ ve sonsuz geniş / Bir ırmaktır” (“Düşüncesi Değil, Kendisi”, s. 74) dizelerinde “ölüm”, “ırmak”a benzetilmiş; benzetme yönü olarak, her ikisinin de “çok sığ ve sonsuz geniş” oldukları kabulü öne çıkarılmıştır.

5.2.3.3. Kapalı İstiare

İmajların yaratılmasında önemli bir sanat olan kapalı istiareyi Cemal Süreya, *Sıcak Na'*daki şiirlerinde, öncekilere oranla, daha az kullanır. “Meyvelerin en turuncu aktığı oynak oluk” (s. 18) dizesinde meyveler, akmak eylemine bağlı kalınarak “su” gibi canlandırılır. Buradaki turuncu meyvelerin Akdeniz Bölgesinden bir şehri işaret ettiği de bellidir.

5.2.3.4. İmaj

“Dilekçe”nin “Sorguçlu bir ışık aracılığıyla / Günyenisi dolsun içeri.” (s. 13) dizelerinde “ışık”, “sorguç” sözcüğünün çağrışımıyla muzaffer ve mağrur bir insan veya bir kuş olarak tasarlanır. Bağlam içerisinde her iki çağrışım da karşılık bulmaktadır. Yapılan gönderme ile, üvey anne baskısından kurtulup lise öğrenimine başlayan birinin muzaffer ve mağrur olduğu anlaşılır. Eğer “sorguç”un kuş çağrışımı izlenirse, baskıdan kurtulan öznenin bir “ışık” olarak içeri süzüldüğü düşünülebilir. Aynı şiirde, “Uzat saçlarını Frigya” denilerek, seslenilen sevgilinin hem bir ülke gibi canlandırıldığı, hem de saçlarla Frig Devletinin topraklarının genişliği arasında bir bağ kurulduğu söylenebilir.

“Sıcak Nal” adlı şiir, imaj yoğunluğuyla dikkati çeker. “Art çocuk, Muhyiddin Çelebi, / Molla Fenari’nin kısık fitili” (s. 14) dizelerinde Muhyiddin Çelebi’nin “art çocuk” olarak belirlenmesi, onun ilk Osmanlı şeyhülislâmı Molla Fenari’nin soyundan gelmesiyle ilgilidir. Muhyiddin Çelebi’nin ömrünün sonlarına doğru iki yıl on ay şeyhülislâm olarak görev yapması³², onun “kısık fitil” diye anılmasını sağlar. “Fenari” sözcüğünün anlamından hareketle sağlanan imajda, Muhyiddin Çelebi’nin bir fenerde yanan “kısık fitil” olarak sunulması, dilin bütün imkânlarının gözetildiğini düşündürür. Burada, Molla Fenari’nin bir “fener” olarak canlandırıldığı da görülmektedir.

Şiirin “Odalarda ışıksız iki aslan / Derinliğine iki atla sevişirdi.” (s. 15) dizelerindeki “ışıksız iki aslan” bağdaştırması, önceki birime bağlı olarak düşünüldüğünde, yaşlanmış iki insanın zihinde canlanmasını sağlar. Şiirin şu dizelerinde ise “yüz”ün bir gemi olarak tasarlandığı, ilençler denizinde yüzmesinden anlaşılır: “Ölümü düşünen, / Daha doğrusu anımsayan yüzü / İlençler denizinde yüzerdi.” (s. 15) Bu dizelerde, mecaz-ı mürselin imaja güç verdiği, insanın bir parçası olan yüzün bütünüyle insanı temsil etmesinden çıkarılabilir.

Aşağıdaki dizelerde bir yerleşim yeri olan “Evreşe”nin “ela gözlü” bir kadın olarak tasarlanıp, ondan bir çocuk sahibi olma isteği güçlü bir imajla canlandırılır. Buradaki imaj, şiirin temasına bağlı olarak gelişir ve kayıplar karşısında duyulan hüznü, daha bir açığa çıkarır:

*“Evreşe,
Tek türküsüyle var olan ela gözlü kasaba,
Bir çocuğum olsun isterdim senden.” (“Sıcak Nal IV”, s. 18)*

İmaj yoğunluklu bir şiir olan “8.10 Vapuru”nda anlatıcı, muhatap edindiği kişinin sesindeki duyguları, imajlar üzerinden sergiler.³³ Her birimde

³² Mehmet İpşirli, “Fenârîzâde Muhyiddin Çelebi” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 12, İstanbul, 1995, s. 340.

³³ Ahmet Oktay’ın hazırlayıp sunduğu “Okurken Yazarken” adlı televizyon programında İkinci Yeni şiiri üzerine konuşurken imge üzerinde yoğunlaşan Cemal Süreya, program sonunda “8.10 Vapuru” adlı şiirini okur. Bu, rasgele değil, konuşulan konuya uygun düştüğü için

muhatapın belli bir özelliği öne çıkarılırken, yaratılan imajlarla çağrışım zenginliği sağlanır:

*“Sesinde ne var biliyor musun
Ev dağınıklığı var
İkide bir elini başına götürüp
Rüzgârda dağılan yalnızlığını
Düzeltilyorsun.” (s. 24)*

Bu birimde “ev dağınıklığı” olarak belirlenen ses, muhatapın konuşma sırasındaki rahatlığını düşündürür. Son üç dizede, rüzgârda dağılan saçların “yalnızlık” olarak tasarlandığı görülür. Bu sıradan görüntüyü anlatıcı, muhatap edindiği öznenin yalnızlık içinde olmasıyla açıklar. Bir kadının saçının yalnızlık olarak yorumlanması, onun yalnızlık içinde saçına gösterdiği özeni akla getirir.

Kurgusuyla “8.10 Vapuru”na benzeyen “Açılmamış Kapılar” da, onun kadar imaj yoğunluktadır. Şiirin ilk biriminde kamyon şoförlerini “sülüs”, hamalları “kûfi” yazı olarak canlandıran anlatıcı, bunların görüntülerini, yazıdaki harflerin şekliyle resimler.

İkinci birimde ise, “sonbahar” sözcüğünün sembolik anlamından hareket ederek, anıların, hep ilerleyen yaşlarda hatırlandığını belirtip, geceyi “astrakan”, yıldızları da “süt” olarak tasarlar.

Son birimde, “çiçek durumu aşklar” bağdaştırmasıyla, aşkların bıraktığı izi ve “yaprak düzeni siyasalar” bağdaştırmasıyla da, yenilene iktidar tarafından mağdur edilip, mahrum bırakılma durumunu düşündürür.

“Lavanta” adlı şiirin, “Odanız kızkardeşinizdir, / Büyük Ş’lerle iner giysiniz; / Bir kez onarılmış anıt mihrap; / Hemen pencereye geçersiniz.” (s. 32) dizelerinde, hem odanın kız kardeş olarak tasarlanması hem de giysinin

“büyük Ş’lerle” indiğinin söylenmesi imajdır. Üçüncü dize ise, “Minare yıkılmış, mihrap ayakta” sözünü çağrıştırmaktadır.

“Karagözlü hançer, sen; sen, mavi bakışlı kılıç” (“Yaz Sonu”, s. 45) dizesinde, “hançer” ile “kılıç”ın, insanî bir özelliklerle donatılıp kişileştirildiği görülür. “Sen” diye seslenilen kişi, bu unsurlara benzetildiğinde, yaratılan imaj, yiğitliğin ve korkusuzluğun kesici aletlerle gösterilmesini hazırlar.

5.2.3.5. Kişileştirme

Cemal Süreya, ironik açılımı bulunan şiirlerinde kişileştirmeden çokça yararlanır. “Sıcak Nal III”, kişileştirme sanatının yoğun olarak kullanıldığı bir şiirdir. Öyle ki şiirin yapısını bu sanatın geliştirdiği bile söylenebilir. “Ayakları dolaşan sandalyelerden”, “Gözleri bozuk paralardan”, “Saplantılı duvar saatlerinden” dizelerinde, sandalyelerin “ayaklarının dolaştığı”, paraların “gözlerinin bozuk”, duvar saatlerinin “saplantılı” olduğu söylenirken, hem ironi hem de kişileştirme belirginleşir. Bunlar, şiirin teması olan geleceğe duyulan kaygıyı destekler. Sandalyelerin ayaklarının dolaşması, şaşırma ve telaş; paraların gözlerinin bozuk olması, insanî ilişkilerin paraya indirgendliğini; duvar saatlerinin saplantılı oluşu, onların bir yerde durup kaldığını/bozulduğunu bildirir. İnsanî özellikler nesnelere yüklenerek, kötü geleceği haber veren gelişmeler bunlarla belirginleştirilmek istenir.

“Merhaba tahlıl” (s. 18) dizesinde, merhaba diye seslenilen “tahlıl”ın bir insan olarak düşünüldüğü sezilir. Daha önce de belirtildiği gibi, buradaki “tahlıl”, Konya’yı işaret eder. Şiirin bütününde her bir şehrin bir sevgili yerine kullanıldığı hatırlanırsa, buradaki “merhaba”nın muhatabı da daha iyi anlaşılır.

“Ya da / Satın alınmak / Ezgiler tarafından” (s. 19) dizelerinde ezgiler, bir insan olarak düşünülür. Kişileştirmeyle canlandırılan imaj içinde öznenin kendisini satın alınan veya ele geçirilen bir nesneye dönüştürdüğü görülür.

“Sıcak Nal”ın onuncusunda bir balkonun gelecek birini, insanmış gibi sabırsızca ve sevinçle beklediği söylenirken, ona insana ait bazı özellikler yüklendiği görülür.

“Tercan” adlı şiirin “Rüzgâr / Az ötedeki / Eski kervansarayı / Eleştirir durur” (s. 27) dizelerinde, “rüzgâr”a insanî bir özellik atfedildiği açıktır. Rüzgârın kervansarayın duvarlarında esmesini, anlatıcı bir eleştiri olarak yorumlamaktadır. Rüzgâr kullanılarak canlandırılan benzer bir imaj, *Uçurumda Açan*’daki “Camdan” adlı şiirde de geçer: “Bir yaş büyüğüm babamdan / ve rüzgâr / bir törendeki gibi / çekiştirir durur yağmurluğumu.”³⁴

“Lavanta”nın “Bekletilmiş ipekinizden / Kopmaya can atar bir düğme; / Boş verin, o düğme hayın, / Gider miyiz?” (s. 35) dizelerindeki düğme, insana özgü niteliklerle anılarak kişileştirilmiştir.

“Fırat suyu bütün bir bölgeyi / Takma adlarla dolaşmak / Zorundadır.” (s. 74) dizelerinde, “Fırat suyu”nun adını gizlemek zorunda olan bir insanmış gibi sunulduğu, böylece kişileştirmeye gidildiği görülür.

5.2.3.6. Kalb (Anagram)

“Sözcüklerdeki harflerin yerlerini değiştirerek başka anlamlı sözcükler yapma”³⁵ veya “Bir sözcüğün harflerini değiştirerek yapılan cinas”³⁶ diye tanımlanan; “kalb”, “evirmece” ya da “anagram” olarak adlandırılan söz sanatı, “Karacaoğlan” adlı şiirin yapısında önemli bir işlev üstlenir. Bu sanat, bilindiği gibi, “kalb-i küll” (düzgün evirmece) ve “kalb-i muavvec” (çevrimli evirmece) diye ikiye ayrılır. Anılan şiirde, kalb sanatının her iki türüne de rastlanır.

“Akarsuların hepsi karasu” (s. 37) dizesindeki “karasu” sözcüğü,

³⁴ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, Yapı Kredi Yay., 24. baskı, İstanbul, 2004, s. 188.

³⁵ Tahir Nejat Gencan vd., *Yazın Terimleri Sözlüğü*, TDK Yay., Ankara, 1974, s. 61.

³⁶ Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, TDK Yay., 8. baskı, Ankara, 2005, s. 481-483.

“akarsu”nun içindeki harflerin değiştirilmesiyle elde edilmiştir. “Kilimim siyahtır bütün renklerden / İçinde kil var milim var” (s. 36) dizelerinde “kilim” sözcüğü açılarak “kil” sözcüğüne ulaşılmış, sözcüğün ikinci hecesi de ters yazılarak “mil” ortaya çıkarılmıştır.

Aşağıdaki dizelerde ise, “umut”, “umutsuzluk”, “Nâzım” sözcükleriyle oynanarak bunlardan şiirin bütünlüğü gözetilerek yeni sözcükler yapılmıştır:

*“Umut’un içinde mut varsa
Umutsuzluğun da içinde umut” (s. 36)*

*“Ayrılık vezirleri yabancıl yontular
Nâzımdaki nâzı okşar gibi dururlar” (s. 38)*

“Kısa Türkiye Tarihi III”, “Atatürk” sözcüğü üzerinde oynanarak bulunan sözcüklerle geliştirilir. Getirilen sosyal eleştirilere bağlı olarak tanımlanan Türkiye, şiirin birimlerde; “Etitürkiye, Atetürkiye, Atatürkiye, Aditürkiye, Adatürkiye” diye anılır.

5.2.3.7. Sapmalar

*Sıcak Na’*daki şiirlerde, önceki kitaplara oranla, dil sapmalarının azaldığı görülür. “Pencere silen kadınların / Uzaklarda bir yeri aynatmasından belli” (s. 17) dizelerindeki “aynatma” sözcüğü, “aydınlatma” ve “ayna” sözcüklerinin çağrışımı düşünülmüş söylenmiştir. Burada, silinen camların ayna gibi parladığı ve bu hâllerle “uzaklarda bir yeri” aydınlattığı anlamı vardır. Ayrıca “aynatma” sözcüğü, cam silen kadınların durumu göz önüne getirilerek düşünülürse, onları görenlerin yüreğini hoplattığı da söylenebilir. Pencere silen kadınların görüntüsü, hayli örtük bir biçimde, cinsel isteğin uyanmasına, başka bir deyişle “uzaklarda bir yeri”n oynamasına yol açmış gibidir.

“Kafes de, diyorlar, kuşu neden istesin ki!” (s. 21) dizesinde söz dizimi sapmasına gidildiği görülür. Normal olarak düşünüldüğünde, “Kafes de kuşu neden istesin ki diyorlar” şeklinde kurulması gereken cümle, bu hâliyle,

çağrışımı güçlendirir.

“Açılmamış Kapılar”da görülen biçim sapması, şiirin temasını desteklediği kadar, çağrışım zenginliği de sağlar. “Astrakan gecede / Süt yıldızlar” (s. 30) dizesinde, “astragan” olan sözcüğün bozularak “astrakan” diye kullanılması, kuzuların anne karnından alınışındaki kanlı sahnenin canlanmasını sağlar. Fransızca’da “astre” sözcüğünün yıldız anlamına geldiği düşünülürse, “astrakan” sapması ile sonraki dizede söylenecek olan “Süt yıldızlar” arasında da bir bağ kurulabilir. “Süt yıldızlar” bağdaştırmasındaki dil sapması da, “süt kuzusu” deyimini çağrıştırdığı için, gökyüzündeki yıldızlarla parlak tüylü kuzular arasında bir ilişki kurulduğu söylenebilir.

Şiirin son birimindeki “hüznüniyet” sözcüğü; sesiyle “mahzuniyet”, “mahrumiyet” ve “mahremiyet” gibi sözcükleri çağrıştıır. Anlatıcı, “*Bilir misin iki kökü var hüznüniyetinin: / çiçek durumu aşklar / yaprak düzeni siyasalar*” (s. 31) diyerek, bu biçim sapmasını, temayı destekleyecek biçimde belirginleştirir. Anılarını hatırladıkça hüzne gömülen anlatıcı, aşkların mahzunlaştırdığını, siyasanın mahrumlaştırdığını, “hüznüniyet” sözcüğüyle açığa vurur.

“Turgut Uyar” adlı şiirde, “ışığagöçer” ve “gülaçılır” sözcükleriyle yazım sapmasına gidildiği görülür.

“Savunma ve içdökü koklar” (s. 54) dizesindeki “içdökü” sözcüğü, “derdini anlatmak, iç dünyasındaki duygu ve düşüncelerini bir bir anlatmak” anlamında kullanılan “içini dökmek” deyimini çağrıştıır.

“Anılar ortalıkta dolaşır ve karmaşır” (s. 54) dizesindeki “karmaşır” ifadesi, biçimsel bir dil sapmasıdır. Bu ifade, ortalıkta dolaşan anıların hem birbirine karıştığını, hem de karmakarışık bir hâl aldığını çağrıştıır.

“Boş verin, o düğme hayın” (“Lavanta”, s. 35) dizesinde, “hain” olarak

yazılması gereken sözcükteki tasarruf, ağza bağlı bir sapma ile yazım sapmasının iç içe geçirilmesini hazırlar.

“Sevincelik” adlı şiir, ismiyle biçim sapmasını gösterir. “Fenerime uğru yeşil tatlı pembe sürülmüş / Yanında ne ki Koç’lar Sabancı’lar” (s. 49) dizelerindeki “uğru” sözcüğü, tarihsel dil sapmasına bir örnektir.

5.2.4. Söyleyiş

Sıcak Nal’daki şiirlerde, yapı ve tema bir arada geliştirilirken, söyleyişte seslere özen gösterildiği hissedilir. Özellikle geleneksel dize öbeklenişine yakın duran şiirlerde, kafiye den yararlanıldığı; çoğu şiirde ise, anlamın seste tamamlanma niyetiyle iç seslere ve kafiye ye yer verildiği görülür. Yinelemeler ise, söylenenin daha vurgulu bir şekilde öne çıkarılmasını sağlar.

5.2.4.1. Ses

Sıcak Nal’daki şiirlerde, sözcüklerin ses değerinden olduğu kadar, anlamın tamamlanmasından da kaynaklanan bir ses düzeniyle karşılaşılır. Hem ahengi, hem de ritmi gözetken Cemal Süreya, kafiye ve redife yakın durduğu gibi, iç ses uyumunu da gözetir.

5.2.4.1.1. Kafiye ve İç Ses

“Dilekçe”nin ses yönünden en zengin olan ilk biriminde hem iç ses uyumu gözetildiği, hem de kafiye ye özen gösterildiği anlaşılır:

“ Sokağım **san**
Ben anahtarı çevirdiğim zaman **an**
Kapan **an** ev **in** kapısı değil,
Sen **in** kap **ın** ols **un** aç **ı lan**.” (s. 11)

“Sıcak Nal”ın ilk şiirinde her birim, aşağıdaki dörtlükte belirlenen “yarım kafiye”ye bağlı olarak geliştirilir:

“Art çocuk, Muhyiddin Çelebi,
Molla Fenari’nin kısık fitili;
Okuduğu her beyitten sonra
Gülsuyuyla yıkardı ağzını” (s. 14)

“Sıcak Nal”ın ikinci şiirindeyse, seslerle belirginleşen ritme, kafiyele eşlik ederek zengin bir ses düzeni sağlanır. Şiirde, kafiyelele kurucu bir işlev rolü verildiği de hissedilir:

*“Dikenli tele takılmış çiçek,
Yüzyılımız çiçek diye seni getirdi.*

*Gökyüzüne çarpıp düşen kelebek,
Kumaşları mı diyeceksin şimdi?” (s. 16)*

“Saplantılı duvar saatlerinden / İçkilerin giderek küçülmesinden” (“Sıcak Nal III, s. 17) dizelerinde, “t” ve “k” seslerinin düzenli tekrarıyla bir iç ses uyumuna gidildiği görülür.

“8.10 Vapuru” adlı şiirde, kafiyelelerin bir anlam birimini tamamlamak üzere kullanıldığı dikkati çeker:

*“Sesinde ne var biliyor musun
Söylemediğin sözcükler var
Küçük şeyler belki
Ama günün bu saatinde
Anıt gibi dururlar” (s. 25)*

Dörtlüklerden oluşan “Lavanta” adlı şiirde, iç sesler gözetildiği kadar yarım ve tam kafiyelelerden yararlanıldığı da görülür. Şiirdeki sözcük tekrarları da, söyleyişe rahatlık ve akıcılık getirir. Belirtilen özellikleri görmek üzere, şiirin şu birimi anılabilir:

*“Bütün şarkıları düşünün,
Sizin yüzünüz çıkar ortaya,
Konsolun üstünde yelpaze,
Yan yana yan yana düşünün ama.” (s. 33)*

Beyitlerle kurulan “Karacaoğlan” adlı şiirde de iç seslere, kafiyele ve tekrara önem verildiği hissedilir. Özellikle kafiye ve redifler, şiiri gazel nazım biçiminin kafiye düzenine yaklaştırır. Aşağıdaki birimlerin belirtilen durumu örneklediğini düşünüyoruz:

“**Akıntılar akıntılar** ters **akıntılar**
Üstünde simürg uçar

Mahpusta beyaz elli Musa
Balıkçıl yürüyüşlü firavunlar” (s. 37-38)

“Sevincelik” adlı şiir, Cemal Süreya’nın öne çıkararak benimsediği yarım kafiye’nin kullanılmış olmasıyla belirginleşir.³⁷ Bazı beyitlerin kendi içinde kafiyeleştiği şiirde, diğer beyitler de aynı kafiyeyle bağlanır; böylece kafiye, şiirin yapısında kurucu bir unsur olarak öne çıkar:

“İşçisi köylüsü öğrencisi şairi
Tam tamına 49,5 milyon kişi

Yazıldı defterine güzelliğin
Çocuklar sabah akşam resim çektirdi” (s. 48)

“Türkü”de de yarım kafiye’ler dikkat çeker:

“Sanmasınlar inanmıyorum
Elbet inanıyorum Tanrıya
Herkesin kendi tanrısı var
Sen ölünce ölüyor o da.” (s. 51)

“Kısa Türkiye Tarihi III”ün bir cümle bölünerek elde edildiği duygusu alınan aşağıdaki dizelerinde, zengin kafiye görülür. Cümle’nin bölünmesinde kafiye’nin belirleyici olduğu, hatta cümle’nin düzyazıdan şiire kafiye gözetilerek aktarılmaya çalışıldığı hissedilir:

“Türkiye’nin **adı**,
Soyadı yasasından beri
Atatürk adından
Soyutlanam**adı**” (s. 61)

Rubai nazım biçimini andıran “Kehanet 1985”te iç seslerle kafiye, belirgin biçimde duyurulur:

“Lokman şair **senin** hayatın
Yedi kırlangıcın **haya**tı ka**dar**
Altısını **ardı** **ardı**na ya**şadın**
Bir kırlangıcın daha **var**.” (s. 67)

³⁷ Cemal Süreya **Günler**’de, “Yarım uyak bin tane uyak eder” der. (**Günler**, 228)

Yukarıda da belirtildiği gibi, kitaptaki geleneksel dize öbeklenişine bağlı kalınarak kurulan şiirlerde, kafiye öne çıkar. Beyitlerle kurulan, ama dörtlük sesi taşıyan “Anısı” adlı şiirin bazı birimlerinde, aşağıda da görüleceği üzere, kafiye kaygısının söz dizimini zorladığı hissedilir. Ama yine aynı birimlerde, iç ses zenginliği, bu zorlamayı rahatlıkla örter:

*“Simgelerin herkesin olduğu an,
Ay fena oynar yerinden.*

*Tam tutacakken ötesine geçersin
Ulasmak istediğin şeyin.” (s. 72)*

Kafiye kaygısının söz dizimini zorlayışına, “Düşüncesi Değil, Kendisi” başlıklı şiirde de rastlanır. Şiirin özellikle ilk iki biriminde, bu durum olabildiğince belirginleşir.

5.2.4.1.2. Yinelemeler

Sıcak Na’f’daki şiirlerde Cemal Süreya, ritim titizliği gözeterek bazı sözcükleri ve söz öbeklerini yineleme gereği duyar. Yinelemeler temayı pekiştirerek duygunun vurgulanmasını sağladığı gibi, bazı şiirlerde yapısal bir işlev de görürler. “8.10 Vapuru” adlı şiirin her biriminin ilk dizesi olarak tekrar edilen “Sesinde ne var biliyor musun” sözü, sonraki dizelerin açılımını sağlayarak, imajların geliştirilmesi işlevini üstlenir. Anlatıcının soru-cevap şeklinde gerçekleştirdiği iç konuşma ile, her birimde aynı soru sorulur ve soru cevaplanırken de “var” sözcüğü bir yargının ifade edilmesi amacıyla yinelenir:

*“Sesinde ne **var** biliyor musun
Uykusuz Türkçe **var**” (s. 23)*

“Yaz Sonu” adlı şiirde, yinelemelerin önemli bir yeri vardır. Her birimin ilk dizesi, “sen” zamirinin yinelenmesi üzerine kurulmuş gibidir: “Sükürenin perisi **sen**; **sen**, taşkürenin avcısı” (s. 44) “Bir kişi daha” veya “iki kişi daha” gibi söz öbekleriyle sağlanan yinelemeler, şiirdeki anlam birimlerini belirleyici bir işlev üstlenmiştir:

*“Bir kişi olsa daha yanınızda
Siz orda öpüşürken,
Ne diyorum **bir kişi daha**” (s. 44)*

“Kısa Türkiye Tarihi II”nin ilk biriminde “üç anayasa” söylendikten sonra, ikinci birimde, bunların adı anılmadan her birinin aynı belgisiz zamirle işaret edilmesinde yinelemeye başvurulur: “**Biri** akasya / **Biri** gül / **Biri** zakkum.” (s. 60)

“Kısa Türkiye Tarihi III”te de, altı birimi, tekrar dizesi denilebilecek bir dize bağlar. “1930’lu yıllarda” (s. 61) diye söylenen dize, sonraki birimlerde, sadece tarihin bir rakamı değiştirilerek yinelenir. Bu yineleme, şiire bir tekdüzelik verecek gibi olurken, farklı bir yineme olarak da yorumlanabilecek “Etitürkiye”, “Atetürkiye” gibi sözcükler, tekdüzeliği ortadan kaldırır.

5.2.5. Anlatım

*Sıcak Na’*daki şiirlerde, temanın belirginleşmesinde, anlatım biçimlerinin belli bir işlevle tercih edildiği sezilir. Aynı şekilde, anlatım biçimleri, yapıyı da belli oranda yönlendirir. Bu anlatım biçimleri; karşıtlıklardan yararlanma, özdeyiş, humor ve ironi ile metinler arası ilişkiler olarak belirlenebilir.

5.2.5.1. Karşıtlıktan Yararlanma

İmajı geliştirmek ve temayı belirginleştirmek üzere *Uçurumda Açan*’daki bazı şiirlerinde karşıtlıklardan çokça yararlanan Cemal Süreya, *Sıcak Na’*ın ilk şiiri “Dilekçe”de de aynı anlatım biçimini kullanır. Bir kapının durumundan yola çıkılarak geliştirilen imajda, evin kapısının sokağa açılması, anlatıcının yalnızlığını; kapanması ise, seslenilen özneye bir arada olmayı işaret eder. Buradaki “açılan” ve “kapanan” sözcükleri, sadece eylemi değil, oluşturulan karşıtlık sayesinde kabulü ve reddi de düşündürür.

Karşıtlıktan benzer biçimde “*Sıcak Na’*”ın ilk bölümündeki şu dizelerde de yararlanılır: “Kerbela yası hemen her zaman / Görünmez kıldadı Mevlit

sevincini” (s. 15). Dizelerdeki “Kerbela yası” ile “Alevilik”, “Mevlit sevinci” ile de Süleyman Çelebi’nin eserine atıfta bulunularak “Sünnilik” karşı karşıya getirilir ve Kerbela trajedisini anlatan metinlerin yas, Mevrit’teki çabanın ise “sevinç” ürettiği vurgulanır.

“Gökyüzüne çarpıp düşen kelebek, / Kumaşları mı diyeceksin şimdi?” (“Sıcak Nal II”, s. 16) dizelerinde uçmakla çarpıp düşmek arasında kurulan anlamsal ilişki, karşıtlığı düşünmeyi gerektirir. Kelebeğin gökyüzüne çarparak düşmesi mümkün olmadığı için, burada kurulan karşıtlığın temayı desteklemek üzere tercih edildiği, rahatlıkla anlaşılır.

“Çıkarken yığılan basamaklar / Kaçı kaçırır inerken” (“Lavanta”, s. 34) dizelerinde, “inmek” ve “çıkarmak” durumları, insan ömrünün çeşitli dönemleri olarak sunulur. Bu durumlar, “yığılma” ve “kaçı kaçırma” ile ilişkilendirildiğinde, heyecan ve sükûnu da haber verirler.

“Karacaoğlan”daki “Umut’un içinde mut varsa / Umutsuzluğun da içinde umut” (s. 36) dizelerinde, kalb sanatının imkânı değerlendirilerek, “umut” ile mutluluğun, “umutsuzluk” ile “umut”un bir arada oluşuna dikkat çekilir. Bu dikkatle, birbirine karşıtmış gibi görünenlerin, birbirini içerdiği düşüncesi iletilir.

5.2.5.2. Özdeyiş

Beni Öp Sonra Doğur Beni’deki bazı şiirlerde belirgin biçimde görülen, *Uçurumda Açan*’da da sürdürülen özdeyiş kesinliğinde veya aforizma katılığında dizeler söyleme özelliği, “Sıcak Nal”ın ilk bölümündeki “Kirlidir şiir; ve söz, atılmazsa zehirdir; / Bunu bilirdi” (s. 14) dizelerinde de belirir. Bir bildiri cümlesi olarak duran ilk dizede, “şiir”in “kirli”, “söz”ün “zehir” olduğu vurgulanır. Kesinlik bildiren bu dizenin “Bunu bilirdi” dizesiyle yumuşatılması ve önceki birimde değinilen Muhyiddin Çelebi ile ilişkilendirilmesi, şairin ustalığını işaret eder.

“Açılmamış Kapılar”daki “*Ne varsa yarım kalmış, geleceğindir*” (s. 31) dizesi de, yaşananlardan edinilen bilginin içinden çıkmış özlü bir söz gibidir.

“Lavanta”nın “Küçük bir kitaptır yaşamak / Elinde tutmaya yarar.” (s. 35) dizelerinde, hayatın anlamı, okunup okunmadığına bağlı kalarak değişecek bir kitap diye düşünülür ve bu düşünce bir aforizma şeklinde ifade edilir.

5.2.5.3. Humor ve İroni

Cemal Süreya’nın önceki kitaplarında çokça başvurduğu humora, *Sıcak Na’ın* “Kısa Türkiye Tarihi” bölümündeki dizi şiirlerde de rastlanır. Toplumsal sorunların eleştirisine gidilen şiirlerde humor, ironi ile birlikte temaya bağlı olarak kullanılır. Örneğin, “Kısa Türkiye Tarihi III”te, Türkiye’nin Cumhuriyet döneminde yaşadığı batılılaşma süreci, humor öne çıkarılarak eleştirilir ve şiir, ironik bir biçimde tamamlanır: “Mavi yolculuklar var bir de, / O Yunani o güzel yolculuklarda, / Hemen her zaman: / Adatürkiye.” (s. 62)

Anılan bölümdeki şiirlerde, humorla öne çıkarılıp, ironi ile yumuşatılmaya çalışılan sosyal eleştiri, şiirlerin şaşırtıcı bir şekilde bitişini de hazırlar. Bölümün dördüncü ve beşinci şiirlerinde, sürpriz bitişler, ironinin verdiği imkânla sağlanır. Örnek olmak üzere, “Kısa Türkiye Tarihi V” anılabilir:

*“Kahvede subay yok,
Bu ne iştir!” (s. 64)*

“Düşüncesi değil, Kendisi” adlı şiirin son birimi de şaşırtıcılığıyla olduğu kadar, ironik yapısıyla da burada anılabilir:

*“Zamansızlığın ortalarında
İstanbul’da Enderun ağaları
Padişahın buyruğuyla
Kartopuna tutar birbirini.” (s. 75)*

5.2.5.4. Metinler Arası İlişkiler

Cemal Süreya, önceki kitaplarında olduğu gibi, *Sıcak Nal*'da da tarihsel gerçekliği olan kimi isimlere göndermelerde bulunur. Bu tür göndermeler bir metnin içinden yapılmadığı sürece metinler arası ilişki olarak görünmez. Hatta, “Kerbela yası hemen her zaman / Görünmez kıldadı Mevrit sevincini” (s. 15) dizelerinde gönderme yapılan “Kerbela” ve “Mevrit”in bile doğrudan metne bağlanmadığı, Kerbela trajedisi üzerine söylenen şiirlerle “Mevrit”in okunması sırasında uyanan duyguları gözettiği anlaşılır.

Şairin yukarıda anılan göndermeler dışında, doğrudan bir metne bağlanan göndermeleri de vardır. “Sıcak Nal”ın Muhyiddin Çelebi gözetilerek söylenen “Okuduğu her beyitten sonra / Gulsuyuyla yıkardı ağzını” (s. 14) dizelerinde, “Muhyî” mahlası ile şiirler yazan şair hakkında tezkirelerde yer alan bir bilginin kullanıldığı görülür. Süreya, şeyhülislâm olan şairin şiire karşı tutumunu, şiirin doğasını açıklamak üzere anarken *Latîfî Tezkiresi*’ndeki şu bilgilerin üzerinden konuşuyor gibidir:

“Muhyiddin Çelebi Efendi Muhyî mahlasını kullanır. Kazasker şairlerden, şeri kurallara sıkı sıkıya bağlı, dinin emrettiği şeylere harfiyyen uyan biridir. Aslında yüce tabiatları şiire meyilli ve şamildir. Fakat bu meseleyle fazla alakadar olmadıkları için çok az şiir yazmıştır. Her ne zaman aşka gelse ya şiir okur ya da yazardı. Sonra da kalkıp abdest tazeler ağzını gül suyu ile yıkardı.”³⁸

“Sıcak Nal IV”te Çanakkale’nin kasabalarından biri olan “Evreşe”, “Tek türküsüyle var olan ela gözlü kasaba” diye sunulurken, metinler arası bir ilişki de sağlamış olur. Gelibolu’dan derlenen “Evreşe Yolları” adlı türkü, “Evreşe yolları dar / Bana bakma benim yârim var” dizeleriyle başlar. Şiirin bütünü göz önünde bulundurularak, Evreşe aracılığıyla hatırlanan sevgilinin evli veya nişanlı olduğu söylenebilir. Anlatıcının, “Bir çocuğum olsun isterdim senden” diye hüznlenmesi, gönderme yapılan türküdeki öznenin durumuyla ilişkilidir.

Aynı şiirdeki “Merhaba tahlıl, / Yolun bilgisi işte bitti!” (s. 18) dizelerinin

³⁸ *Latîfî Tezkiresi*, (Haz.: Mustafa İsen), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1990, s. 322.

haber verdiği şehir, *Göçebe*'deki "Ülke" adlı şiirin şu dizelerini hatırlatır: "Bir başak ufak ufak bildirir Konya'yı / O başakta o Konya'da seni ararım"³⁹. Böylece Cemal Süreya, ikinci kitabındaki bir şiiriyle metinler arası ilişki kurar.

Yukarıdakine benzer bir ilişki, "Ölü duvağı, / Ak altın / Boz altın" (s. 20) dizelerindeki söyleyişle de sağlanır. Bu dizelerdeki söyleyiş, Süreya'nın *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'deki "Yırtılan İpek Sesiyle" adlı şiirin, "Çarşılardan / erkek bakır / dişi bakır"⁴⁰ dizelerini hatırlatır.

"Tercan" şiirinde resmedilen baba ve çocuk görüntüsü de, tema bakımından değil ama sergilenen manzara bakımından *Uçurumda Açan*'daki "Fotoğraf"ı akla getirir. Şiirin üçüncü biriminde, böyle bir insanî özellik atfedilen rüzgâra, *Uçurumda Açan*'daki "Camdan" şiirinde de rastlanır. Bu metinler arası ilişki, "Tercan"daki ihtiyar ile çocuğun kimlikleri hakkında bir ipucu olarak yorumlanabilir.

"Sıcak Nal VI"nın tarihsel figürü olan Yakup Cemil de, Cemal Süreya'ya okuduğu bir kitaptan gelmiştir. Şiirde Yakup Cemil'in hayatından alınarak işlenen ayrıntı, Mustafa Ragıp Esatlı'nın *İttihat ve Terakki Tarihinde Esrar Perdesi ve Yakup Cemil Niçin Öldürüldü?*⁴¹ adlı kitabından alınmıştır. Cemal Süreya, günlüğünde kitapla ilgili olarak şunları yazmıştır: "Mustafa Ragıp Esatlı'nın *İttihat ve Terakki*'sini okudum. Romanlaştırılmış (biraz da fazla) bir tarih kitabı. Başkişi (Yakup Cemil) benim için çok önemli. Aslında başka birkaç başkişi daha var: Talat, Enver, Kara Kemal."⁴²

"Yaş otuz beş dantel gibi ortasından / Sessizce yırtılmış temiz yüzlü hacılar" ("Karacaoğlan", s. 39) dizelerinde, Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş Şiiri" ile ilişki kurulur. Kurulan metinler arası ilişkide, "alaycı dönüştürüm"

³⁹ Cemal Süreya, *Göçebe*, de Yayınevi, İstanbul, 1965, s. 8.

⁴⁰ Cemal Süreya, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, e Yayınevi, İstanbul, 1973, s. 33.

⁴¹ Mustafa Ragıp Esatlı'nın *İttihat ve Terakki Tarihinde Esrar Perdesi ve Yakup Cemil Niçin Öldürüldü?*, Hürriyet Yay., İstanbul, 1974.

⁴² Cemal Süreya, *Günler*, s. 213.

olarak tanımlanan yöntem kullanılmıştır⁴³. Anlatıcı, Tarancı'nın şiirine göndermede bulunarak, bir taraftan bu şiirin yergisini yapmış, bir taraftan da dikkat çektiği “temiz yüzlü sessiz hacılar”la eğlenmiştir.

“Bağnazlığın içinde Banaz / Götürüp Sivas'ta astılar” (“Karacaoğlan”, s. 37) dizelerinde, Sivas'ta asılarak idam edilen Pir Sultan Abdal hatırlatılır. Şiirin temasıyla uyum içinde olan bu hatırlatmadaki söyleyiş, Pir Sultan Abdal'ın kızı Sanem'in babası asıldığı zaman söylediği “meşhur deme”yi gözetir:

*“Pir Sultan kızıydım ben de Banaz'da
Kanlı yaş akıttım baharda güzde
Dedemi astılar kanlı Sivas'ta
Dar ağacı ağlar Pir Sultan deyü.”⁴⁴*

5.2.6. Değerlendirme

Sıcak Nal, kendisinin de belirttiği gibi, Cemal Süreya'nın önceki şiirlerinin devamıdır. Buradaki “eklemlenme” durumu, kitabın düzenlenişi ile ilgili olduğu kadar, şiirlerin yapısı ile de ilgilidir. Gerçi *Sıcak Nal*'da, şairin yeni bazı biçim denemelerine girdiği görülür; ama bu denemeler, sonunda yine, Süreya'nın önceki şiirlerine eklenir. Özellikle bir belirlemeden çıkılarak, belirlenenin açıklamasının imajlarla verildiği “Dilekçe”, “8.10 Vapuru”, “Açılmamış Kapılar” gibi şiirlerde, denenen yeni biçim, gelip alışıldık bir söylemle bitişir. Yenilik gibi görünen deneme, bir yerde tıkanır.

“Sıcak Nal” başlıklı bölümde birbirini izleyen şiirler, başlıktaki çağrışımın gücünü taşısa da, tematik bütünlük noktasında kararsızlık taşır. Aynı şekilde, “Söz Yitimi” başlığı altında bir araya getirilen küçük şiirler, anlık bir izlenimin dışavurumunu gösterdikleri için, kuşatıcı bir duygu bırakmazlar. “Kısa Türkiye Tarihi” adı altında bir araya getirilen şiirler, şairin önceki kitabındaki bir buluşun izinden giderler. Yine de, toplumsal eleştiriye, humor

⁴³ Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 126.

⁴⁴ Abdülbâki Gölpınarlı-Pertev Naili Boratav, **Pir Sultan Abdal**, Der Yay., İst., 1991, s. 50.

ve ironiyle başarılı bir şekilde yansıtmaları, onları özgün kılar.

Cemal Süreya'nın şiir sürecinde *Sıcak Na'*, temadaki bazı açılımlarla öne çıkar. Aşkın cinsel tutkuyla çok da çevrelenmeden öne çıkarılması, hüznün baskın hâle gelmesi ve ölümün kendini hissettirecek düzeyde belirginleşmesi, toplumsal sorunların farklı boyutlarla ve çeşitli göndermelerle zenginleşmesi, kitaptaki şiirleri diğerlerinden ayırır.

Dil ve anlam ile söyleyiş ve anlatımdaki tutumda, önceki şiirlerin izi sürülmekle birlikte bazı yeniliklere gidildiği görülür. Örneğin "Karacaoğlan" adlı şiir, "kalb (anagram)" sanatının imkânlarını olabildiğince zorlar. Kapalı istiare azaldığı için, derin yapıda diğer sanatların etkinliği daha da artar. Şair, bütün şiirlerinde olduğu gibi, bu kitaptakilerde de imajdan ayrılmaz. Göndermeler, temayı gözetecek şekilde, belki biraz daha tasarruflu olarak yer alır. Söz tasarrufu da, bazı şiirlerde belirgin biçimde kendini hissettirir. Özellikle geleneksel dize öbeklenişinin tercih edildiği şiirlerde, iç ses kadar, kafiye de gözetilir. Şiirlerde dil içi sapmalar azalır.

*Sıcak Na'*da dikkat çeken önemli bir nokta, şairin önceki şiirlerinde yer alan bazı söyleyiş özelliklerini ve imajları tekrara yönelmesidir. Buna, kendi şiirleriyle metinler arası ilişki kurma tutumunu da eklemek gerekir. Başka metinlerle kurulan ilişkilerin azalması da kaydedilmelidir.

Bütün bu söylenenlerden sıkkan sonuç, *Sıcak Na'*ın Cemal Süreya şiirinde çok büyük bir hamle olmadığıdır. Süreya, *Sıcak Na'*da bir araya getirdiği şiirlerinde, kendi şiirinin ustası olduğunu, bir kez daha gösterir ve bunu pekiştirir.

ALTINCI BÖLÜM

GÜZ BITİĞİ

6.1. Yayınlanması ve Yankıları

Cemal Süreya'nın son şiir kitabı *Güz Bitiği*, 1 Nisan 1988'de yayımlanır.¹ Kitap, yayın yönetmenliğini Enis Batur'un yaptığı Dönemli Yayıncılık A.Ş.'nin "Gergedan Dizisi"nden çıkar. 31 Mart 1988'de çıkan *Sıcak Nal*'la birlikte, 1988 "Behçet Necatigil Şiir Ödülü"ne değer görülen *Güz Bitiği*'nde; "1 düzyazı", "20 şiir", "1 şarkı", "12 beyit", "16 dize" ve "5 işleyim" yer alır. Bu şiirlerin çoğu, 1987-1988 yıllarında, Dönemli Yayıncılık'ın dergisi olan *Gergedan*'da; bir kısmı da, ya "şiir ucu" ya da bütünüyle şiir olarak Cemal Süreya'nın "günlük"ünde yayımlanır. Şiirlerle ilgili ilk değerlendirmeler de, bu dergide görülür. "İki Kalp Arasında", "Bir Kış Göğü Gibi O Saat" ve "Mutsuzluk Gülümseyerek" adlı şiirler, "Cemal Süreya (1931) 'Toplu Şiirler'e kadar sürdürdüğü bir anlayışı devam ettiriyor: Kılçıksız, firesiz bir şiir bu. 'Güz Bitiği' yeni bir şiir dizisinden seçmeler"² diye sunulur. "Sülünün Yüzü, Eşdeğeriyle Yan, İlkokulu Bitirdiği, Hiçbir Semtte, Afyon Garındaki, Bilgisayar Olarak" adlı şiirler ise, "Cemal Süreya'nın iki yeni şiir kitabı da GERGEDAN dizisinden çıkacak. İlki 31 Aralık 1987, ikincisi 1 Ocak 1988 günü yayımlanacak olan bu kitaplarla şairin hem her yıl, hem de her gün şiir kitabı çıkartma isteği gerçekleşecek. Bu şiirler o kitaplardan."³ açıklamasıyla yayımlanır.

Kitaba *Güz Bitiği* adının nasıl verildiğini, Doğu Perinçek şöyle açıklar:

¹ Cemal Süreya, **Güz Bitiği**, Dönemli Yayıncılık, İstanbul, 1 Nisan 1988. İncelemede, kitabın bu baskısı kullanılacaktır.

² **Gergedan**, No. 2, Nisan 1987, s. 23.

³ **Gergedan**, No. 9, Kasım 1987, s. 19. "Üç aylık", dolayısıyla bir yıllık gecikme Cemal Süreya'dan kaynaklanır: "Üç ay gecikme benim yüzümden. Metinleri zamanında teslim edemedim; birini daha geç götürdüm; *Güz Bitiği*'ndeki işlemleri yetiştiremedim. Yine de her gün kitap çıkarmış oluyorum." (Cemal Süreya, **Günler**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1991, s. 372.) "Bu şiirler o kitaplardan" açıklaması, **Güz Bitiği**'nin düzenlemesinin henüz yapılmadığını düşündürür; çünkü **Sıcak Nal**'da, **Gergedan**'da yayımlanan şiirlerin hiçbirisi yer almaz.

“1986 yılı Nisan ayı ortaları. Yazı İşleri Müdürü İlhan Kırıt’ın evindeyiz. ‘Türk ordusunun Tarihsel Kaynakları’ başlıklı yazım okunuyor ve tartışılıyor. Daha sonra Mayıs 1986 tarihli Saçak dergisinde yayımlanacak olan bu yazıda, Divan-ı Lügat-it Türk’ten alınan ‘Ay Bitigi’ kavramı geçer. ‘Ay Bitigi’, Karahanlılar devletinde askerlerin adlarının ve azıklarının yazıldığı defterdir. Cemal Süreya, ‘Ay Bitigi’ni duyunca hemen önündeki kâğıda yazdı ve ‘Doğu’ dedi, ‘kitabımın adını buldum, bu sözcükleri bana ver’. ‘Sözcükler benim değil Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ı Lügat-it Türk’ünde geçiyor. Kaşgarlı’dan izin almamız da mümkün değil artık.’ Böyle yanıtladım.”⁴

Anlaşılabacağı üzere Cemal Süreya, işittiği bir kavramdan yola çıkarak *Güz Bitigi* diye bir imaj geliştirmiştir. Dolayısıyla kitaptaki şiirleri, “şairin azığı” diye yorumlamaya imkân hazırlamıştır. Süreya, *Güz Bitigi* yayımlandıktan sonra kendisiyle yapılan söyleşilerde, bu kitapta yeni bir yapı denemesine giriştiğini ısrarla vurgular. “*Güz Bitig’inde* ise ayrı bir çıkış, çıkış demeyelim, ayrı bir çalışma, hayat deneyi var. Tek bir şiir, tek bir yapı *Güz Bitigi*.” der. Kitap üzerine yazılan yazılarda, Süreya’nın bu vurgusunun gözetildiği görülür.

Tevfik Akdağ, *Güz Bitig’ni* Cemal Süreya şiirinin gelişimi içinde değerlendirir ve son dizeleri, “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” olan “yirmi şiir”in özelliğini şu sözlerle vurgular:

“Cemal Süreya şiirinin bundan önceki dört kitabındaki şiirlerinden çok daha rahat kurulmuş, çok daha kolay söylenivermiş izlenimini veren şiirler. Bugüne değin kazanılmış büyük ustalığın, bunun sonucu elde edilmiş bilgeliğin getirdiği şiirler.”⁵

Tevfik Akdağ, kitaptaki diğer şiirleri ise, Cemal Süreya’nın önceki şiirlerinin uzantısı olarak yorumlar ve bunlar için, “şaşırtıcı özgünlükte, parlak, şakacı, bir durumdan bin bir durum çıkararak” yorumunu getirir.

Behzat Ay, kitaptaki “yirmi şiir”in ayrı ayrı başlıklandırılrsa da “tek bir şiir” olduğunu söyler. Şiirler karşısında duyduğu heyecanı, onlardan yaptığı alıntılarla dışavuran yazar, yazısını, herhangi bir değerlendirmede

⁴ Feyza Perinçek-Nursel Duruel, **Cemal Süreya-“Şairin Hayatı Şiire Dahil”**, Kaynak Yay., İstanbul, 1995, s. 343.

⁵ Tevfik Akdağ, “Cemal Süreya Şiiri ya da Sözcüklerin Hınzır Dansı”, **Cumhuriyet**, Mayıs 1988.

bulunmadan tamamlar.⁶

Seyhan Erözçelik, *Güz Bitigi*'ni "yerleşmiş yumuşamış, incelmış bir aşk macerası" olarak görür;. Erözçelik'e göre Cemal Süreya, kente aşkın içinden bakmakta; bu hâliyle de "Biraz *Üvercinka*'yı, biraz delikanlılığını" hatırlatmaktadır. Erözçelik, kitabın tasarlanışı hakkında da bazı değerlendirmelerde bulunarak şunları söyler:

*"Kitaptaki, kimilerinin tuhaf bulabileceği işleyim'ler, şiirlerin gözle görülür halleri. Aslında, iki kitabı da ele veren şeyler: kesilmiş fotoğraflar, sayfalar, çizgiler yan yana getirilip bırakılmış. Bu fotoğraflarda, caddeler, telefon telleri, yüzler var. Güz bitig'leri bunlar işte."*⁷

Sıcak Nal gibi *Güz Bitigi* de, yayımlandığı yıl edebiyat dünyasında, büyük bir yankı uyandırmaz. Cemal Süreya ile bu kitaplar üzerine yapılan söyleşiler, biraz da ilgi eksikliğiyle açıklanabilir. *Sıcak Nal*'ı değerlendirirken belirttiğimiz üzere Cemal Süreya, bu söyleşilerde hem poetik görüşlerini aktarma imkânı bulur, hem de şiirler hakkında bazı ipuçları verir. "20 Şiir" in tekrar dizesi olan "Keşke yalnız bunun için sevseydim seni" gözetilerek sorulan "Kitabınızın anahtar sözcüğü 'keşke' olduğuna göre, 'elden kaçırma' neredeyse bir yaşama biçimine dönüşmüş sizde" sorusuna verdiği cevap, bu uzun şiir için önemli bir ipucudur:

*"Bence 'keşke' sözcüğü elden kaçırma değil, her an yeniden hayata bağlanma, en ufak bir ayrıntıyla ya da her şeyle aynı durumun pekiştirilmesi anlamına geliyor."*⁸

Güz Bitigi değerlendirilirken göz önünde bulundurulması gereken bu bilgiyi vurguladıktan sonra, şiirlerin incelemesine geçmeden, kitaptaki düzenleme hakkında da bazı açıklamalar yapma gereği duyuyoruz. *Beni Öp Sonra Doğur Beni* adlı kitabında yer alan "Mardin" şiirini, "Sonunda anladım ki / Bir kitapta resim şart"⁹ dizeleriyle bitiren Cemal Süreya, *Güz Bitigi*nde,

⁶ Behzat Ay, "Yedi Kırangıçlık Üretken Hayat", **2000'e Doğru**, S. 52, 18 Aralık 1988, s. 53.

⁷ Seyhan Erözçelik, "*Sıcak Nal-Güz Bitigi*", **Argos**, No. 1, Eylül 1988, s. 189.

⁸ Enver Ercan, "Şairlik dervişlik değil mi zaten?", **Güneş**, 9 Mayıs 1988; "**Güvercin Curnatası**"-**Cemal Süreya ile Konuşmalar**, (Haz.: Nursel Duruel), YKY, İst., 1997, s. 156.

⁹ Cemal Süreya, **Beni Öp Sonra Doğur Beni**, e Yay., İstanbul, 1973, s. 80.

fotoğraflara ve çizimlere yer vererek kitaba görsel bir boyut da katmak istemiştir.

*Güz Bitiğ'i*nde bir araya getirilen şiirlerin ilk yayını ile kitaba alınırkenki hâllerinde bazı değişikliklere gidilmesi, şiirler üzerinde çalışıldığının işaretidir. Cemal Süreya, Fazıl Hüsnü Dağlarca ile Edip Cansever'in bu yöndeki uygulamalarını eleştirmesine rağmen, söyleyişi ve söyleneni gözeterek, şiirlerde küçük değişiklikler yapmıştır.

6.2. İnceleme ve Değerlendirme

6.2.1. Yapı

Güz Bitiğ'i'nin "1 Düzyazı" bölümü, "**Siz, Saatleri**" başlıklı mensur bir şiirden oluşur. Şiirdeki anlam birimleri, yaratılan durumlarla ayrışır. İlk birimde anlatıcı, birilerine "siz" diye seslenerek "zaman"a yoğunlaşır ve seslendiklerinin "saatleri yaşadıklarını" belirtip, bunun anlamı üzerinde durur. Saatleri "nicel" ve "adsız" bulan anlatıcı, "Renklerini, kokularını kişisellikten alırlar" sözüyle, saatlere zamanı yaşayan insanın anlam verdiğini vurgular. Zamanı gözeterek saatlerden aylara geçen anlatıcı, bir mantık yürütme ile, "ayların birbirinin içinden yürüdüğünü" söyler. Bunun "mevsim mantığıyla" gerçekleştiğini belirttikten sonra, "günler"e geçerek, "Günlerse bambaşka" der. Bir günün bir diğerinden belirgin biçimde farklı olduğunu, bunu da "kişiselliğin" sağladığını vurgular: "Günün gizi hem kişiselliğimizde, hem de onun kendi kişiselliğinde." (s. 12)

Şiirin ikinci birimini, "Siz, saatleri yaşadınız" tekrarı haber verir. Yaşandığı söylenen saatler, durumlar yaratılarak kişiselleştirilmiştir. Anlatıcı, "Tanıgınızım" diyerek, yaratılan durumların özgünlüğüne şahitlik eder.

"Aylar ayları açıklıyor" sözüyle başlayan üçüncü birimde, saatlerin saatleri, ancak "kum saati"yle açıklayabildiği söylenerek, görme duyusu öne çıkarılır. Anlatıcı, saatlerin kişiselleşse de bir yerde açıklanabildiğini

belirttikten sonra, “açıklanmayan tek şey” dediği “aşk”ı, noktalama işareti kullanarak açıklamaya girişir:

*“Açıklanmayan tek şey aşk: En büyük sayrılık ve en büyük sağlık.
Günü tam gelmemiş olarak bir yanını gizleyen duygu.” (s. 12)*

Yukarıdaki cümlelerle açıklanan aşkın, dışarıdan kavranamayacağı, kişisel bir hâl ve yaşantı ile hissedilebileceği, “Denetçi anlamaz, tarihçi atlar, terzi bir araya getiremez, sanatçı elden kaçırır” cümlesiyle belirlenleştirilir.

“Kent yıkılıyor” (s. 13) cümlesi, yeni bir birime geçildiğini, mekânın işaretiyle haber verir. Anlatıcı, kentin nasıl yıkıldığını belirlenleştirmek üzere; uçtan uca kazılmış sokaklara, radyasyon içinde kalan sese, kedi resmini bile cetvelle çizen mühendislerle ve mevsimleri rasathaneden haber verenlere dikkat çeker. Böylece şehri, bunaltıcı bir yer, giderek “mahşer” olarak sunar ve “Mahşerin ortalık yerinde size rastladık” diyerek, rastladığı kişilerin bir kurtarıcı gibi algılanmasını sağlar. “Elinizi şuramıza koydunuz” sözü, rastlanan kişilerin kurtarıcı olarak düşünöldüğünü ve bir mucize göstermek üzere olduklarını haber verir. Ellerin konulduğu yer; acıların, hüznölerin, ayrılıkların merkezidir sanki. Anlatıcı, “sürgönlüğü, göçebeliğı, göçmenliğı” ellerin konulduğu yerde hatırlar ve bunların verdiği duyguları, bunları bile yitirdiğini anlayarak bir kez daha yaşar. “Bir yerleşmişlik duygusu ki, hırkamız yazlık sinemada iliklenir” (s. 13) cümlesindeki “hırka” göstereni, yerleşiklikle yaşlılık arasında bağ kurulduğunu çağırıştırır.

“Güneş her sabah verilmiş bir söz gibi doğuyordu” (s. 13) cümlesiyle yeni bir birime geçilir. Güneşin doğuşuyla “gerçek”in mahiyeti üzerine düşünmeye başlayan anlatıcı, “her şey”in gerçek olduğu sonucuna ulaşır. Sonraki cümlelerde, gerçek olduğu söylenen her şey, yeni bir boyutta değeriendirilir ve gerçeğın ölüm olduğu, hiçbir canlının bundan kaçamayacağı, ölümün herkesi eşitleyeceğı, “hiçbir” sözcüğü vurgulanarak belirlenleştirilir:

“Yüz yıl sonra bugün yaşayan hiçbir anne, hiçbir sevgili, hiçbir bebek, hiçbir bıldırcın, hiçbir balina, hiçbir örümcek, hiçbir aslan, hiçbir ceylan, hiçbir yılan var olmayacak. Aynı bir kardeşlik kanıtı değil mi bu? Hayat kanıtı. Birbirimizin her yönden çağdaşız.” (s. 13)

“Siz” seslenmesiyle yeni birime geçildiği anlaşılır. Anlatıcı, seslendiği kişilerin yaptıklarını, hayranlık, hüznün ve acıyla hatırlar: “Siz tebeşirle karatahtaya ne güzel yazan. / Kuzular için özel bir bölüm açmayı da hiç unutmayan.”¹⁰ Buradaki tebeşir, karatahta ve kuzular gösterenleri, seslenen kişilerin naifliğini çağrıştırdığı kadar, anlatıcının hüznünü ve acısını da yansıtır. Sonraki cümlelerde, aynı kişilerin, bu kez, yaptıkları resimler hatırlanır. Bunlar, bir Doğu minyatürü gibi aktarılır.

Yeni bir birimde, şiir boyunca seslenen kişiler adlarıyla anılır. Bunlar, *Güz Bitig'i*’nin de ithaf edildiği kişilerdir: “Sen Serpin, sen Nuri, orda burda nasıl dolaştırdınız. Benziyordunuz. Aynı kişi miydiniz?” (s. 13) Orda burda nasıl dolaştırıldığı merak ve hayretle belirginleştirilen şeyin, yukarıdaki birimlerin birinde “kardeşlik kanıtı” diye işaret edilen ölüm olduğu söylenebilir. “Aynı kişi miydiniz?” sorusu da, yukarıda tek gerçek olarak belirlenen ölümle verilmiştir.

Şiir, “İki din var: siyah ve beyaz. Gerisi?” sözüyle tamamlanır. Dinin bir renk olarak algılandığı bu söz, şiir boyunca söylenenlerden çıkan bir sonuçtur. Buradaki “siyah”, karanlık; “beyaz” da, aydınlık olarak düşünülürse, şiirin teması da belirginleşir. Siyah, ölüm; beyaz, dirimdir ve ölüm de, dirim de ancak insanın kavrayabileceği birer durumdur. Ama bunlar, gözleyerek değil, hissedilerek kavranabilir.

Kitabın ikinci bölümü olan “**20 Şiir**”, Cemal Süreya’nın kendisinin de belirttiği üzere, “tek bir şiir, tek bir yapı” şeklinde geliştirilmiştir. Her bir şiir,

¹⁰ Cemal Süreya bu dizeler, Güngör Demiray’a yazdığı “23 Temmuz 1973” tarihli mektubundan aktarmıştır: “Kuzular için özel bir bölüm açan, / Tebeşirle ne güzel yazan”. (Feyza Perinçek-Nursel Duruel, a.g.e., s. 237.)

dörder dizeli iki birim ile iki dizelik üçüncü bir birimden oluşur. Bu üçüncü birimin “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” dizesi, her şiirin sonunda tekrarlanarak, başlıklarla ayrılan “20 Şiir”in tek bir şiir olduğu haber verilir. Şairin başlıklarla ayrılan her bir şiiri, bir bütünün parçası veya bölümü olarak gördüğünü, “en ufak bir ayrıntıyla ya da her şeyle aynı durumun pekiştirilmesi” sözünden anlamak mümkündür. Bu ipuçlarını ve dikkatleri gözden uzak tutmadan, “20 Şiir” bölümündeki her bir şiiri birer birer çözümleyerek, yapıdan temaya ulaşacağız.

Bölümün “**İki Kalp**” adlı şiiri, bir belirleme ile başlar. Bu belirlemede, “iki kalp arasındaki en kısa yol”un, “birbirine uzanmış ve zaman zaman ancak parmak uçlarıyla değebilen iki kol” olduğu söylenir. Burada, birbirini seven iki insanın, sevgiyi küçük bir dokunuşla gösterebilecekleri belirginleştirilir.

İkinci birimde anlatıcı, bir buluşma yerine nasıl heyecanla gittiğini aktarır. İlk birimde belirtilen dokunuş, sanki bir buluşma ile yaşanacaktır. Buluşmanın heyecanını duyan anlatıcı, beklemeyi zamanın gövde kazanması olarak yorumlar ve “sen” diye andığı özneyi beklerken bir şeyin provasını yapıldığı duygusunu yaşar.

İki dizeden oluşan son birimde anlatıcı, “Kuşlar toplanmışlar göçüyorlar” (s. 17) diyerek çevreye yönelir. Bu manzaradan, biriyle bir yere gitme isteği duyulduğu sezilir. Sonraki şiirlerde tekrar edilecek “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” dizesi de bu isteği pekiştirir.

“**Eşdeğeriyle Yan**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, birbirini seven iki insanın bir sokakta yürürken yaşadıkları sıkıntıyı sergiler. “Cehennem sokağında birey olmak” (s. 18) dizesi, yüründüğü söylenen sokakta anlatıcı ile sevgilisinin nasıl algılandığını gösteriyorsa, “Ve inceldikten sonra / İlkel sözcüklerle konuşmak seninle” dizeleri de, anlatıcının sevgiliden gördüğü olumsuz bir durumu işaret eder. Bu birimde sergilenen manzaradan, aşkın özgürce yaşanmadığı ve toplumsal baskının aşkı sıkıştırarak, insanların

kendileri olmasını engellediği anlaşılır.

İkinci birim de, ilkinde belirlenen manzara üzerinden geliştirilir. Anlatıcı bu kez kendilerine pencerelerden bakanları gösterir. Bunlar, “saat beş nalburları” olarak sunulur ve bunların “madeni paralar göstererek” yalnızlığı sordukları aktarılır. “Saat beş nalburları” bağdaştırmasından, penceredeki kişilerin işsizliği anlaşılır; “madeni paralar” ise, onların hayatının sadece para üzerine kurulduğunu işaret eder. Anlatıcı sergilediği bu manzara ile yanındaki sevgilinin kendisinden iyice uzaklaştığını hissettirir. Yalnızlığı, tam da bu noktada, “bir ovanın düz oluşu gibi bir şey” (s. 19) diye tanımlar.

Son birimde, şiir boyunca sergilenen sokak izlenerek, “Hiçbir şeyim yok akıp giden sokaktan başka” (s. 19) denilir. akıp giden sokak sözü, akşamüzeri bir sokaktaki hareketliliği çağırıştırır. Akşamüzeri herkes evine dönmektedir belki de ve anlatıcı, yalnızlığı derinden hisseder. Böylece sevgi ve aşk, yalnızlığın karşısına konulan bir kurtuluş olarak belirir. Anlatıcı bu yüzden “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” der.

“**Atı’lar Deltalara**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı; “delta”, “fiyort” ve “Haliç” gösterenleriyle bir bedeni gerçeküstücü bir resim gibi çizer. Yinelenen sözcükler, resimdeki fırça darbelerini andırır. Hem resmedilen beden, hem de resmin yinelenen darbelerle renklendirilmesi, erotik bir duygu uyandırır.

İkinci birimde anlatıcı, “Bol dökümlü gömleğinin içinde” dizesiyle çok daha somut bir görüntüden yola çıkarsa da, bu görüntüyü, “*Sırtını ve karnını dolanan / Ve sonunda sincap olan / O kuş.*” (s. 21) dizeleriyle yine gerçeküstücü bir yorumla zenginleştirir. İlk birimde hissedilen erotik duygu, yaratılan bu gerçeküstücü betimleme ile pekişir.

Şiirin son birimi, yukarıdaki yorumları destekler: “Seni o kadar yakından görünce” (s. 21). Seslenilen ve o kadar yakından görüldüğü söylenen kişi, ilk iki birimde, erotik çağrışımlar uyandıracak biçimde resmedilen kişidir. “Keşke

yalnız bunun için sevseydim seni” dizesi, bu şiirde, aşktaki cinsel tutkuyu öne çıkarır.

“**Çekirge Bulutu**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, “Çekirge bulutu içinde / Koynuma soktuğum ekin” (s. 22) diyerek, korumaya çalıştığı bir şeyin, zararlılar tarafından istila edildiğini belirtir. Sonraki dizelerde, durumun ağırlığını “sürgünlük”le ilişkilendirilir. “Çalgılar ikidurur sürgün ilinde, / Bir gözü mavidir bir gözü bleu.” (s. 22)

İkinci birimde anlatıcı, bir ilkokul bahçesinde gördüğü birini, “top fesleğen”e benzeterek canlandırır. Burada görülen kişinin, metinler arası bir ilişki ile genç olduğu belirtilir. Nişantaşı’ndaki bir ilkokulda görülen bu genç kadınla herhangi bir ilişki yaşanmadığı, “Bir çocuk örtüyü çekiverdi” (s. 23) dizesinden anlaşılır. Burada, ansızın yaşanan bir kaybedişin hüznü hissedilir.

Son birimdeki “Hızla geçen otobüslerin ardında benzeşmek..” dizesi, önceki birimlerde görülüp yitirilen kişinin bıraktığı hüznü pekiştirir. Bunun ardından gelen tekrar dizesi ise, yaşanmamış şeylerden duyulan hüznü, sevgiye bitiştirir.

“**Sülünün Yüzü**” adlı şiire anlatıcı, bir belirleme ile girer: “Sülünün yüzü bir atmosfer olayıdır.” (s. 24) Bir kuşun yüzünün gerçeküstü bir betimleme ile belirlenmesinin ardından yabanördeklerinin bir özelliği aktarılır: “Yabanördekleri, donmasın diye, / Suya nöbetleşe kanat vururlar.” (s. 24) Yabanördeklerinin yaptığı bir eylemi, dayanışmayı aktarmak üzere kullanan anlatıcı, bir arada yaşamının nasıl mümkün olduğunu sezdirir.

İkinci birimde anlatıcı, Beşiktaş İskelesine yanaşan bir vapur görüntüsü ile Beşiktaş’a geçtiğini bildirir. Böylece, “çapraşık bir yüzyıl geriye atılmıştır”. Bu, karışık, girift bir durumdan kurtulmuş olunduğunun ifadesidir. Son iki dizede anlatıcı Tanrı’ya seslenerek, “Tanrım, siz şu uzun Anadolu’yu / Çocukluk günlerinizde mi yarattınız?” (s.25) der. Bu dizeler, anlatıcının

Anadolu'ya duyduğu hayranlığın ve sevginin işareti olarak okunabilir.

Şiirin son biriminde anlatıcı, “senaryocu bir bayanla bir bankta oturduklarını” söyleyerek, “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” dizesini yineler. “Senaryocu bayan” bağdaştırmasındaki “senaryocu” sözcüğü, bankta oturan kadının mesleğine dair bir belirlemeyi işaret edebileceği gibi, mecazen onun yalancı biri olduğunu da düşündürebilir. Her ne olursa olsun, anlatıcı bir bankta oturma durumunu, başka biriyle yaşamak istediğini söyleyerek, sevgi ve aşkın özlemi de içerdığını vurgular.

“İlkokulu Bitirdiği” adlı şiirin ilk biriminde, hâkim anlatıcının bakışıyla, “Cumhuriyet şairi” diye belirlenen bir tipin davranış biçimi sergilenir. Bu şair, “ilkokulu bitirdiği gün, saçında Lozan gibi bir kurdele”yle gösterilir. “Cumhuriyet” ve “Lozan” gösterenleri, “Lozan Antlaşması”nı akla getirir. 24 Temmuz 1923 tarihinde İsviçre’nin Lausanne (Lozan) şehrinde, Türkiye Büyük Millet Meclisi temsilcileriyle İngiltere, Fransa, İtalya, Japonya, Yunanistan, Romanya, Bulgaristan, Portekiz, Belçika, S.S.C.B, Yugoslavya temsilcileri tarafından, Lozan Üniversitesi salonunda imzalan bu anlaşmayla, Türkiye Cumhuriyeti Devleti bağımsız bir devlet olarak tanınmıştır. Şiirin anlatıcısı, bu antlaşmaya gönderme yaptıktan sonra, “Cumhuriyet şairi”nin “her yıl öldürüldüğünü, öldürüldükçe de gökyüzüne ânında hüthüt resimleri çizildiğini” söyler. Burada söylenenler, yeni devletin birilerini mağdur ettiği düşüncesini uyandırır.

İkinci birimde, “Gelecek zaman oldu, şimdiki zaman” (s. 27) diyen anlatıcı, şimdinin geleceği ele geçirdiğini ileri sürerek, umutsuzluğu öne çıkarır. Buradaki durum, ilk birimdeki “Lozan Antlaşması” sonrasına bağlı olarak belirlenmiş gibidir. Nitekim sonraki dizelerde, yine mağdur olduğu söylenen “çok süslü bir halk”la karşılaşılır: “İrmak aşağı inen güz parçası, / Çok süslü bir halkın arasından, / Benimsin!” (s. 27) Anlatıcının “çok süslü bir halkın arasından akan ırmaktaki güz parçasını” “benimsin” diyerek sahiplenmesi, mağdur edildiği düşünülenlerle bir akrabalık kurulmaya

çalışıldığını sezdirir.

Şiirin son biriminde, kalınlaşan sesiyle belirginleştirilen birine yönelen anlatıcı, bu sesi, iyilik diye yorumlayıp, “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” der. Burada, sevgi ve aşkın iyilik içinde hissedilişi, aşkın iyilikle ilişkisi öne çıkarılır.

“**Bilgisayar Olarak**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, tarihsel bir şahsiyet olan “Gazali”ye göndermede bulunup, onun “bir gölü bilgisayar olarak kullandığını” ve böylece “Selçukluya pragmalar taşıdığını” söyler. Burada, “Hüccetü’l-İslâm” diye tanınan Gazâlî’nin Batinî görüşlere getirdiği eleştiriler hatırlatılmaktadır. Anlatıcının yorumu, tarihsel olarak sorunludur. Çünkü, Gazâlî’nin bu yöndeki yorumlarının Selçukluya “pragmalar” taşıma gibi bir kaygısı yoktur. Gazâlî’nin Selçukluyla tek ilgisi, Nizam-ül Mülk’ün Bağdat’ta kurduğu Nizamiye Medresesine müderris olarak atanmasıdır.¹¹ Böyle bir bilgi eksikliğinden doğan yorum yanlışı, ilk birimin sonraki dizelerini de sorunlu hâle getirir. Gazâlî’yi gözeterek, “Bir aptallığı düğüm sayarak / Yadsımış dört yanı hep yukarı bakmış.” (s. 28) diyen anlatıcı, onun yorumlarının şeriatın içinden geldiğini sezdirir. Gazâlî, tasavvufu şeriatla buluştururken dört bir yanı yadsımamış, bütün görüşleri değerlendirmiştir.

İkinci birim de, öncekinde kurulan düşünce içerisinde geliştirilir ve Gazâlî’nin çalışmalarının “tasavvufun aynasını kırdığı, bu yüzden de tasavvuf ehlinin intihar etmiş sayıldığı” söylenir. Buradaki tasavvuf göstereninin daha çok “İsmailî batınlılığını” işaret ettiği açıktır. Çünkü Gazâlî’nin çalışmaları ile “tasavvuf aynası”nın kırıldığı da, “tasavvuf ehlinin intihar etmiş sayıldığı” da söylenemez. Anlatıcı bu birimin son iki dizesinde, Selçuklu için söylediklerini, Osmanlıları gözeterek yineler: “Yine bu yüzden doğduğu an / Kaymaya başlamış Osmanlı yıldızı” (s. 29). Osmanlı yıldızının “kaymaya başlaması”nı

¹¹ Gazali ve felsefesi için bakınız: Ord. Prof. Hilmi Ziya Ülken, **İslâm Felsefesi**, Selçuk Yay., 2. baskı, Ankara, yyy, s. 120-131; Henry Corbin, **İslâm Felsefesi Tarihi**, İletişim Yay., 2. baskı, İstanbul, 1994, s. 319-330; “Gazzâlî” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 13, İstanbul, 1996, s. 489-539.

Selçuklu mirasına sahip çıkmakta gören anlatıcı, bu durumun Osmanlının sonunu hazırladığını düşündürür. Osmanlının sahip çıktığı söylenen dinsel mirasın “Sünnî İslâm anlayışı” olduğu söylenebilir.

Kültürel bir konunun tartışması gibi görünen yukarıdaki birimlerden sonra anlatıcı, kendisini, sanki bu konunun tartışıldığı bir mekândan çıkmış gibi, sokakta yürürken gösterir: “Baktım yeri toparlıyor ayak izleri” (s. 29). Kapalı istiarenin sağladığı çağrışımla zenginleşen bu dize, dalgın dalgın yürüyen birinin kaldırımdaki veya yoldaki ayak izlerini fark ederek dalgınlıktan sıyrıldığını haber verir. Yalnızlık içinde, konuşulan konuların da verdiği sıkıntıyla dalgın dalgın yürüyen anlatıcının, “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” demesinde, sevgi ve aşkın yalnızlıktan kurtarıcı bir yanı olduğu düşüncesi belirleyicidir.

“**Afyon Garındaki**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, kendi kendine seslenerek, “Afyon Garı”nda gördüğü bir manzarayı ve “Varto depremi” sonrasında Batı’nın yardım olarak gönderdiği “süttozu” ile “sutyeni” hatırlamasını ister. Hatırlanması istenen her iki durum da ironiktir: Birincisinde naiflik, ikincisinde acı gizlidir.

Sonraki birim, hatırlanması istenen ikinci durumun üzerinden geliştirilir ve yine hem durum, hem söyleyiş ironisi kullanılarak süttozu ile sutyenin yardım alanlar tarafından nasıl kullanıldığı aktarılır. İroniyle belirginleştirilen bu durum karşısında hayrete düşen anlatıcı, Anadolu insanının saflığını belirtmek üzere, önceden de kullandığı bir sözü tekrarlar: “Tanrım, gerçekten çocukluk günlerinizde mi?..” (s. 31)

Üçüncü birimin “Eşiklere oturmuş bir dolu insan” dizesi de, Anadolu’dan aktarılan bir görüntü gibidir. Bu görüntüyle sevgilisini hatırlayan anlatıcı, onu Anadolu’nun içinde taşıdığı saflıkla, temizlikle sevmiş olmayı istediğini belirtir. Aşk ve sevgi böylece saflıkla, temizlikle çevrelenir.

“**Daha Ben**”in ilk biriminde anlatıcı, “toprağa ilk kazmayı vurmadan eline gelen Karabitki’li bir testi”den söz açarak, kazmaya gerek kalmadan ulaşılan bir şeylerin, testi göstereninden hareketle söylemek gerekirse bir hazinenin sevincini hissettirir. Sonraki dizelerde “Nefertiti” sözcüğüyle çağrıştırılan Mısır, ele gelen hazinenin Ortadoğu’ya ait bir imaj olduğunu gösterir. Nitekim anlatıcı, kazmayı vurduğu yerin “Nefertiti’nin mutfağı sayıldığı”nı belirterek, Ortadoğu kökenli bir hazine ile karşılaştığını bildirir. Yine Mısır’ı çağrıştıracak biçimde, ele gelen testinin “koyu sır” olarak “hicret yollarını kestiğinin” söylenmesi de, Ortadoğu’nun kültürel zenginliğine bir gönderme gibidir.

İkinci birimde, “terim” sözcüğü özgün bir biçimde tanımlanarak, “Terimler, eşekarıları sözcüklerin” (s. 33) denir ve onların “acımasız, adsız, süel” oldukları belirtilir. Bilindiği gibi terimler, bilimsel disiplinlerin argümanıdır. Anlatıcının, terimleri acımasız, adsız ve süel (askerî) diye değerlendirmesi, bilimin genellemelere giderek insanî olanı ve bireysel durumları elden kaçırdığı düşüncesini uyandırır. Nitekim bu birimin son iki dizesinde, “Önlerine katarak insan ve hayvan listelerini / Sabah akşam kapınızın önünden geçirirler.” (s. 33) denilmesinde de, genellemenin özel durumları göz ardı ettiğine dair bir görüş sezilir.

Şiirin son birimindeki “Fazıl Hüsnü diyor ki, ne diyor Fazıl Hüsnü?..” dizesi, önceki birimlerde söylenenlerin Fazıl Hüsnü’ye isnat edildiğini düşündürür. Ama anlatıcı, bir taraftan da “Fazıl Hüsnü’nün ne dediğini boş ver” dermişçesine kendi bildiğini tekrar eder. Böylece, bir genellemenin işareti olan terimler, özel bir durum gösterilerek dışlanmış olur. Buradan, aşkın ve sevginin bir genelleme ile anlaşılamayacağı; ancak yaşanarak hissedilebileceği sonucu çıkar.

“**İçtim O**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, bir sevişme ânının dolaylı bir betimlemesini yaparak, sevişmeden aldığı hazzı, sarhoşluk olarak sunar. İkinci birimde, “kır delisi” diye belirlenen birinin “Put’unu cezalandırdığını”

söyler. İlk birime bağlı kalarak düşünöldüğünde, buradaki “kır delisi”nin sevişilen kişi; cezalandırıldığı belirtilen “put”un da anlatıcı olduğu söylenebilir. “Kır delisi”, “put”unu “Londra’dan gelen ve iki ev ötede oturan bir oğlan”la cezalandırmaktadır. Anlatıcı, “Yazsınlar felaketlerin hep çift geldiğini, / Garson acıması tutmuş içkiğini.” (s. 35) diyerek, cinsel aşkın öznesini yitirğini bir felaket, düştüğü durumu da ikinci bir felaket diye yorumlar. Son birimde, içinde bulunulan durumu ortaoyununa benzeten anlatıcı, “Ortaoyunumuzun dekoru bir kâğıt mendil” der. Bu belirleme, “kır delisi”nin pişmanlık içinde ağladığını sezdirir. Şiirde cinsel tutkuyla öne çıkarılan aşk, kıskançlık ve pişmanlıkla daha bir belirginleştirilir.

“**Bir Mineli**”nin ilk biriminde; “mineli bir altın saat, altın kötek ve madalyon” gibi her biri bir diğlerinden değeri olan bazı nesneler gösterilerek, erotik bir çağrışım alanı açılır. Sonraki birimde, “Madalyonunu ve boncuğunu / Sektum içeri” (s. 37) denilerek, özellikle ikinci dize ile, erotik çağrışım güçlendirilir. Birimin son iki dizesinde, cinsel hazzın zirve noktasını düşöndüren bir betimleme yapısı: “Gözlerimizin dibi karıştı / Dağyollarının uzak dumanı gibi.” (s. 37) Son birim, heyecanın yatıştığını işaret eder: “Ve konsolun üstünde noksan bir gümüş kutu”. Anlatıcı, tekrar dizesini böylesine coşku ile yaşandığı hissedilen bir deneyimden sonra aktarır. Akşın cinsel hazla iç içe geçtiği bu şiirde, seslenilen kişinin böyle bir heyecan içinde algılandığı sezilir.

“**Metinlerde Buluştuk**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, biriyle yaşadıklarını aynı metnin okunması olarak sunar. Sergilenen bu durumdan, birlikte yaşanan bir deneyimin memnuniyeti hissedilir. Memnuniyet içindeki anlatıcı, “O arada iki de defterimiz oldu, / Biri babasına çok benziyor.” (s. 38) diye sürdürür. Bir aradayken yapılanların meyvesi gibi sunulan “iki defter”, yaşananların geride izler bıraktığını düşöndürür.

İkinci birimde, her ne kadar “iki defter” sahibi olsalar da öznelere henüz yolun başında oldukları, “Bir türlü kotarılamayan uğraş, / Ç harfini daha yeni

dönmüşüz” (s. 39) dizelerinden anlaşılır. Başlanan bir şey yarım kalmış ve anlatıcının “dostumuz” diye andığı kişi, geri dönmek üzere Bodrum’a gitmiştir. Burada, zamansız ayrılıktan ve yarım kalanlardan duyulan hüznün aktarıldığı sezilir.

Şiirin son biriminde, “Uzaklardaydın, oracıkta, öbür kıtada” diyen anlatıcı, “uzakları”, “oracık” diye tanımlayıp yakınlaştırmakla özlemin de aşka ait olduğunu hissettirir.

“**Küçük Anne**”nin ilk biriminde anlatıcı, “Küçük anne, kelepir kız” diye seslendiği birinden, kendisine heyecan verici, onu alıp götürücü bir “laf etmesini” ister.

İkinci birim, buraya bağlı olarak geliştirilir ve anlatıcı, ondan beklediği bir lafın örneğini sunarcasına şunları söyler: “Genceli Nizami’nin dediği gibi / Taşı onunla yıkasalar / Üzerinde akik biter / Bakışların ki..” (s. 41) Burada canlandırılan imaj aracılığıyla, “küçük kız”ın “laf etme” yerine bakmakla yetindiği anlaşılır.

Sonraki birimin ilk dizesinde, bu bakıştan etkilenen ve bu bakışla sarhoş olup kendinden geçen özne, “İkinci bir parıltı var senin bakışlarında” diyerek, aşkın her an heyecan veren ve hayranlık uyandıran bir gücü bulunduğunu duyurur. Tekrar dizesi, bu bakıştan duyulan heyecanın yeniden yaşanması için anılır.

“18 Aralık 1985’te o salonda” dizesiyle başlayan “**18 Aralık**” adlı şiirin ilk biriminde anlatıcı, geçmişe dönerek, belirttiği tarihte yaşanan bir şeyleri hatırlar. Hatırlanan şeyin ne olduğu belirtilmez; ama “Kişi nasıl kestirebilir ileriye” ve “Geçsin yıllar geçsin, seneler gibi” (s. 42) dizelerinden, geride iyi duygular kalmadığı anlaşılır. Bu eylem, anlatıcıya, pişmanlık ve hüznü bırakmıştır.

Sonraki birimde, “Olur mu anımsamamak Onaltıncı Louis’yi” denilerek, bu kez okunan bir şey hatırlanır. XVI. Louis’den hatırlanan da, tam tarihle verilir. 14 Temmuz 1789 akşamı XVI. Louis, defterine şöyle yazmıştır: “Bugün kayda değer bir şey yok..” Anlatıcı, yaşadığı gün kayda değer bir şey olmadığı için, XVI. Louis’den okuduğu bir şeyi aktarma gereği duymuştur. Bu, yaşanan günün bomboş geçtiğinin işaretidir.

Şiirin son biriminde, anlatıcı ile şairin aynı kişi olduğunu hissettiren bir gönderme yer alır: “ ‘Kehanet’ adlı kısacık bir şiir buldum” (s. 43). Ölüm temasının belirginleştiği “Kehanet 1985”, *Sıcak Na’*daki şiirlerden biridir. Yaşadığı günde kayda değer hiçbir şey bulamayan anlatıcı, kendi şiiri aracılığıyla ölümü öne çıkarır. Anılan şiirde, “Bir kırlangıcın daha var” diyerek “dokuz yıl” daha yaşayacağı kehanetinde bulunan şair, “18 Aralık”ta bu şiire gönderme yaparak, sevgiliye, “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” diye seslenir. Bu dize, keşke yalnız seni sevmek için dokuz yıl daha yaşasam diye de söylenebilir.

“**Hiçbir Semtte**” adlı şiirin anlatıcısı şairle aynı kişidir. Bu şair anlatıcı, şiirin ilk biriminde, “1954-1980 yılları arasında hiçbir semtte berberi olmadığını, 26 yılda 28 ev değiştirdiğini” söyledikten sonra, “Leke kuşağı nasıl bilmez seni!” diyerek hem hayretini, hem de kızgınlığını bildirir. Hayret ve kızgınlık, anlatıcının belirttiği özellikleriyle efsaneleştiğini düşünmesinden kaynaklanıyor olabilir.¹²

Şiirin ikinci biriminde şair anlatıcı, geçmişteki bir gözlemini aktararak, “arabesk” ve “komedy” üzerine konuşulan bir ânı hatırlar. Arabeski “eza içinde, şebboy sesli bir cümbüş” diye tanımlar, ama “komedy”yi kimi

¹² Osman Serhat Erkekli, şiirdeki “leke kuşağı” sözünün nasıl bulunduğunu aktarırken, hayret ve kızgınlığın kaynağı hakkında da ipuçları sunar: “Seksenlerde bir akşam, İlker Akçay’ın da olduğu bir masada, Kadıköy Panorama Kiraathanesi’nde Cemal Süreya en beğendiğim şairin kim olduğunu sorunca Leke şairi Sedat Umran yanıtını vermiştim. O günlerde yazdığı “Hiçbir Semtte” adlı şiirinde tutmuş “Leke kuşağı nasıl bilmez seni” diye serzenişini bildirmişti. Aynı gün pardösüsünü de beğenmediğimi söylemiş, “Gücümüz ancak buna yetti” demişti.” (“Kırık Ayna”, **Cumhuriyet Kitap**, 07 Eylül 2000, s. 17.)

sorularla cevapsız bırakır.

Son birimde, seslenilen kişinin, “bütünlemeye kalmış bir sessizlik içinde” yapılan bir yürüyüş için sevmek istendiği söylenir. Sınav olarak tasarlanan sessizliğe, hatıralar denilebileceği gibi, rahatsızlık veren bir konuşmanın bitirilmesi yorumu da getirilebilir.

“**Mutsuzluk Gülümseyerek**” adlı şiirin ilk birimine bir belirleme ile girilir: “Mutsuzluk gülümseyerek gelir, adıyla süslenmiştir” (s. 46). Bir durumun tezat sanatıyla şaşırtıcı bir biçimde belirlenmesinin ardından, “çözumsuzlük” sorun edinilir. Anlatıcı, banliyö treninde gördüğü sınav saatini kaçırmış liseli bir kızı hatırlayarak, çözumsuzlüğün hep kazandığını söyler.

İkinci birimde anlatıcı, birine, “Ey otobüssever ey Troya yolcusu!”¹³ diye seslenerek, onunla “ipekböceği sesli bir kadını” günlerce konuştuklarını hatırlatır. O kadın, anlatıcı ile seslendiği kişi kendisi hakkında konuşurken, “birinin Grönland’ı olmaya hazırlanmaktadır”. “İpekböceği” ile “Grönland”ın bir arada anılması önemlidir. Biri yumuşaklığı, diğeri sertliği çağrıştırır. Anılan kadının, “birinin Grönland’ı olmaya hazırlanması”, sömürüye ve katılasmaya evet demek üzere olduğunu düşündürür. Çünkü Danimarka’nın sömürgesi olan “Grönland Adası”, kuzey kutbundaki en büyük buz örtüsüyle kaplı topraktır. Anlatıcı, bu hatırlatma ile çağrıştırdığı evliliği; donma, katılma ve sömürgeleşme olarak yorumlamaktadır.

Şiirin son biriminde yine bir anı hatırlanır: “İki çay söylemiştik orda, biri açık” (s. 47). Anlatıcı, çayla belirginleşen o ânın tadı hâlâ damağında dermişçesine, “Keşke yalnız bunun için sevseydim” dizesini yineler. Sevgiliyi, yeniden açık bir çay söylemek için sevmek istediğini bildiren anlatıcı, sevgi ve aşkla belirginleşen o ânı yaşama isteği içindedir.

¹³ Buradaki “Troya yolcusu”nun Ece Ayhan olduğu söylenebilir. Çanakkaleli olan Ece Ayhan’la Cemal Süreya, **Şehir** dergisinde bir dizi söyleşi yapmıştır. Bakınız: Cemal Süreya, “**Güvercin Curnatası**”-Cemal Süreya ile Söyleşiler.

“**Bir Kış**”ın ilk biriminde ölüm, kış mevsiminde havanın erken kararmasına benzetilerek betimlenir. Havanın kararması, görme duyusuyla algılanan bir durumdur. Anlatıcı bunu gözeterek, “Yalnız işitme duygusu kalır ortada.” (s. 48) der. Birimin son iki dizesinde, görme duyusuyla algılanabilecek bir manzara oluşturularak, “Asya kentlerinin yürüyüp durdukları, höyüklerin burunda hızma gibi görüldüğü” sergilenir.

Sonraki birimde, ilk birime bağlı olarak Asya kentlerinden “Pencap, Horasan, Buhara” anılır. Bu kentlerin anılmasında, “yitmiş bir gelecek”in vurgulandığı anlaşılır. Böylece ölüm teması, “yitmiş bir gelecek”le birleştirilir.

Son birimde anlatıcı, uzak Asya kentlerinden yaşadığı kente döner ve “Uzaklara bir bakışın vardı kafeteryada” (s. 49) der. Bu sözü söylediği kişi, anlatıcının önceki birimlerde gösterdiği Asya kentlerine dalıp gitmiş gibidir. Aynı yere bakıyor olmakla belirginleştirilen sevgi ve aşk, “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” dizesinin tekrarını hazırlar. Anlatıcı, tekrar dizesi ile sevgilisini, o bakışı yeniden görmek için sevmek istediğini belirginleştirir.

“**Piri Reis**”ın ilk biriminde anlatıcı; tarihi ve hayvan doğasını geriye doğru işleterek bir ilişkideki küskünlüğü belirginleştirir:

*“Piri Reis geri çekmiştir haritasını
Azmayı çoktan unutmuştur hayvanlar;
Başlamıştır Sultanahmet sürüncemesi,
Kızlar yatakta yan yatmaya başlar.” (s. 50)*

İlk üç dizenin, son dizedeki şaşırtıcı duruma bir giriş olduğu söylenebilir. “Yatakta yan yatmaya başlayan kızlar” imajı, bir ilişkide yaşanan küsme durumunun bedene bürünmüş hâli gibidir.

İkinci birim, yukarıda söylenenleri destekleyecek biçimde geliştirilir. Anlatıcı, “Ben atımı böyle dört sürüyorum ya” (s. 51) dedikten sonra, bu hızının yetişmeye mi, kaçmaya mı yönelik olduğunu sorun edinir. Ama asıl

sorun, karşıdaki öznede görülmektedir: “Ya sen? Neden sende tehlike anlarına / Bunca hazırlıksız olma özeni?” (s. 51) İkinci dizedeki tezatla, seslenilen kişinin kararsızlığı belirginleştirilirken, ilk birimdeki küsmeye de aydınlatılmış olur.

Son birimde anlatıcı, “Bir şey var ancak makilerin orda söyleyebilirim” (s. 51) diyerek, yine bir “tehlike ânı” yaratır sanki. Ancak “makilerin orda” söylenebilecek olan şey, aşka dairdir. Anlatıcı, seslendiği kişiyi, belki de bir zamanlar makilerin orda söylenen şeyin heyecanını yeniden duymak ve yaşamak için sevmek istediğini, tekrar dizesiyle vurgular.

“**Bir Çiçek**”ın ilk biriminde anlatıcı, bir yerde “bir yanlışı düzeltircesine açmış” olan bir çiçekten bahseder. Son iki dizede, bu çiçeği kendisine olabildiğince yaklaştırarak, gerçekliğinden koparır: “Gelmiş ta ağzımın kenarında / Konuşur durur.” (s. 52) Ağzın kenarına gelerek konuşup duran çiçek imajından, anlatıcının konuşmasında neşeli ve hoş bir hava bulunduğu söylenebilir. Birimde oluşturulan manzaradan, bir kırgınlığın düzeltilmesine yönelik bir çaba harcandığı sonucuna varılabilir.

İkinci birimde anlatıcı harcanan çabanın sonuç vermediğini hissettirecek yeni bir betimlemede bulunur. Burada oluşturulan manzara, ilk birimdekinden daha fazla çağrışım yaratır: “Bir gemi bembeyaz teniyle açıklarda, / Güverteleri uçtan uca orman” (s. 53) dizelerindeki “bembeyaz tenli” gemi, anlatıcının kırgınlığı gidermek için harcadığı çabayı karşılıksız bırakıp uzaklaşan bir insan olarak düşünülebilir. Böyle bir durum karşısında anlatıcı, gelip ağzının kenarında konuşup duran çiçeği, kalbinin üzerine basar ve anlar ki, çiçek dediği şey yalnızlıştır: “Aldım çiçeğimi şurama bastım, / Bastım ki yalnızlığımış.” (s. 53) Anlatıcının, gidenin ardından sessizce bakakaldığını sezdiiren bu dizelerle, çiçeğin solduğu anlaşılır.

Son birimdeki “Bir başına arşınıyor bir adam mavi treni” (s. 53) dizesinde yalnızlık iyice belirginleşir. Ama buradaki yalnızlıkta da, bir gemi

gibi uzaklaşıp giden birinin hatırdan hiç çıkarılmadığı hissedilir. Sonuçta anlatıcı, sevgilisine, ayrılıktan doğan üzüntü ve hüznü yeniden yaşamak için onu sevmek istediğini söylemiş olur.

“20 Şiir”in sonuncusu, “**Gece Bitkilerinden**” başlığını taşır. İlk birimde anlatıcı, kendisine geceleri telefon eden birinin bıraktığı duyguyu yansıtır. Bu telefonları, önce “gece bitkileri”ne benzeten, sonra da geceleri bitkilerin aldığı görünümle açıklayan anlatıcı, kaçsa da gizlense de bu telefonlardan kurtulamadığını farklı bir imajla şöyle sergiler: “Gizlenirken vurulmuş ulaklara ağıttır / Bana açtığın her telefon.” (s. 54)

Bu son şiir, bölümün ilk şiirinden bir birimle devam eder. Böylece, şiirdeki hem imajda söylendiği gibi “20 Şiir”in “parmak uçları” birbirine değer hem de başlıklarla bölünmüş bu şiirin tek bir yapı olduğu vurgulanır. Son birimin ilk dizesi de, tekrar dizesini ve bütünüyle şiiri kapsayıcı bir genişliktedir: “An ki fıskiyesi sonsuzluğun” (s. 55). Aşk ve sevgi temasına bağlı olarak, her şiirde bir âna gidilmiş ve sonsuzluk, gidilen anlarla bir fıskiyeden fışkırmıştır. Anlatıcı, “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” dizesini, her ânı yeniden yaşama isteği duyarak söylemiştir.

“1 Şarkı” bölümündeki “Şarkı”, üç birimden oluşmaktadır. İlk birimde anlatıcı, seviştikten sonra yaşananları aktararak, sevişmenin verdiği memnuniyet duygusunu öne çıkarır. “Sevda”nın sevişme öncesinde değil sonrasında “bilinçle karıldığını” belirterek, cinsel arzunun sevdadaki bilinci gölgelediğini düşündürür.

İkinci birimde, tersi düşünölemeyecek bazı şeyleri anan anlatıcı, sevişme sonrasında oluşan sevda bilincini, parmaklarına kadar hissettiğini aktarır: “Düşünebilir misiniz gülün tersini, / Hele bir çocuk yüzünün tersini, / Olur mu suya düşmüş yaprağın tersi? / Parmaklarınızdır karışmış bağbozumuna.” (s. 59)

Şiirin son biriminde, sevişmenin verdiği memnuniyet, yine bilincin içinden değerlendirilir. Bu kez yaşanan deneyimin yenileyici, dirileştirici bir özelliği bulunduğu vurgulanır. “Sevda” konusunun işlendiği şiirde, sevdanın sevişme sonrası bilinç kazandığı düşüncesi iletilirken, cinsel aşkın tema olarak belirginleştiği görülür.

“**11 Beyit**” bölümündeki beyitlerde; bir gözlem, duygu, olay veya düşünce ustaca söylenip geçilmiştir. Bunlara, Cemal Süreya’nın “şiir uçları” denilebilir. Nitekim bunların beş tanesi, *Günler*’de yakalanmış sözlerdir.

İlk beyitte “mutsuzluk” hak edilecek bir şey olarak tasarlanarak şaşırtıcı bir söylem geliştirilir. İkinci beyitte “aşk”ın sadece erkekler gözetilerek değil, kadınlar da düşünülerek işlenmesi gerektiği belirtilir. Üçüncü beyitte, aşkın gizlenemeyeceği ve çevreden bağımsız var olamayacağı vurgulanır. Sonrakinde, “sefih yazı” ile “ilk deneyim” eşitlenerek, bu yazılardaki uçarıklık, ilk deneyimdeki ıslaklığa benzetilir. Beşinci beyitte, şaşırtıcı bir imaj kurularak, dağın eteğindeki bir çadırın, doğaya odaları tanıttığı söylenir. Altıncı beyitte, Chagall’ın resimlerinden birine gönderme yapılarak, kaçıp gizlenme teması, ironik bir biçimde öne çıkarılır. Sonraki beyitte, yine ironi ile doğa-insan çatışması sergilenir: “Rüzgârgülünü tıkayan kürk hayvanları / Atalarımız birlikte eleştirsin bizi.” (s. 63) Sekizinci beyit, Cemal Süreya’nın özel tarihinden bir anının imaj olarak canlandırılmasıdır. Şair, kız kardeşlerinin dolayısıyla kendisinin uğradığı üvey anne zulmünü bildiği bir görüntüyle aktarmıştır. Sonraki beyitte, “Eylül” ayına seslenilerek, “Doğuda bekle bizi perdeli kentte.” (s. 64) denilir. “Perdeli kent” sözü, metinler arası bir ilişki ile, “Diyarbakır”ı çağırıştırır; “eylül” ise, sembolik yönüyle yaşlılığı düşündürür. Son iki beyit, “krater gölleri”nin görüntüsünden hareketle kurulmuştur. İlkinde, krater göllerinin, “yeryüzünün öncesiz bakışları” olduğu söylenir; ikincisinde ise, onların “Gökyüzünden başka şey görmemiş” (s. 64) olduklarının altı çizilir.

Kitabın son bölümünü oluşturan “**16 Dize**”den bazıları özdeyiş ve

aforizma niteliği taşır. Bunlarda, bir kavramın tanımlandığı görülür. “Doru at doğru at” dizesi, bir atasözüdür sanki. “Küfür diyorum bir saldırma eylemidir.” (s. 66) dizesinde, küfür tanımlanırken; bir sonrakinde “günah”, “insan süsüdür” diye belirlenir. Bir başka dizede, renklerle tarikat benzeştirilir: “Renkleri tek tek alırsan hepsi tarikat.” (s. 68) “Gömmeden önce biraz gezdirsinler beni.” (s. 66) dizesi, ölümün ironi ile hafifletilmesi gibidir.

“16 Dize”nin bazılarında, bir imaj söylenip geçilir. “Zincir gibi öten ağaçkuşları.” (s. 67) dizesinde, kuşların susmacasına ötüşleri, zincire benzetilir. “Sazan pullarıyla örmüş kapısını.” dizesinde, bir balığın gerçeküstücü bir betimleme ile aktarıldığı görülür. “Çayım kurudu kahvem taşsökülür” dizesinde, “çay” sözcüğünün çağrışımla bir görüntü canlandırılır. “Yeşil saçlı bataklık kızı” ile, sıradan bir görüntü farklı bir boyut kazanır. “Yazgının bir günlüğüne güncelleşmesi.” dizesiyle, yanlışları düzeltmek için yeni bir fırsat verilmesi anlatılır; başka bir yorumla, yaşananların bir daha yaşanması istenir.

Kitaptaki şiirlerin birinde de yer alan “Gözlerinde İbni Sina bozukluğu.” (s. 67) dizesi, İbni Sina’nın Yeni Eflatunculuk’tan etkilenecek Tanrı’yı mutlak hakikat olarak görmesine bir eleştiri diye yorumlanabilir. “Kaç kuruşa elden çıkarmış Alaska’sını?” (s. 68) dizesiyle, Rusya’nın Alaska’yı küçük bir paraya Amerika’ya satışına göndermede bulunulur. “Her şey kış buğdayı içinde öğütüldü.” dizesi, yaşanan güçlüklerin alıp götürdüğü şeyleri çağrıştırır. “Türler eskidi kimse yok mu orada?” sorusu, tür ayrımı üzerinde düşünülmesi için bir uyarıdır. “Benim küçük kız çocuğu tanrım!” dizesinde, Tanrı algısı sorun edilerek, Tanrı’ya bir sevecenlikle yaklaşılır.

Kitabın son dizesi “Mitos, yitme n’olur!” (s. 68), hem bu kitabın bir mitos olduğunu, hem de genel anlamda mitosun kaybindan korku duyulduğunu düşündürür.

6.2.2. Tema

Güz Bitigi, nasıl tek bir şiir, tek bir yapı olarak geliştirilmişse, tema da aynı şekilde bu yapıya bağlı olarak sınırlı kalmıştır. Buradaki sınırlı tabiri, bile isteye yapılmış bir tercihin onayından başka bir anlam taşımamaktadır. Anlatıcı, cinsel arzuyu ve aşkı, ölümü ve sosyal eleştiriye, hep hüznle çevreleyerek sunar. Anlaşılabileceği gibi, şiirlerde tema çeşitliliği görülür; ama bu, tek temanın belirginleştirdiği bir çeşitliliktir.

6.2.2.1. Hüzün

Güz Bitigi'ndeki şiirlerin geneli, hüznünden bir atmosferle çevrilidir. Özellikle “20 Şiir”, yaşanmış olanların yeniden ele geçirilmesinin imkânsızlığı hissedildiği anda, hüznü öne çıkarır. Aşkla hüznün iç içe geçtiği bu şiirlerin, “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni” tekrar dizesi, her ne kadar yeniden başlama isteğini yansıtsa da, yaşananlarda eksik bir şey kaldığı düşüncesini hüznle iletir. Zamanın geçip gittiğini fark eden özne, hatırladıkça hüznlenir.

Şiirlerde, ölüm teması da hüznle birlikte gelişir. Anlatıcı özne, hem nesnel bir gerçek olan ölümü düşündükçe, hem yaşananların içinden ölümü hatırladıkça, hem de yaşanmış olanlardan ölüm duygusunu aldıkça hüzne gömülür.

Güz Bitigi'nde, yaşama sevincinin bile hüznle iç içe işlendiği şiirler vardır. “Sülünün Yüzü” adlı şiirde anlatıcı, bir kuşun yüzünden hüznü okur; bunların dayanışmasına duyulan hayranlık yaşama sevincini ortaya çıkarır. Ama şiir, muhtemelen bir parkın bankındaki bir görüntüyle ile yine hüznü sabitler. “Afyon Garındaki” adlı şiirde, Anadolu insanına duyulan sevgi de hüznü yansıtır. Bir yanıla sosyal eleştiriye de içeren şiirde anlatıcı, Anadolu'nun geri bırakılmışlığını, bir görüntü ve olayla belirginleştirerek işlerken hüznü de yansıtır.

Anlatıcı özne ile şair Cemal Süreya'nın aynı kişi olduğu şiirlerde de

hüzün belirginleşir. “18 Aralık”ın son dizeleri ile “Hiçbir Semtte”nin bütünü, şairin yaşadıklarından elinde sadece hüzün kaldığını hissettirir. “Bir Çiçek”in, “Aldım çiçeği şurama bastım, / Bastım ki yalnızlığımı” (s. 53) dizeleri, yalnızlıkla hüznü, bir arada sunar.

6.2.2.2. Aşk

Aşkın farklı görünüşleri, *Güz Bitigi*’ndeki anlatıcı öznenin konuya mesafesi sayesinde belirlenir. Cemal Süreya’nın önceki şiirlerinde anlatıcının kendisini kaybedercesine yaşadığı tutku ve arzu dolu cinsel aşk, bu kitaptaki şiirlerde yerini, hüzünle kuşatılmış, görmüş geçirmiş birinin sakinliği içinde yaşanan bir aşka bırakır. Bununla birlikte, erotik çağrışımı güçlü olan ve bir yaşantının izdüşümü izlenimi veren cinsel aşkla da karşılaşılır. Örneğin, “Atı’larla Deltalara” adlı şiir bunlardandır. Bu tür şiirlerde, imajların ve dilsel sapmaların yoğunluğu dikkati çeker. “Bir Mineli” adlı şiir, bu yönüyle ilginç bir örnektir. “Şarkı” da, cinsel aşkın yaşama sevinciyle harmanlandığı bir şiirdir.

Kitapta, bir deneyimin izdüşümü durumundaki tutku ve cinsel arzu dolu aşk şiirlerinin yanında, temasla cisimleşmemiş bir aşkın anlatıldığı şiirler de vardır. “Çekirge Bulutu” bunlardandır. Bu şiirde, temasa izin ve fırsat vermeyen karşı cinsin yarattığı kırgınlık, aşka hüznün eklenmesini sağlar. *Üvercinka* ve *Göçebe*’deki şiirlerinde, elde edilemeyen ve elde tutulamayan karşı cinse geliştirilen öfke ve durum karşısındaki kıskançlık, bu şiirde görülmez; bunların yerini, kabullenme ve kırgınlık alır. Aynı durum, “Mutsuzluk Gülümseyerek” adlı şiirde de vardır. Anlatıcı özne, bir zamanlar âşık olduğu birinin başkasına gidişini hınçla değil, eleştirse de anlayışla karşılar.

“İçtim O” adlı şiirde, anlatıcının bir zamanlar tutku ve cinsellikle yaşadığı aşkın öznesi, kendisinden uzaklaşsa da ona karşı hınç geliştirilmez; durum bilgece kabullenilir. “Küçük Anne”de, arzulanan özne, hayranlıkla seyredilir. “18 Aralık” adlı şiirde, aşkın ulaşılamayan öznesi, anlatıcıya mutsuzluğu ve umutsuzluğu getirir.

6.2.2.3. Ölüm

Güz Bitigi, Cemal Süreya'nın özellikle *Sıcak Na'*daki şiirlerinde öne çıkan ölüm temalı "Siz, Saatleri" başlıklı bir şiirle açılır. Şiir boyunca "siz" diye seslenilen öznelerin, genç yaşta kaybedilmiş kimseler olduğu, şiirin bütününden anlaşılır. Şiirde, Yunus Emre'nin "Şu dünyada bir nesneye yanar içim göynür özüm / Yiğit iken ölenlere gök ekini biçmiş gibi" beytini çağrıştıran bir kaybın yarattığı acı ve hüznün duyulur. Bu da ölüm temasının acı ve hüznle sarmalanarak işlendiğini gösterir.

"Bir Kış"ın, "Bir kış günü o saat alçalır ölüm / Yalnız işitme duyusu kalır ortada" (s. 48) dizeleri, ölümün ağırlığını, bir çökelti gibi sunar. Anlatıcının içine böyle çöken ölüm, sevgilinin uzaklara dalıp gidişiyle aşka bitiştirilir.

6.2.2.4. Sosyal Eleştiri

Güz Bitigi'nin özellikle "20 Şiir" bölümündeki şiirlerde, bireylerin istekleri üzerindeki toplumsal baskı gözetilerek, sosyal eleştiriye gidilir. Her biri hüznle çevrelenen bu şiirlerde, istekleri engelleyen ve kişiyi kendisi olmaktan alıkoyan toplumsal baskı, özgürlüğün önünde bir engel olarak sunulur. Bu engeli aşmanın cesarete bağlı olduğunu hissettiren anlatıcı, cesur olunmadığı sürece, özgürlükten de, birey ahlâkından da söz edilemeyeceğini sezdirir.

"İlkokulu Bitirdiği" adlı şiir, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'deki "Onlar İçin Minübüs Şarkısı"nı hatırlatır. Anılan şiirin aydınlara ve bürokratlara eleştiriler getirilen birimlerindeki yaklaşımla bu şiirde de karşılaşılır. Anlatıcı, "Cumhuriyet şairi"nin zihniyetini toplumsal bir sorun olarak görür ve yorumlar. "Bilgisayar Olarak" adlı şiirde de, sosyal eleştiri, tarihsel bir zemin üzerinden gerçekleştirilir.

"Mutsuzluk Gülümseyerek" adlı şiirin ikinci biriminde anlatıcı, "İB (ipekböceği) sesli kadın" diyerek hatırladığı birinin evlilik kararını, Grönland'

hatırlatarak sömürgeleşme diye yorumlar. Evliliğin bu yorumu ve sunumuyla, sosyal bir eleştiri gerçekleştirilmiş olur.

6.2.3. Dil ve Anlam

6.2.3.1. Meczaz

Şiir dilini, günlük dilden ayıran ilk göstergelerden biri, bilindiği gibi, sözcüklerin mecaz anlamlarından yararlanmaktır. Cemal Süreya, kendi şiir dilini oluştururken, hem gündelik dilde kalıplaşarak “ölü mecaz” hâline gelen deyimleri kullanır, hem de yeni bağdaştırmalar içinde sözcüklerin mecaz anlamlarını gözetir.

Şair, mecazlar kadar kurduğu yeni bağdaştırmalarla yan anlamlardan da yararlanır. “Denetçi anlamaz, tarihçi atlar, terzi bir araya getiremez, sanatçı elden kaçırır.” (“Siz, Saatleri”, s. 12) cümlesindeki “atlamak” sözcüğü, “okuma, yazı yazma, sayı sayma vb. işlerde bazı bölümleri üstünkörü geçmek” anlamında kullanılmıştır. “Toplamak” anlamındaki “bir araya getirmek” sözü, kurulan bağlam içinde, “bitiştiremez, dikemez” anlamı kazanmıştır. Aynı şiirdeki “Kent yıkılıyor.” (s. 13) cümlesinde yer alan “yıkılmak” sözcüğü, mecazen “yok olmak, mahvolmak” anlamlarını iletir. Bu sözcüğe bağlı olarak sonraki cümlede geçen “mahşer” de, şehirdeki karmaşa ve kalabalığı işaret etmek üzere mecaz anlamıyla kullanılır.

“Eşdeğeriyle Yan” adlı şiirin “Ve en inceldikten sonra / İlkel sözcüklerle konuşmak seninle.” (s. 18) dizelerinde “incelmek” sözcüğü, birinin kendisini bir başkasına açarak yakınlaşması anlamında kullanılmıştır. İkinci dizedeki “ilkel sözcüklerle konuşmak” sözü bunu belirginleştirirken, çevrenin beklediği şekilde konuşma da, “ilkel” olarak değerlendirilmiştir. Şiirin “Hiçbir şeyim yok akıp giden sokaktan başka” dizesinde de “akıp gitmek” sözü, “çabuk geçmek” anlamında değil, akşamüzeri bir sokaktaki hareketliliği göstermek üzere kullanılmıştır.

“Ve işte şamandırasıyla Beşiktaş’ınız, / Çapraşık bir yüzyılı geriye atar” (s. 25) dizelerindeki “çapraşık” sözcüğünün “anlaşılması, çözülmesi veya içinden çıkılması güç” anlamında mecazen kullanıldığı anlaşılır. Yine aynı şiirin “Senaryocu bayanla bir bankta oturuyoruz” dizesindeki “senaryocu” sözcüğü de, “bir olayı başka bir yöne, bir amaca ulaştırmak için yalan uyduran” anlamında mecazen kullanılmış gibidir.

“İçtim o bin yıllanmış testiden, içtim, içtim” (s. 34) dizesindeki “bin yıllanmış testi” bağdaştırması şarabı akla getirir. Şarap çağrışımıyla bir arada gelen sarhoşluk, cinsel birleşmeden duyulan hazzı işaret eder.

6.2.3.2. Benzetme

Cemal Süreya, temaya bağlı kalarak yaptığı benzetmelerde, şiirin çağrışımla zenginleşmesini sağlar. “Güneş her sabah verilmiş bir söz gibi doğuyordu.” (“Siz, Saatleri”, s. 13) cümlesinde, “güneş”in “verilmiş bir söz”e benzetildiği görülür. Benzetme ilgisi, verilen söze sâdık kalma durumudur. Şair, güneşi verilmiş bir söze benzetirken, onu bir insanmış gibi canlandırır. Böylece kozmik bir unsur, insanî bir özelliklerle donatılarak, verilen söze sâdık kalma durumu, bir bakıma, yüceltilir.

“Çekirge Bulut” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde muhtemelen “bir kadın”, “top fesleğen”e benzetilir. Benzetmede, Anadolu’da “reyhan” olarak bilinen kokulu ve kısa boylu bir çiçeğin tercih edilmesi, kadının boyunun düşünülmesini gerektirir. Bu kadının “gölgede boy atmış” diye sunulması, onun yaşını, dolayısıyla genç oluşunu imlediği kadar, henüz ciddi bir ilişki yaşamadığını düşündürür:

*“Gölgede boy atmış top fesleğen,
Bir ilkokul bahçesinde görmüştüm seni,
Marienbad ilkokulu, Nişantaş’ta;
Bir çocuk yeşil örtüyü çekiverdi.” (s. 23)*

“İlkokulu bitirdiği gün Cumhuriyet şairi, / Saçında kurdelesini Lozan gibi” (s. 26) dizelerinde, bir kız çocuğu olarak tasarlanan “Cumhuriyet şairi”nin

saçındaki “kurdele”, “Lozan”a benzetilir. Bu benzetmedeki “Lozan” sözcüğü, mecaz-ı mürsel ile “Lozan Antlaşması”nı çağrıştırır. Cumhuriyet şairinin saçındaki kurdele ile Lozan Antlaşması arasında kurulan ilişki, bu antlaşma ile bağımsız bir devlet olarak tanınan Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kendi isterlerine göre insan yetiştirmesidir.

“Daha Ben” adlı şiirin aşağıdaki dörtlüğünde, bir arada kullanılan benzetme, kapalı istiare ve kişileştirme sanatları, zengin çağrışımların doğmasını hazırlar:

*“Terimler, eşekarıları sözcüklerin,
Acımasızdırlar, adsız ve süeldirler,
Önlerine katarak insan ve hayvan listelerini
Sabah akşam kapınızın önünden geçerler.” (s. 33)*

Terimler eşekarılarına benzetilirken, bunlar dışında kalan sözcüklerin kapalı istiare ile balarısı olarak düşünüldüğü anlaşılır. Eşekarılarına yüklenen acımasız, adsız ve süel gibi özelliklerle, terimlerin özel olanı göz ardı edişi belirtilir. Son iki dizede ise, “önlerine katarak” söz grubundan anlaşıldığı üzere, terimler bir çoban olarak canlandırılır. Böylece, önce eşekarısına benzetilen terimler, sonra kişileştirilerek çoban yapılır.

“Bir Kış”ın ilk dizesinde, “ölüm”ün kış mevsiminde erken kararan “hava”ya benzetildiği görülür. Son dizede ise, “höyükler” burundaki “hızma”ya benzetilir. Her iki dize de, güçlü çağrışımlarıyla ölüm temasını destekler:

*“Bir kış göğü gibi o saat alçalır ölüm,
Yalnız işitme duygusu kalır ortada.
Asya kentleri yürür dururlar,
Höyükler burnumda hızma.” (s. 48)*

6.2.3.3. Kapalı İstiare

Güz *Bitig*’nin ilk şiiri “Siz, Saatleri”nde, kapalı istiareden çokça yararlanıldığı görülür. “Denetçi anlamaz, tarihçi atlar, terzi bir araya getiremez, sanatçı elden kaçırır.” (s. 12) sözüyle aşkın yaşanarak anlaşılabilir bir hâl olduğu vurgulanırken, aşk bir insan, nesne, kumaş ve

konu şeklinde düşünülür. Özellikle “denetçi anlamaz” ve “terzi bir araya getiremez” sözlerinde, kapalı istiarenin belirginleştiği görülür. Aşk, ilk sözde bir insan olarak; ikincisinde ise, terzinin dikmeye çalıştığı bir kumaş olarak canlandırılır. Aynı şiirdeki “Gece de uçmaya başlamış” (s. 13) cümlesinde yer alan “gece”nin, “uçmaya başlama” durumuyla birlikte anılması, onun bir kuş veya böcek olarak algılanmasını sağlar.

“Baktım yeri toparlıyor ayak izleri” (s. 29) dizesinde ayak izleri, bir yere çeki düzen veren bir insan gibi tasarlanırken, toparlandığı söylenen “yer” de, dağınık bir masa veya oda gibi canlandırılır. Böylece, kapalı istiarenin çağrışım gücünden yararlanılarak, güçlü bir imaj yaratılır.

“Koyu sır hicret yollarını kesti.” (s. 32) dizesinde, yol kesme gücü verilen “koyu sır”ın eşkiya olarak tasarlandığı bellidir. Burada ayrıca yol kestiği söylenen “koyu sır” sözcük grubunda bir söz oyununa gidilerek, Mısır’ın çağrıştırıldığı da söylenebilir. Mısırlılar, ülkelerine verimli arazileri gözeterek “kara toprak” anlamına gelen “Kemet” demişlerdir.¹⁴ Cemal Süreya’nın “kara” sözcüğünü “koyu”ya dönüştürüp, “Mısır”ın ikinci hecesini de ayrı bir sözcük gibi sunarak, Ortadoğu’daki en eski kültürün beşiği olan Mısır’a göndermede bulunduğu düşünülebilir.

“Bir Mineli”nin, “Gözlerimizin dibi karıştı / Dağyollarının uzak dumanı gibi.” (s. 37) dizelerinde, benzetme ile kapalı istiare, cinsel birleşmenin doruk noktasındaki hazzı hissettirecek bir biçimde değerlendirilir.

“Metinlerde Buluştuk” adlı şiirin “O arada iki de defterimiz oldu” (s. 38) dizesindeki “defter”, bir çiftin yaptığı iki çocuğun yerini tutar. “Ç harfini yeni dönmüşüz” (s. 39) dizesindeki “Ç” harfi ise, bir ilişkinin başlangıcı veya bir güçlüğün aşılması anlamını iletir. Her iki dizede de, kapalı istiarenin imkânının kullanıldığı görülür.

¹⁴ Hilal Görgün, “Mısır” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 29, İstanbul, 1996, s. 555.

“Yürüyoruz bütünlemeye kalmış bir sessizlikte” (s. 45) dizesinde sessizlik, önce sınav olarak düşünülür. Böyle yansıtılan sessizliğin yol çağrışımı uyandırdığı da, hatıralar olarak düşünüldüğü de söylenebilir. Kapalı istiarenin imkânıyla yapılan imaj, zengin bir çağrışım alanı açar.

6.2.3.4. İmaj

Baştan beri, şiirlerinde imaja ağırlık veren Cemal Süreya, son kitabında da imajlarla, şiirlerini hem “açık yapıt”a dönüştürmüş, hem de çağrışımlarla zenginleştirmiştir. Kapalı istiare ile imajlar oluşturan şair, bazen gözlediği bir görüntüyü aktararak, bazen de yeni bağdaştırmalar kurarak canlı imajlar yaratır. İmajlarla zenginleştirilen aşağıdaki birimde, belirtilen her iki yaklaşım da vardır:

*“Siz tebeşirle karatahtaya ne güzel yazan.
Kuzular için özel bir bölüm açmayı da hiç unutmayan.
Saatlerle yaşadınız. Düşlerinizde doğulu bir ressamın elinden çıkmış
ağırlıksız yapraklar.
Kızböceği de göründü. Gece de uçmaya başlamış.
Bakır kaptan günlük kokusu yayılır.” (“Siz, Saatleri”, s. 13)*

Her biri birer dize gibi duran bu cümlelerin ilk ikisinde, seslenilen öznelerin naifliği belirginleştirilirken yazılarının hatırlandığı izlenimi edinilir. Sonraki cümlede, yaşanan saatler, bir minyatür gibi resmedilir. Bu cümledeki “doğulu ressam” ve “ağırlıksız yapraklar” sözü, canlandırılan imajı, minyatüre yaklaştırır; sonraki cümleler ise, bu minyatüre “kızböceği” ve “bakır kap” gibi yeni figürler ve nesneler ekler.

“Eşdeğeriyle Yan” adlı şiirin “Cehennem sokağında birey olmak” (s. 18) dizesinde, içinden geçilen sokakta hissedilen toplumsal baskı, ortamın “cehennem” olarak tasarlanmasını sağlar. Birey oluşu engelleyen bu baskı sonucunda anlatıcı, sevgilisinin kendisinden uzaklaştığını hissederek ve bu durumu, cehennem düşmek diye tasarlar. Aynı şiirin “Saat beş nalburları pencerelerden / Madeni paralar gösteriyorlar” (s. 19) dizelerinde, pencereden, sokaktan geçenleri gözleyenlerin “nalbur” olarak tasarlandığı

görülür.

“Çekirge Bulutu” başlıklı şiirin, “Çekirge bulutu içinde / Koynuma soktuğum ekin” (s. 22) dizelerinde, değerli bir şeyin korumasına yönelik bir davranışın sonuçsuz kalışı, bir buğday tarlasını istila eden çekirge sürüsü görüntüsüyle canlandırılır. Bu imaj, şiirin teması olan hüznü destekler.

“Ve işte şamandırasıyla birlikte Beşiktaş’ınız, / Çapraşık bir yüzyılı geriye atar;” (s. 25) dizelerinde anlatıcı, Beşiktaş İskelesine inişini, Beşiktaş’ın mülkiyetine girme gibi yorumlarken, rahatsızlık veren bir şeylerden kurtulduğunu da, çapraşık bir yüzyılı geride bırakma şeklinde sunar.

“İlkokulu Bitirdiği” adlı şiirin, “Sonra her yıl öldürüldü, öldürüldükçe de / Hemeninden göğşe hüthütler çizildi.” (s. 26) dizelerinde, Cumhuriyet Bayramında yapılan ışıklı gösteriler, göğşe çizilen hüthüt gibi yorumlanırken renkli bir imaj yaratılır. Aynı şiirin “İrmak aşağı inen güz parçası” (s. 27) dizesinde, sonbahar yapraklarının bir ırmakta akıp gidişi canlandırılır. Sararmış yaprakların “güz parçası” olarak sunulması, imajın özgünlüğünü gösterir.

Genceli Nizamî’ye bir gönderme yapılarak geliştirilen aşağıdaki imaj, şiirin ikinci birimini birinciye bağlar. İlk birimde, “Küçük anne, kelepir kız” diye seslendiği öznenen, “binlerce, onbinlerce görüntünün anlatamayacağı bir laf” etmesini bekleyen anlatıcı, ikinci birimde yarattığı imajla ondan nasıl bir laf istediğini örnekler:

*“Genceli Nizami’nin dediği gibi
Taşı onunla yıkasalar
Üzerinde akik biter
Bakışların ki..” (s. 41)*

Buradaki imajda, “akik” göstereninden hareketle taşın şarapla yıkandığı hissettirilir. Buradaki şarap çağrışımına bağlı olarak anılan bakışlarda, kişiyi

kendinden geçiren, sarhoş eden bir etki bulunduğu hissettirilir.

“Bir gemi bembeyaz teniyle açıklarda, / Güverteleri uçtan uca orman” (s. 53) dizelerinde, anlatıcı özneyi terk edip giden bir kadının açıktaki bir gemi olarak tasarlanması, canlı bir imajdır. Benzetme ve kapalı istiare ile belirginleşen imajda, uzaklaşıp giden öznenin “uçtan uca orman” olarak tasarlanan güvertesi, aşılması imkânsız bir öfke diye düşünülebilir.

6.2.3.5. Kişileştirme (Teşhis)

Cemal Süreya'nın özellikle ironik anlatıma yöneldiği şiirlerde kişileştirmeden yararlandığı görülür. *Güz Bitig'i*nde, bir heyecan ironik bir biçimde yansıtılırken de bu sanatla karşılaşılır. Anlatıcı, biraz da naif bir şekilde, Tanrı'ya olağanüstü güçlere sahip bir insanmış gibi seslenir:

*“Tanrım, Siz şu uzun Anadolu'yu
Çocukluk günlerinizde mi yarattınız?” (s. 25)*

“Ayışığını paylaşırdı bacakları” (s. 34) dizesinde, ay ışığıyla aydınlanan bacakların bir iradesi varmışçasına canlandırılarak kişileştirildiği anlaşılır. Kişileştirmenin özgün bir imajı haber verdiği bu dizede, bacakların pürüzsüzlüğü de akla gelir.

Aşağıdaki dörtlükte, tezat sanatı da gözetilerek “mutsuzluk”a insanî bir özellik atfedildiği; “çözumsuzlük”ün de, bir oyunda her zaman kazanan bir insan gibi tasarlandığı anlaşılır:

*“Mutsuzluk gülümseyerek gelir, adıyla süslenmiştir;
Banliyö treninde rastladığımız
Sınav saatini kaçırmış lise kız,
Hep kazanırsın ey çözümsüzlük!” (s. 46)*

“Bir çiçek” gözetilerek söylenen “Gelmiş ta ağzımın kenarında / Konuşur durur.” (s. 52) dizelerinde, çiçeğe insanî bir özellik atfedilmiştir. Kişileştirme sanatının belirgin olduğu dizelerde, konuşmanın üslûp ve içerik

yönünden bir çiçek güzelliğinde ve hoşluğunda yapıldığı hissettirilmiştir.

6.2.3.6. Sapmalar

Cemal Süreya'nın önceki kitaplarında çokça yöneldiği dil sapmalarına, *Güz Bitig'i*ndeki şiirlerde fazla rastlanmasa da şair, bundan tamamen uzaklaşmış değildir. "Atı'larla Deltalara" adlı şiirin ilk birimindeki "atı" sözcüğü, dilde yer almayan uydurulmuş bir sözcüktür ve şiirdeki çağrışımlardan hareketle erkek cinsel organının yerini tutar. "Gelinin başından aşağı saçılan çiçek, şeker, arpa, para vb. şeyler" veya "düğün armağanı" anlamındaki "saçı", şiirde cinsel hazzı işaret eden ve bunun bir armağan gibi yorumlanmasına aracı olan bir sözcüktür. Bu, arkaik dil sapması olarak değerlendirilebilir. "Kutu'lar, Haliçlerden susmuş kuru'lar" dizesindeki "Haliçler" kullanımı, biçimsel sapmaya örnektir. "Atı, saç, kutu, takı" sözcüklerine getirilen eklerin kesme işaretiyle ayrılması için, bunların özel isim olmaları gerekir; böyle olmadığı hâlde kesme işareti kullanılması, yazım sapmasına gidildiğini gösterir:

*"Atı'lar deltalara gömülen atı'lar,
Saçı'lar fiyortları öpen saç'lar,
Kutu'lar, Haliçlerden susmuş kutu'lar,
Takı'lar eski aşkları imler takı'lar."* (s. 20)

Bir cinsel birleşme ânının olabildiğince dolaylı bir şekilde resmedildiğini düşündüğümüz yukarıdaki birimde dil sapmaları, dolaylı anlatıma katkıda bulunmuştur.

"Çekirge Bulutu" adlı şiirin, "Çalgılar ikidurur sürgün ilinde, / Bir gözü mavidir bir gözü bleu." (s. 22) dizelerindeki "ikidurur" sözcüğü, hem "iki kez", hem de "ikidir" diye anlaşılabilir. İlki düşünüldüğünde, yazım sapmasına; ikincisi düşünüldüğünde, arkaik dil sapmasına gidildiği söylenebilir. İkinci dizedeki "bleu" sözcüğü, Fransızca "mavi" demektir. "Mavi" sözcüğünün tekrarından kaçınan anlatıcı, şaşırtıcı bir tercihle sözcüğün Fransızcasına yönelerek dil sapmasına gider. Aynı şiirin, "Marienbad ilkokulu, Nişantaş'ta;" dizesindeki "Nişantaş'ta" kullanımı, yazım sapmasıdır.

“Hemeninden göğe hüthütler çizildi.” (s. 26) dizesindeki “hemeninden”, yazı dilindeki “hemencecik” veya “çabucak” sözcükleri yerine kullanılırken, ağız sapması ortaya çıkar. Renkli bir imajın canlandırıldığı bu dizede, normal cümle düzeninin anlam sınırı aşıldığı için, anlamsal sapmadan da söz edilebilir. “Eşiklere oturmuş bir dolu insan” (s. 31) dizesinde, “birçok” karşılığı kullanılan “bir dolu” sözcük grubu da halk ağzından aktarıldığı için, ağza bağlı sapma olarak değerlendirilebilir.

“Selçukluya pragmalar taşıyan Gazali” (s. 28) dizesindeki “pragma” sözcüğü, yarar sağlamak üzere geliştirilen malzeme/argüman anlamında kullanılırken, sözcüğün bu yazımıyla biçim sapmasına gidilmiştir. Terimler gözetilerek söylenen “Acımasızdırlar, adsız ve süeldirler” (s. 33) dizesindeki “süel” sözcüğü, eski Türkçe’de “asker” anlamında kullanılan “sü” sözcüğüne, Fransızca’dan alınmış “-el” eki getirilerek yapılmıştır. Bir fantezi gibi duran ve “askerî” anlamı taşıyan bu sözcük ne konuşma ne de yazı dilinde vardır. Dolayısıyla “süel” sözcüğü de, bir biçim sapmasıdır. “Erdem diye benimsenmesi fırsatsızlığın” (s. 45) dizesindeki “firsatsızlık” sözcüğü de, biçimsel bir sapmadır.

“Ben atımı böyle dört sürüyorum ya” (s. 51) dizesinde, eksiltili anlatımdan kaynaklanan bir deyim sapması vardır. “Dört nala sürmek” deyiminin “nal”ını düşüren anlatıcı, sanki yaptığı eylemle bir şeyleri yitirdiğini de hissettirir.

6.2.4. Söyleyiş

Şiirlerin söyleyişinde, ahenk ve ritmi gözeterek seslere ve yinelemelere büyük bir önem verildiği hissedilir. Özellikle yinelemeler, söylenenin vurgulanarak pekiştirilmesini sağlar.

6.2.4.1. Ses

Cemal Süreya, önceki kitaplarında olduğu gibi, *Güz Bitigi*’ndeki şiirlerinde de, ritmik düzeni hep göz önünde bulundurur. Yarım kafiyele

önem veren şair, kafiye ile iç seslerin uyumunu gözeterek, daha çok işitme duyusuyla algılanabilen bir ses düzeni geliştirir.

6.2.4.1.1. Kafiye ve İç Ses

Dörtlük ve beyitlerle kurulan “20 Şiir”in her birinde kafiyeyle önem verildiği görülür. Yapısı “İki Kalp” adlı ilk şiirde belirlenen “20 Şiir”, kafiye ve iç seslerle örülür. Aşağıdaki birimde, söyleyişi kafiyenin yönlendirdiği açıktır. Bu birimdeki iç ses uyumu da diğerleri hakkında fikir verecek belirginliktedir:

*“İki kalp arasında en kısa yol:
Birbirine **uzanmış** ve zaman zaman
Ancak **parmak** uçlarıyla **değebilen**
İki **kol**.” (“İki Kalp”, s. 16)*

“Eşdeğeriyle Yan” adlı şiirin aşağıdaki biriminde, anlamın sesle tamamlandığı hissedilir. Birer iç kafiye gibi duran sesler yanında, birbirini gözetten sesler de şiirin ritmini belirler:

*“Eşdeğeriyle **yan yana yürürken**
Cehennem sokağında **birey olmak**,
Ve en inceldikten sonra
İlkel sözcüklerle **konusmak** seninle.” (s. 18)*

“Sülünün Yüzü” adlı şiirin ikinci biriminde kafiye, vurgulu bir biçimde hissedilir:

*“Ve işte şamandırasıyla birlikte Beşiktaş’ınız,
Çapraşık bir yüzyılı geriye atar;
Tanrım, Siz şu uzun Anadolu’yu
Çocukluk günlerinizde mi yarattınız?” (s. 25)*

“Daha Ben” adlı şiirin aşağıdaki biriminde, özenle bir araya getirilen sesler yanında, kafiyeyle de hassasiyet gösterildiği anlaşılır. İlk iki dizedeki “en” sesleri, bir taraftan dize başı kafiyesi gibi dururken, diğer taraftan da durak işlevi görür. “Nefertiti” ve “Karabitki” sözcükleri de, anlam ilgisi kadar, dize sonundaki ses benzerliğini de gözetir:

*“Daha **ben** ilk kazmayı vurmada**n**
Elime gelen **en** Karab**itki**’li **testi**,*

Nefertiti'nin mutfağı sayılan yerde
Koyu sır yine hicret yollarını **kesti**." (s. 32)

"Mutsuzluk Gülümseyerek" adlı şiirde, kafiyein birimler arasında bütünlük kurma gibi bir işlevi bulunduğı anlaşılr. İlk birimdeki "Hep kazanırsın ey çözümsüzlük!" dizesinde beliren kafiye, ikinci birimde, "Anımsarsın, günlerce konuşup durmuş**tuk**" dizesi ile son birimdeki "İki çay söylemiştik, biri **açık**" dizesini gözetir.

Aşağıdaki dörtlükte, kafiye kaygısının söz dizimini değıştirdiğı hissedilir:

*"Piri Reis geri çekmiştir haritasını
Azmayı çoktan unutmuştur hayvan**lar**;
Başlamıştır Sultanahmet sürüncemesi,
Kızlar yatakta yan yatmaya baş**lar**." (s. 50)*

Yukarıdaki birimde kafiye, ne kadar hissediliyorsa, aşağıdaki dizelerde de o kadar gizlenmiştir:

*"Bir başına arşınlıyor bir adam mavi **treni**
Keşke yalnız bunun için sevseydim **seni**." (s. 53)*

6.2.4.1.2. Yinelemeler

"Siz, Saatleri" başlıklı mensur şiirde, yinelemelerin hem ses değıerini gözettiğı, hem de şiirin anlam birimlerini belirleyerek işlevsel bir özellik taşıdığı görülür. Şiirin ilk cümlesi olan "Siz, saatleri yaşadınız." sözünün aynen yinelenmesi, yeni bir anlam birimine geçildiğini haber verir.

Şu cümlelerde, hem sözcüklerin aynen tekrarıyla hem de kip değıişimi sayesinde farklı ve karşıt anlamlı tekrarıyla karşılaşılr: "**Aylar ayları açıklıyor.** / **Saatler saatleri** kum saatiyle **açıklayabiliyor.** / **Açıklanmayan** tek şey aşk: **En büyük sayrılık** ve **en büyük sağılık.**" (s. 12) Tekrarın anlam ilişkisi yaratma niyetiyle ustaca kullanıldığı bu cümleler, şiirin temasını gözeterek, anlam yönüyle bütüne eklendiğı kadar, heyecan yönüyle de bütünü zenginleştirir. Aynı özellikler, "hiçbir" sözcüğünün ısrarla tekrarlandığı

aşağıdaki birimde de görülür. “Yapı” başlığı altında vurgulandığı gibi, “hiçbir” sözcüğünün tekrarı, ölümün herkesi eşitlediği düşüncesini pekiştirir:

“Yüz yıl sonra bugün yaşayan hiçbir anne, hiçbir sevgili, hiçbir bebek, hiçbir bıldırcın, hiçbir balina, hiçbir örümcek, hiçbir aslan, hiçbir ceylan, hiçbir yılan var olmayacak. Ayı bir kardeşlik kanıtı değil mi bu? Hayat kanıtı. Birbirimizin her yönden çağdaşız.” (s. 13)

Şiir boyunca “siz” diye seslenilen öznelerin sondan bir önceki birimde adlarıyla anılırken onlara ayrı ayrı seslenilmesinde, yineleme durumundaki “sen” sözcüğü duygusal bir yük kazanır: “Sen Serpin, sen Nuri, orda burda nasıl dolaştırdınız. Benziyordunuz. Aynı kişi miydiniz?” (s. 13)

“Atı’lar Deltalara” adlı şiirin ilk biriminde, temaya bağlı olarak ilginç bir yinelemeye gidildiği görülür:

*“Atı’lar deltalara gömülen atı’lar,
Saçı’lar fiyortları open saçı’lar,
Kutu’lar, Haliçlerden susmuş kutu’lar,
Taki’lar eski aşkları imler taki’lar.” (s. 20)*

Aşağıdaki dörtlükte, ileri sürülen düşüncenin pekiştirilmesi amacıyla “bu yüzden” söz grubunun önüne “yine” sözcüğü de eklenerek yinelemeye gidildiği görülür:

*“Bu yüzden önündeki ayna kırılır kırılmaz
İntihar etti sayılmış tasavvuf ehli,
Yine bu yüzden doğduğu an
Kaymaya başlamış Osmanlı yıldızı” (s. 29)*

“Fazıl Hüsnü diyor ki, ne diyor Fazıl Hüsnü?..” (s. 33) dizesinde yineleme, duyguyu değiştirme işlevi gözetilerek kullanılır.

“İçtim O” adlı şiirin ilk birimindeki tekrarlar, temaya ve canlandırılan duruma bağlı olarak yapısal bir işlevle öne çıkarlar. Bir sevişme ânının aktarıldığı dizelerde, hem sarhoşlukla ilişkilendirilen bilinç kaybı, hem de alınan haz sesle dışa vurulur:

*“İçtim o bin yıllanmış testiden, içtim, içtim,
Örtüler arasında yeryüzü beğenisiyle
Ayışığı paylaşırdı bacakları,
Öptüm ayak parmaklarını öptüm, öptüm.” (s. 34)*

“Küçük Anne”nin “**Bir şey söyle bana, / Bana bir laf et** ki binlerce” (s. 40) dizelerinde anlam, bir dizeden diğerine, ifadenin tekrarıyla taşınarak vurgulanır. “18 Aralık”ın “Geçsin yıllar geçsin, seneler gibi.” (s. 42) dizesinde, anlatıcının pişmanlığı, şaşırtıcı bir sözcük tekrarıyla öne çıkar.

6.2.5. Anlatım

Güz Bitigî’ndeki şiirlerinde Cemal Süreya, önceki kitaplarında kullandığı anlatım tekniklerinin bazılarında kaçınır. Humor ve ironi, bu kitaptaki şiirlerde daha az tercih edilirken, eliptik (eksilteli) anlatım duyguyu sürekli kılar. Karşıtlıktan yararlanma ve tanımlama gibi tekniklerin de, şiirlerin anlatımında çokça tercih edildiği görülür.

6.2.5.1. Karşıtlıktan Yararlanma

Cemal Süreya’nın bir anlatım tarzı olarak çokça kullandığı karşıtlıktan yararlanmayla, *Güz Bitigî*’nin ilk şiiri “Siz, Saatleri”nde karşılaşılır. “Açıklanmayan tek şey aşk: En büyük sayrılık ve en büyük sağlık.” (s. 12) cümlesinde, hem söyleyiş, hem de söylenen durum, belli bir karşıtlık ilişkisini yansıtır. Aşk, “açıklanmayan tek şey” denilmişken iki nokta işareti konularak onun açıklanması, karşıtlıktan ustaca yararlanıldığını haber verir. Aşkın açıklamasında vurgulanan “sayrılık” ve “sağlık” ise, karşıt iki durumun bir arada verilmesini sağlar. Şiirin sonunda, “İki din var: siyah ve beyaz.” (s. 13) denilirken de, “siyah” ile “beyaz”ın çağrışımından yararlanılırken karşıtlık öne çıkar. Aşkın, sayrılık ve sağlığı içinde taşıması gibi, din de siyahı ve beyazı kendisinde toplar.

“Ve en inceldikten sonra / İlkel sözcüklerle konuşmak seninle” (s. 18) dizelerinde, incelmek sözcüğü, birine açılmayı; “ilkel sözcüklerle konuşmak” sözü ise, baskı yüzünden kapanmayı haber verir. Kurulan karşıtlık ilişkisiyle,

birey olmak ve toplumsal kabullerle davranmak belirginleştirilir. Birey-toplum çatışması, dizelerde kurulan karşıtlık sayesinde yansıtılır.

“Çekirge Bulut”nun “Bir gözü mavidir bir gözü bleu” (s. 22) dizesinde, karşıtmış gibi görünen, daha doğrusu normal cümle düzeninde karşıt bir durumu sergilemesi beklenen söyleyiş, iki gözün de mavi olduğunu pekiştirir.

“Uzaklardaydın, oracıkta, öbür kıtada” (s. 39) dizesinde, bir arada anılan “uzaklar”la “oracık” sözcükleri, karşıt durumu, tezat sanatıyla belirginleştirir.

“Mutsuzluk Gülümseyerek” adlı şiirde, bir kadının sesi ile yapmaya hazırlandığı şey belirginleştirilirken, “ipekböceği” ve “Grönland” göstergeleri kullanılarak, karşıt bir durum yaratılmıştır:

*“Anımsatsın, günlerce konuşup durmuştuk
O İB (ipekböceği) sesli kadını;
Birinin Grönland’ı olmaya hazırlanıyordu.” (s. 47)*

Bir evlilik hazırlığı içinde olan kadının sesi, ipekböceği yumuşaklığında sunulurken, hazırlandığı şeyin Grönland sözcüğüyle, donma ve katılma olduğu sezdirilmektedir. Ayrıca Grönland’ın bir sömürge oluşu da, buradaki donma ve katılma ile çağrıştırılmaktadır.

“Piri Reis”in ikinci biriminde, “ben”-“sen” karşılaştırması yapılırken, şiirde belirginleşen “küsme” durumunun izi sürülür. Ayrıca anlatıcı, seslendiği kişinin bir özelliğini belirginleştirirken de, tezat sanatını kullanarak, “hazırlıksız olma” ile “özen”i bir arada anar. Böylece bütün birim, karşıtlıklar üzerinden geliştirilmiş olur:

*“Ben atımı böyle dört sürüyorum ya,
Yetişmek için mi, bilmem, kaçmak için mi?
Ya sen? Neden sende tehlike anlarına
Bunca hazırlıksız olma özeni?” (s. 51)*

6.2.5.2. Tanımlama

Düzyazının cümle mantığı kullanılarak kurulan “Siz, Saatleri”nde, tanım cümleleriyle karşılaşılır. Cemal Süreya’nın önceki kitaplarındaki bazı şiirlerinde de görülen bu tarz cümleler, şiiri yer yer özdeyişe veya aforizmaya dönüştürür. “Niceldir saatler. Adsızdırlar. Renklerini, kokularını kişiselliklerden alırlar.” (s. 12) cümlelerinde görüldüğü gibi, herhangi bir şey önce tanımlanır, sonra da tanımın imajlarla açıklamasına gidilir. Tanımlamada, her ne kadar düzyazının cümle düzeni kullanılsa da, cümle imajlarla kesinlikten kurtarılır. Örneğin, “Gerçek neydi biliyor musunuz: Her şey.” (s. 13) cümlesinde “her şey” olarak tanımlanan “gerçek”in berrak bir tanım bulmaktan öte çağrışımla iyice genişlediği sezilir. Düzyazının cümle düzeni, aşkın tanıma ulaştırıldığı şu cümle de değiştirilir: “Açıklanmayan tek şey aşk: En büyük sayrılık ve en büyük sağlık.” (s. 12)

“İki Kalp” adlı şiirin ilk birimine, “İki kalp arasında en kısa yol:” (s. 16) diye girilirken, bir şeyin açıklanacağı iki nokta işaretiyle belirlenir. Sonraki dizelerde, açıklama yapılır. Aynı şiirin, “Beklemek gövde kazanması zamanın” (s. 17) dizesinde de “zaman”ın özgün bir biçimde tanımlandığı görülür. Zaman, böyle bir tanımla, bekleyen bir insanın gövdesiyle cisimleşir.

“Yalnızlığı soruyorlar, yalnızlık, / Bir ovanın düz oluşu gibi bir şey.” (s. 19) dizelerinde yalnızlık, bir ovanın sıkıcı biçimde uzayıp gidişiyle belirginleştirilerek tanımlanır. Tanımda, imajın esas alındığı görülmekle birlikte, yalnızlığın ancak yaşanarak anlaşılabileceği de sezdirilir.

“Daha Ben” adlı şiirin, “Terimler, eşekarıdır sözcüklerin” (s. 33) dizesinde, “terimler”in özgün bir tanıma ulaştırıldığı görülür. Özgün tanımlarını yeni imajlarla açıklayan Cemal Süreya, bu tanımını da, onların acımasız, adsız ve süel olduklarını belirtip, onları bir çoban gibi tasarlayarak açıklamıştır.

“Hiçbir Semtte”nin, “Arabesk nedir diye düşünmüştünüz: / Şebboy sesli bir cümbüş, eza içinde” (s. 45) dizelerinde arabesk, bir imajla tanımlanır. Buradaki “cümbüş” göstereni bir müzik aleti olarak düşünülürse, arabesk ondan çıkan acılı ama hoş ezgi diye belirlenir. Sözcük, “canlılık, coşku” anlamıyla alındığında ise, arabesk, acı içindeki bir coşku olur.

6.2.5.3. Eliptik (Eksiltili) Anlatım

*Güz Bitig'i*ndeki bazı şiirlerde, dilin normal veya düz cümle akışına uymayan, bazı sözcükler söylenmeden eksiltili şekilde düzenlenen bir anlatım geliştirildiği görülür. “Siz tebeşirle karatahtaya ne güzel yazan. /Kuzular için özel bir bölüm açmayı da hiç unutmayan.” (s. 13) cümlelerinde, yüklem yazılmayarak eksiltili anlatıma gidilir. “İki din var: siyah ve beyaz. Gerisi?..” (s. 13) cümlesinde de, soru işaretiyle belirginleştirilerek, iki dinin dışında ne olup olmadığı okuyucuya bırakılır. Bu tür eksiltili cümlelerde, söylenmeyenlerin kurulan bağlama uygun olarak çağrışıma açık hâle getirildiği sezilir.

“Hızla geçen otobüslerin ardında benzeşmek..” (“Çekirge Bulutu”, s. 23) dizesi, şiirin teması olan hüznü belirginleştirmek üzere eksiltili olarak düzenlenmiştir. Tamamlanmadan bırakılan söz, okuyucunun hüznü daha yoğun olarak hissetmesini sağlar.

6.2.5.4. İroni

Anadolu insanının saflığını ve temiz niyetli oluşunu belirginleştiren “Afyon Garındaki” adlı şiirde, durum ironisiyle söyleyiş ironisi birlikte kullanılır. Afyon Garı’ndaki “küçük kız”ın trene binerken pabuçlarını çıkarması, ironik bir durumdur. Bu görüntüyü hatırlayan özne, onu şiire taşıırken söyleyiş ironisine başvurur. Burada ironi, toplumsal geri bırakılmışlığın eleştirisini taşıdığı gibi, Anadolu insanına duyulan hayranlığı da pekiştirir.

Varto depremi sonrasında Batı’dan yardım olarak “süttozu” ve “sutyen” gönderilmiş olması da ironik bir durumdur. Bu yardımı alan adam, süttozuyla “evinin duvarlarını badana etmiş”; karısı ise “ne olduğunu bilmediği sutyeni,

kışın kulaklık olarak kullanmak üzere saklamış”tır. Bu ironik durumu, aktarırken anlatıcı, ironik söyleyişten yararlanır. Burada da, Batı’nın Doğu’yu anlayamayacağı düşüncesi, ironik bir durum kullanılarak belirginleştirilir. Ayrıca, adamın ve kadının tavrı da, Anadolu insanının saflığına yorularak, onlara duyulan hayranlığı artırır.

6.2.5.4. Metinler Arası İlişkiler

“İki Kalp” başlıklı şiirin aşağıdaki biriminde, söyleyiş ve söylenen, bazı metinleri çağrıştırır:

*“İki kalp arasında en kısa yol:
Birbirine uzanmış ve zaman zaman
Ancak parmak uçlarıyla değebilen
İki kol.” (“İki Kalp”, s. 16)*

“Yol” ve “kol” sözcükleriyle sağlanan kafiye, Yahya Kemal Beyatlı’nın “Sessiz Gemi” adlı şiirini hatırlatır:

*“Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz bu kalkışta ne mendil ne de bir kol.”¹⁵*

“İki kalp arasındaki en kısa yol” dizesi ise, Neşet Ertaş’ın “Gönül Dağı” adlı türküsüne, “kalp” ve “yol” gösterenleriyle bağlanır:

*“Dost elinden gel olmazsa varılmaz
Rızasız bahçanın gülü derilmez
Kalpten kalbe bir yol vardır görülmez
Gönülden gönüle yol gizli gizli”¹⁶*

Neşet Ertaş, kalpten kalbe giden yolu gizlerken; Cemal Süreya, dokunuşla bu yolu somutlaştırır. Şiirde, “beklemek” nasıl “zamanın gövde kazanması” diye tanımlanmışsa, “İki kalp arasındaki en kısa yol” da dokunuşla somutlaştırılarak, sevgi ve aşk bir gövdeyle belirginleştirilmek istenmiştir.

Cemal Süreya’nın gövde kazandırdığı sevgi ve aşk, dokunuş

¹⁵ Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz**, İst. Fetih Cemiyeti Yay., 6. baskı, İst, 1983, s.89.

¹⁶ Bayram Bilge Tokel, **Neşet Ertaş Kitabı**, Akçağ Yay., 3. baskı, Ankara, 2002, s. 285.

vurgusuyla bir resmi de akla getirir. Michelangelo'nun "Âdem'in Yaratılışı" adlı eserinde¹⁷, "Âdem"le yaratıcı arasında, tam da Cemal Süreya'nın dediği gibi, "Birbirine uzanmış ve zaman zaman / Ancak parmak uçlarıyla değebilen / iki kol" öne çıkar. Buradan hareketle, şiirde, sevgi ve aşkın yaratıcı bir güç olarak yorumlandığı sonucuna ulaşılabilir.

"Çekirge Bulutu" adlı şiirin "Bir ilkokul bahçesinde görmüştüm seni, / Marienbad ilkokulu, Nişantaşı'ta" (s. 23) dizelerinde, "Marienbad" göstereni izlenir. Görüldüğü söylenen kişinin gençliği ve onu görenin umutsuz durumu göz önüne alınırsa, metinler arası bir ilişki ile karşılaşıldığını söylemeyi gerektirir. "Marienbad", Goethe'nin *Marienbad Ağıldı* adlı eserini çağırıştır.

Goethe, bedensel hastalığına şifa ararken, ondan daha ağır gelen ruhsal bir yıkımla karşılaşmıştır. *Marienbad Ağıldı*, bu yıkımın ürünü ve iyileşmenin acı hatırasıdır. Goethe, 1821'de, kaplıca tedavisi için Marienbad'in şifalı sularını dener. "Orada güzel dul bayan von Levetzow'ya ve onun üç tane şirin kızına: Ulrike'ye, Amalie'ye ve Bertha'ya rastla[r]. Eskiden annelerinden Pandora'ya benzetecek kadar hoşlanmışsa şimdi de en büyük kız ona fevkalade çekici gel[ir]. Gerçi kızcağız henüz on yedi yaşında[dır]."¹⁸ Yetmiş dört yaşındaki Goethe'nin umutsuz ve sonuçsuz aşkından doğan *Marienbad Ağıldı*, "Gerçi insan acısında susar ama / Bir Tanrı bana söyleme gücü verdi"¹⁹ dizeleriyle başlar.

"Çekirge Bulutu" adlı şiirde, "Marienbad" sözcüğüyle Goethe'nin kitabına gönderme yapılarak, anlatılan durumun belirginleştirildiği açıktır. Nasıl *Marienbad Ağıldı*, umutsuz bir aşkın hüznünü yansıtırsa, "Çekirge Bulutu" da, aşkı hüznle hissettirir.

¹⁷ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, 4. basım, İstanbul, 1992, s. 375.

¹⁸ Bielchowsky, **Goethe Hayatı ve Eserleri-IV**, İstanbul, 1994, s.123.

¹⁹ Goethe, **Marienbad Ağıldı**, (Türkçesi: Ulrike Böhmer-Turgay Fişekçi), İmge Kitabevi Yay., Ankara, 1997, s.7.

“Bu yüzden önündeki ayna kırılır kırılmaz / İntihar etti sayılmış tasavvuf ehli” (s. 29) dizeleri, Cemal Süreya’nın *Beni Öp Sonra Doğur Beni*’deki “Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin” adlı şiirinde de görülen bir metinler arasılığı işaret eder. “Tasavvuf ehli” sözü ve “ayna” göstergesi, yakın dönem Bektâşîlik’inin önemli referans beyitlerinden olan Mehmet Ali Hilmi Dede Baba’nın (1842-1907) “Tuttum aynayı yüzüme / Ali göründü gözüme”²⁰ beytini hatırlatır. Şiirde, Sünni İslâm anlayışının Alevilik’i nasıl sindirdiği gösterilmek üzere söylenen yukarıdaki dizeler, ilişkiye girilen metinle ileri sürülen düşünceyi berraklaştırmaktadır.

“Koyu sır hicret yollarını kesti.” (s. 32) dizesi, söyleyiş yönünden Kemal Tahir’in *Rahmet Yolları Kesti* romanının adını hatırlatır. Bu romanda, eşkıyalık da üzerinde durulan sorunlardandır. Romanın bu yönü de düşünülerek, anılan dizede romanla metinler arası bir ilişki kurulduğu söylenebilir.²¹

“20 Şiir”in son birimi, “Gece Bitkilerinden” adlı şiiri gözetmekten çok, bütün bir yapı olarak “20 Şiir”i kapsar. “An ki fıskiyesi sonsuzluğun” (s. 55) dizesi, her bir şiirde yeniden kurulan “an”ların coşkusunu hissettirir. Aşk ve sevgide hissedilen sonsuzluk, her bir an ile tekrar tekrar belirginleşir. Bir anda sonsuzluğu yaşamak diye yorumlanabilecek bu duyuş, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Ne İçindeyim Zamanın” adlı şiirini hatırlatır:

*“Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.”*²²

²⁰ Cahit Öztelli, **Bektaşî Gülleri**, Özgür Yayın Dağıtım, 2. baskı, İstanbul, 1985, s. 46-47.

²¹ Cemal Süreya, Arif Damar’a “23 Aralık 1958”de Söke’den yazdığı bir mektupta, Kemal Tahir’e olan hayranlığını şu sözlerle aktarır: “Bu yaz bir ara Dinar’a Nedret Gürcan davet etmişti. Nedret bana Kemal Tahir’in romanlarını veriydi. Kemal Tahir’i heyecanla, sevinçle, hayranlıkla okudum. ‘Roman Yolları Kesti’ diye de bir yazı yazdım. Belki İstanbul’a dönünce yayımlayacağım. Kemal Tahir çok önemli bir sanatçı. Ben yeni okuyorum. Kendi janrındaki arkadaşlarını çok geride bırakmış.” (**Arif Damar arşivi.**)

²² Ahmet Hamdi Tanpınar, **Şiirler**, YKY, 3. baskı, İstanbul, 2002, s.13.

Cemal Süreya, “20 Şiir” ile “yekpâre geniş bir âni” parçalara ayırmışsa da, bu parçaları, hem “An ki fıskiyesi sonsuzluğun” dizesiyle düşünce olarak birleştirmiş, hem de aşağıdaki dörtlükle, bir zincirin iki ucunu bir araya getirircesine, birbirine bağlamıştır:

*“İki kalp arasında en kısa yol:
Birbirine uzanmış ve zaman zaman
Ancak parmak uçlarıyla değebilen
İki kol.” (“İki Kalp”, s. 16)*

6.2.6. Değerlendirme

Güz Bitigi, Cemal Süreya’nın kendisinin de belirttiği üzere onun şiir sürecinde geldiği son noktadır. Kendi kuşağından şairlerin 1950 ve 1960’larda denediği uzun soluklu şiire Süreya, bu kitaptaki “20 Şiir”le yönelir. Kitabın ağırlığını da bu “20 Şiir” oluşturur. Kitaptaki “1 Şarkı”, “12 Beyit”, “16 Dize” ve “5 İşleyim”, şairin ustalığının verimleri olarak belirginleşir ve “20 Şiir”in gölgesinde kalır. Bununla birlikte, *Güz Bitigi* adlı kitap bütün bir tasarı olarak değerlendirildiğinde, Cemal Süreya’nın bu şiirlerle müzik, resim ve düzyazının imkânlarını gözettiği söylenebilir. Yine de, şairin şiir sürecinde geldiği noktayı “20 Şiir” belirginleştirir.

Güz Bitigi, Cemal Süreya’nın önceki kitaplarından, “20 Şiir”le yaşananlardan geriye kalanların değerlendirilmesi noktasında ayrışır. Hüznün egemen olduğu şiirlerde, yaşama sevinci ve hayata bağlılık, pek çok anı üzerinden imajlarla sergilenir. Temalarıyla şairin önceki kitaplarının izinden giden *Güz Bitigi*’nde, ironi ve humorla öne çıkan eleştirelilik, yerini eksiltili anlatım ve nakarat gibi kullanılan “Keşke yalnız bunun için sevseydim seni”ye bırakır. Böylece, ortaya lirik bir şiir çıkar. Lirikizm, yer yer toplumsal sorunlarla gölgelense de, duyusu yaşananlarla belirlendiği için, toplumsal olan da bireysel bir nitelik kazanır.

Cemal Süreya’nın imaj ağırlıklı önceki şiirlerinin yanında *Güz Bitigi*’ndekiler, daha rahat ve açık oluşlarıyla da ayrılırlar. Kitaptaki şiirlerin

ana duygusu yakalandığında, çeşitli imajlarla sunulan bazı karmaşık durumlar rahatlıkla düzene sokulur.

*Güz Bitig'i*ndeki şiirlerin dilinde de, öncekilere oranla, daha bir açıklık hissedilir. “20 Şiir” dışında kalan şiirlerde, şairin ustalığını gösteren bir dil kullanımıyla karşılaşılır. Bunlarda, söz sanatları ve imajlar, öne çıkar.

Sonuç olarak, düzenlenişiyle eski “divan”ları hatırlatan *Güz Bitig'i*nin, Cemal Süreya’nın şiirde ve hayatta kazandığı birikimleri ve edindiği deneyimleri ustaca yansıtan bir kitap olduğu söylenebilir.

SONUÇ

1940'lı yıllara "Garip" veya "Birinci Yeni" diye adlandırılan şiir deneyimiyle giren modern Türk şiiri, 1950'lere bu şiirin yarattığı doygunluk ve tıkanmadan kaynaklanan eleştiriler ve arayışlarla girer. İkinci Dünya Savaşı yıllarında toplumcu bir duyarlılıkla Garip'e getirilen cılız eleştiriler, 1950'lerin başında yine toplumcu bir hassasiyetle, ama bu kez daha güçlü ve donanımlı olarak görünür. *Mavi* dergisi ve Attilâ İlhan etrafında bir araya gelen genç edebiyatçılar, Garip'in şiirsel değerleri göz ardı ederek şiiri "kolaylaştıran" poetikasına ve böyle bir şiir algısına itiraz ederler. Bu tepki, dönemin ruhundan kaynaklanan bazı eleştiriler ve suçlamalarla bastırılınca şiirde farklı bir duyarlılıkla yeni bir poetika belirmeye başlar. 1954'ten itibaren birbirlerinden habersiz olarak, benzer bir hassasiyetle ve dikkatle şiirler yazıp yayımlayan şairler, 1956'da *Pazar Postası*'nın "Sanat-Edebiyat" sayfalarında buluşurlar. Aynı yıl Muzaffer Erdost'un *Son Havadis*'te yayımlanan "İkinci Yeni" başlıklı yazısı, *Pazar Postası*'nda buluşan şairlerin yazdığı şiiri adlandırır. Gerçi *Pazar Postası*'nda sadece "İkinci Yeni" olarak adlandırılacak ve bu şiire dahil edilecek şairler yazmamaktadır; ama Erdost'un yazılarındaki dikkat bunların yazdığı şiire ilişkindir. Bu yüzden *Pazar Postası*, İkinci Yeni'nin merkezi olarak belirir. Gazetenin "Sanat-Edebiyat" sayfalarında, İkinci Yeni'nin öncüleri diye işaret edilen ve bilinen İlhan Berk'in, Turgut Uyar'ın, Edip Cansever'in, Sezai Karakoç'un, Cemal Süreya'nın ve Ece Ayhan'ın şiir ve yazıları yanı sıra, bunların şiirlerine özenerek ve öykünerek şiir yazan onlarca isim görünür. 1956-1958 yılları, bu gazete başta olmak üzere, *Yeditepe*, *Yenilik*, *a*, *Şairler Yaprağı*, *Dost* gibi dergilerde İkinci Yeni'nin yaygınlaşıp belirginleşmesini sağlar. 1950'nin son iki yılında, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin kitapları art arda yayımlanır. Böylece, dört yıl içinde ortaya çıkıp gelişen ve ortak bir poetikada belirginleşen İkinci Yeni şiiri, başlangıçta manifestosu olmasa da, geline nokta ayırt edici özellikleri bulunan bir şiir anlayışı olarak yerleşir ve tamamlanır. Bu şiirin içinde yer alan ve öncü diye bilinen her bir şair, 1960'tan itibaren kendi şiirinin ustası olarak yazmayı sürdürür.

İlk şiiri “Şarkısı Beyaz”ı 1953’te yayımlayan Cemal Süreya, İkinci Yeni içinde beliren bir şairdir. Kimilerinin aşırı bir yorumla “İkinci Yeni’nin kuramcısı” diye sunduğu Cemal Süreya, bu şiirin kuramcısı olmasa da, şiir ve yazılarıyla önemli bir temsilcisidir. 1950’li yıllarda İkinci Yeni’ye getirilen eleştirilere, yazılarıyla cevaplar verdiği gibi, şiirleriyle de İkinci Yeni’yi güçlendirir. Cemal Süreya’nın gerek 1950’li yıllarda, gerekse sonraki yıllarda yazdığı yazılar, kendi poetikasının belirginleşmesini sağlar. Bu poetikanın üç dönemi vardır. 1950’lerdeki yazılarında, şiirin dil ve imaj özelliklerine yoğunlaşarak, kişiliği işaret eden üslubun göstergesi diye değerlendirdiği biçimi öne çıkarır. 1961’den sonra yazdıklarında, bu görüşlerini toplumsal bir duyarlılık ve dikkatle geliştirir. 1970’lerin ortalarından başlayarak ölümüne kadar yazdığı poetik içerikli yazılarında ise, önceki dönemlerde söylediklerini iyice pekiştirip içselleştirir. Cemal Süreya’nın bu üç dönemde olgunlaşan poetikasıyla aynı dönemlerde yazdığı şiirleri bire bir olmasa da örtüşür. Örneğin, biçime ağırlık verdiği ilk döneminde, *Üvercinka*’daki (1958) şiirlerle *Göçebe*’dekiler (1965), poetikayla şiirin örtüştüğünü işaret eder. İkinci dönemdeki poetik görüşlerini ise, *Beni Öp Sonra Doğur Beni* (1973) kitabındaki şiirler karşılar. Poetikadaki olgunlaşmaya koşut olarak, şiirinde de bir açılım ve zenginleşme gerçekleştiği görülür.

Cemal Süreya’nın *Üvercinka*’daki şiirleri, yapı yönünden geleneksel dize öbekleşmesini gösterenlerin yanı sıra, her biri kendine özgü bir dize örgüsüyle kurulanlardan oluşur. Şiirlerin yüzeysel yapısında görülen bu çeşitlilik, derin yapıda belli bir duyarlılık kazanır. Yapı ile temayı birlikte geliştiren, bunları birbirinden bağımsız olarak algılamayan şairin ilk kitabındaki öznelerin ve temaların sınırlı ve dar oluşu dikkati çeker. Kadın merkezli şiirlerde, cinsel arzu ve erotizmle belirginleşen bir şiir dünyası ortaya çıkar. Bu temalara, her ne kadar sosyal eleştiri eklense de, bunlar fantezi düzeyinde kalır. Fanteziyi aşan sosyal eleştiriler de, cinsel özgürlüğe bağlı olarak gelişir. Bireyselleşmeyi, cinsel özgürlükle sabitleyen Cemal Süreya, bu özgürlüğü kısıtlayan sosyal değerlere karşı eleştirel bir tutum geliştirerek,

nihilizme yaklaşan bir söylem üretir. Şiirlerin söyleyişindeki tekrarlar ve anlatımda öne çıkan ironi ile humor, bu söylemi destekler.

Üvercinka'daki dil ve anlam anlayışı, Süreya'nın şiirini hem kuşağından ayırır, hem de modern Türk şiirinin önemli bir deneyimi ve kazanımı olarak belirginleştirir. Söz sanatlarının ustaca kullanıldığı şiirlerde, çağrışıma bağlı biçimde gelişen zengin imaj dünyası, modern bireyin arzularını yansıtacak biçimde düzenlenir. Dilin imajları destekleyecek biçimde zorlanması sonucu, dil sapmalarının oluştuğu da gözlenir.

Cemal Süreya'nın ikinci kitabı *Göçebe*'deki şiirlerin yapısını, temalar belirler. Bu kitapta, *Üvercinka*'ya göre daha zenginleşmiş bir tema alanı ile karşılaşılır. Aşkın sadece cinsel boyutu değil, onunla gelen hüznün ve yalnızlık da şiirlerde yer alır. Sosyal eleştiride, toplumsal değerlerin cinsel özgürlükle sabitlenerek ele alınmadığı fark edilir. Böylece şiir, bireysel deneyimlerin zengin imajlarla aktarıldığı bir yapı olmaktan uzaklaşır ve insanın dramatik ve trajik bir varlık olduğunu da hatırlatır. Bu hatırlatma ile şiirlerin kültürel ve evrensel göndermeleri artar. Suç ve ceza temasının belirginleştiği şiirlerde, tarihten örnekler ve temsiller getirilir. Bu örnekler, şiirin dilinde olduğu kadar, söyleyişinde ve anlatımında da belirleyicidir. İroni, bazı şiirlerde, tarihin sorgulanmasını sağlarken; seslenme, birilerini belli bir tepkiye çağırır; monolog ise, şiirin öznesinin yalnızlığını işaret eder.

Beni Öp Sonra Doğur Beni ile Cemal Süreya, uzun soluklu şiire geçer. Şiirlerin yapısında, düzyazıdan yararlanıldığı görülür. Birbirinin içinden doğan ve birbirini gözetken şiirlerde, önceki kitaplardaki temaların daha bir bilinçle kavrandığı sezilir. Şairin cinsel aşkı ve arzuyu, sadece bir heyecan olarak değil, bilinç düzeyinde kavrayarak aklîleştirdiği hissedilir. Cinsel özgürlük ve bunun önündeki engellere karşı eleştiri, bu kitaptaki şiirlerde de sürer. Belirgin bir özellik olarak, şair Cemal Süreya'nın hayatından bazı olaylar ve anılar da şiire birer imaj veya düşüncüyü genişleten durum olarak girer. *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, şairin kültüre ağırlık vererek, düşünce şiirine geçtiği bir kitaptır. Bu kitaptaki şiirlerle toplumsal bir projeyi söylem hâline getiren

Süreya, emperyalizme karşı tavrını somutlaştırır ve “Ortadoğu”nun mirasını öne çıkarır. Tarihe daha bir yoğunlaşarak, telmihlerle insanlığın evrensel sorunlarını belirginleştirmeye yönelir. Böylece, ihanet, zulme uğrama ve mağdur edilme gibi temalar öne çıkar.

Beni Öp Sonra Doğur Beni dil ve anlam, söyleyiş ve anlatım yönünden de hayli zengin bir kitaptır. Şiirlerde, temaya bağlı olarak, göndermeler yoğunlaşır; imajlar, tarihsel bir derinlik kazanır; eleştiri, yine ironi ve humorla yansıtılır; tanımlama ve sayarak açıklama gibi anlatım teknikleri, deneyimin ve bilginin aktarılmasına yönelik kullanılır; metinler arası ilişkilerle, kültürel ve evrensel açılımlar sağlanır.

Göndermeleriyle zenginleşen şiirlerin normal okur tarafından alımlanmasında sorunlar çıktığı açıktır. Şiirler, okurdan sadece duygu değil, kültür de beklemektedir artık. Bütün bu özellikleriyle *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, Cemal Süreya’nın kitapları arasında özel bir yer edinir.

Uçurumda Açan’da (1984) önceki kitabın yoğunluğu yoktur. Şiirler yüzeysel yapı bakımından, var olanı gözetir. Cemal Süreya’nın önceki kitaplarındaki temalarından cinsel aşkın yine yaşantıya ve heyecana dönük olarak işlendiği; bunun yanı sıra, yalnızlık, yaşama sevinci, ölüm acısı, geleceğe umut ve inançla bakma gibi temaların da öne çıktığı görülür. Bu temaların hemen hepsinin hüznün baskısına uğradığı ve gölgesini taşıdığı söylenebilir. Temaların belirginleşmesinde söz sanatları ve imajlar ustaca kullanılır olmuştur. Anlatımdaki tanımlama, özdeyiş ve karşıtlıktan yararlanma, bilgiğe yakın bir özneyi haber verir.

Sıcak Nafla (1988) birlikte Cemal Süreya, söz ekonomisine giderek, daha az sözcükle daha çok şey söylemeye yönelir. Böylece şiirler, iyiden iyiye çağrışıma açık hâle gelir. Şiirler, yüzeysel yapı yönünden, daha bir bağımsız ve serbestleşmiş olarak görünür. Burada da, “Kısa Türkiye Tarihi” gibi, bir sorun etrafında geliştirilen şiirlerle karşılaşılır. Sosyal eleştirinin ideolojik bir boyut kazandığı bu şiirlerde, ironi ve humor, eleştiriye yumuşatır.

Aşk, hüznün, çaresizlik ve ölüm temaları, önceki kitapta hissedilen bilge anlatıcıyı iyice belirginleştirir.

Cemal Süreya'nın son şiir kitabı *Güz Bitigi* (1988), "20 Şiir" başlıklı bölümde tek bir yapı olarak geliştirilen şiirle öne çıkar. "Keşke yalnız bunun için sevseydim seni" dizesiyle bitirilen "20 Şiir"ın her biri, zengin çağrışımlarla yaşananların sergilenmesini sağlarken, hayata bağlılığı da işaret eder. "Keşke" sözcüğü şiirde bu yüzden, kaybetmenin değil, ele geçirmenin göstergesine dönüşür. Şiirin öznesi, hatıraların içinden her şeyi yeniden yaşar ve yalnız yaşananların kalıcı olduğu düşüncesini uyandırır. Şiirlere, hüznün, aşk ve ölüm temaları hâkimdir. Sosyal eleştiri, bilgeleşmiş bir öznenin vurdumduymazlığını değil, soğukkanlılığını haber verir.

Güz Bitigi'nde, daha önceki bazı şiirlerde de görüldüğü gibi, cinsel arzu ve erotizmle belirginleşen aşk, özgün bağdaştırmalarla kurulan imajlar içinde yansıtılır. Söyleyişte tekrarlar, duygusal bir süreklilik yaratırken; "keşke" sözcüğüyle belirginleşen karşıtlık, yaşananla hatırlananın hüznünü ve sevincini bir arada sunar. Bu kitaptaki şiirler, ses özelliğiyle Cemal Süreya'nın kulağa yöneldiğini ve çağrıştırdıklarıyla da lirizmi güçlendirdiğini işaret eder. Özdeyiş niteliğinde dizeler, öznenin hayattan öğrendiklerini canlı imajlarla taşır.

Güz Bitigi, yapısıyla olduğu kadar, söyleyişiyle de, söylemiyle de Cemal Süreya'nın önemli bir deneyimidir. Şiirlerinin birinde "Bir kitapta resim şart" diyen şair, bu kitabını "1 Düzyazı", "20 Şiir", "1 Şarkı", "11 Beyit", "16 Dize" bölümlerine ayırarak, hem bir "divançe" düzenlemiş, hem de sanatın müzik, resim ve mimari alanlarını kucaklamıştır.

Gerek kuşağı içinde, gerekse 1950'den sonra gelişen modern Türk şiirinde Cemal Süreya, özgün bir şairdir. Eserleri esas alınarak yapılan bu çalışmanın ulaştığı sonuç, onun, Türk şiiri birikiminin kazanımlarından biri olduğudur.

KAYNAKÇA

A. Cemal Süreya'nın Şiirleri, Yazıları ve Kitapları

[İmzasız], "Tarihsel Kötümserlik", **Papirüs**, S. 1, Haziran 1966.

[İmzasız], "Mitoloji Havarileri", **Papirüs**, S. 3, Ağustos 1966.

[İmzasız], "Sonuna Kadar", **Papirüs**, S. 16, Eylül 1967.

[İmzasız], "Konuşma Dili ve Şiir", **Papirüs**, S. 19, Aralık 1967.

[İmzasız], "Tevfik Fikret Üstüne", **Papirüs**, S. 20, Ocak 1968.

[İmzasız], "Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz", **Papirüs**, S. 31, Ocak 1969.

[İmzasız], "İmgenin Kökleri", **Papirüs**, S. 32, Şubat 1969.

[İmzasız], "Bayankuş", **Papirüs**, S. 36, Haziran 1969.

[İmzasız], "Şiir ve Devrim", **Papirüs**, S. 38, Ağustos 1969.

CEMAL SÜREYA (Cemasef) "Mapusane Çeşmesi", "İnekneme", "Vezn-i Aruz", "Yedi Adet Sultan", **Kazgan**, Ankara, 1953.

CEMAL SÜREYA (Yürüyen Adam), "Türkü", **Kazgan**, Ankara, 1953.

CEMAL SÜREYA, "Üç Adet Yıldız" **XX. Asır**, S. 11, 1 Mart 1953.

CEMAL SÜREYA SEBER, "Güllüm-kuşak", **Devrim Gençliği**, Y. 1, C. 2, S. 12, 1 Haziran 1953.

CEMAL SÜREYA, "Süit", **Yeditepe**, S. 47, 15 Ekim 1953.

CEMAL SÜREYA, "Yüzükoyun", **Yeditepe**, S. 60, 1 Mayıs 1954.

CEMAL SÜREYA, "Önceleyin", **Varan**, S. 5, 1 Nisan 1955.

CEMAL SÜREYA, "Aşk Şiiri Yazıyoruz", **Açık Oturum**, S. 1, Mayıs 1955.

CEMAL SÜREYA, "Oktay Rifat'ın Şiirlerinde Fırsat Rantı", **Pazar Postası**, S.2, 8 Ocak 1956.

CEMAL SÜREYA, "Hür Hamamlar Denizi", **Yenilik**, C. 8, S. 41, Mayıs 1956.

CEMAL SÜREYA, "Folklor Şiire Düşman", **a Aylık Sanat Gazetesi**, S. 6, 1 Ekim 1956.

CEMAL SÜREYA, "Dinamit", **a Aylık Sanat Gazetesi**, S. 11, Mart 1957.

CEMAL SÜREYA, "Etkiler Ağı", **Vatan**, 16 Ağustos 1957.

CEMAL SÜREYA, "Biçimi Anlamak", **Pazar Postası**, 15 Eylül 1957.

CEMAL SÜREYA, "Üzgünüm Leylâ", **Vatan**, 18 Eylül 1957.

- CEMAL SÜREYA, "Sirk", **Pazar Postası**, 20 Ekim 1957.
- CEMAL SÜREYA, "Bun", **Pazar Postası**, 15 Aralık 1957.
- CEMAL SÜREYA, "Şiir Adamı Rahatsız Etmeli", **Pazar Postası**, S. 2, 9 Ocak 1958.
- CEMAL SÜREYA, **Üvercinka**, Yeditepe Yay., İstanbul, Şubat 1958.
- CEMAL SÜREYA, "Şiiri Unutanlar", **Pazar Postası**, S. 34, 24 Ağustos 1958.
- CEMAL SÜREYA, "Kız Kulesi Senaryosu", **Pazar Postası**, S. 43, 2 Kasım 1958.
- CEMAL SÜREYA, "Statistique Yani Stylistique!", **Köprü**, S. 4, 1 Kasım 1958.
- CEMAL SÜREYA, "Camgözdeki Tikler", **Vatan**, 18 Aralık 1958.
- CEMAL SÜREYA, "Dünyayı Seviştik Az Yaşadıysa da...", **Pazar Postası**, S. 51, 21 Aralık 1958.
- CEMAL SÜREYA, "Şiirde Yeni Kelimeler", **Vatan**, 5 Aralık 1959.
- CEMAL SÜREYA, "Şiir Anayasaya Aykırıdır", **Papirüs**, S. 3, Ağustos 1961.
- CEMAL SÜREYA, "Göçebe", **Yeni İnsan**, S. 9, Eylül 1963.
- CEMAL SÜREYA, **Göçebe**, de Yayınevi, İstanbul, Nisan 1965.
- CEMAL SÜREYA, "Bir Şehrin Dışardan Görünüşü", **Yeni Dergi**, S. 11, Ağustos 1965.
- CEMAL SÜREYA, **Üvercinka**, de Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, Şubat 1966.
- Cemal Süreya, "Sevil Berberi", **Şiir Sanatı**, S. 8, Haziran 1966.
- CEMAL SÜREYA, **Mülkiyeli Şairler**, (Haz.), Ekin Basımevi, İstanbul, 1966.
- CEMAL SÜREYA, "Yarımada", **Papirüs**, S. 7, Aralık 1966.
- CEMAL SÜREYA, "Şairler Şiirlerini Savunuyor... (Soruşturma)", **Ant** dergisi, S. 12, Mart 1967
- CEMAL SÜREYA, "Ortadoğu I", **Papirüs**, S. 13, Haziran 1967.
- CEMAL SÜREYA, "Ortadoğu II", **Papirüs**, S. 14, Temmuz 1967.
- CEMAL SÜREYA, "Ortadoğu III", **Papirüs**, S. 15, Ağustos 1967.
- CEMAL SÜREYA, "Atetürkiye", **Papirüs**, S. 18, Kasım 1967.
- CEMAL SÜREYA, "Kalın Abdal", **Papirüs**, S. 16, Eylül 1967.
- CEMAL SÜREYA, **100 Aşk Şiiri**, (Haz.), Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1967.
- CEMAL SÜREYA, "Ahmed Arif", **Papirüs**, S. 31, Ocak 1969.
- CEMAL SÜREYA, "İki Şey", **Papirüs**, S. 32, Şubat 1969.

- CEMAL SÜREYA, “Sevda Sözleri”, **Papirüs**, S. 32, Şubat 1969.
- CEMAL SÜREYA, “Vakit Var Daha”, **Papirüs**, S. 38, Ağustos 1969.
- CEMAL SÜREYA, “Dikkat, Okul Var!”, **Soyut**, S. 61, Ağustos 1973.
- CEMAL SÜREYA, **Beni Öp Sonra Doğur Beni**, e Yay., İstanbul, Ekim 1973.
- CEMAL SÜREYA, “Ün ve Efsane”, **Köken**, S. 5, Temmuz 1974.
- CEMAL SÜREYA, “Alın Yazıları”, **SEK (Sanat El Kitapları)**, İkinci Kitap, Çelikkilt Matbaası, İstanbul, 1976.
- CEMAL SÜREYA, “Cenk Kitapları”, **Milliyet Sanat**, S. 176, 19 Mart 1976.
- CEMAL SÜREYA, **Oluşum**, Y. 4, S. 5/47, Mart 1978.
- CEMAL SÜREYA, “Ceyhun Atuf Kansu”, **Oluşum**, S. 7/49, Mayıs 1978.
- CEMAL SÜREYA, “Yazın Dergileri (1950-60)”, **Türk Dili**, Y. 27, C. XXXVII, S. 321, 1 Haziran 1978.
- CEMAL SÜREYA, “Mübeccel İzmirli”, **Hürriyet Gösteri**, S. 22, Eylül 1982.
- CEMAL SÜREYA, **Günöbirlik**, Adam Yay., İstanbul, 1982.
- CEMAL SÜREYA, “1993 Eliyle Samanyolu’na”, **Milliyet Sanat**, S. 78, 15 Ağustos 1983.
- CEMAL SÜREYA, **Sevda Sözleri**, Can Yay., 1. Basım, İstanbul, 1984.
- CEMAL SÜREYA, “Sıcak Nal”, **Milliyet Sanat**, S. 126, 15 Ağustos, 1985.
- CEMAL SÜREYA, “Turgut Uyar”, **Hürriyet Gösteri**, S. 59, Ekim 1985.
- CEMAL SÜREYA, “Edip Cansever”, **Saçak**, S. 30, Temmuz 1986.
- CEMAL SÜREYA, “Güz Bitigi”, **Gergedan**, No. 2, Nisan 1987.
- CEMAL SÜREYA, “Sülünün Yüzü, Eşdeğeriyle Yan, İlkokulu Bitirdiği, Hiçbir Semtte, Afyon Garındaki, Bilgisayar Olarak”, **Gergedan**, No. 9, Kasım 1987.
- CEMAL SÜREYA, **Sıcak Nal**, Dönemli Yayıncılık, İstanbul, 31 Mart 1988.
- CEMAL SÜREYA, **Güz Bitigi**, Dönemli Yayıncılık, İstanbul, 1 Nisan 1988.
- CEMAL SÜREYA, “Önceki Kuşakta İkinci Yeni Etkisi”, **Argos**, No. 6, Şubat 1989.
- CEMAL SÜREYA, **Şapkam Dolu Çiçekle**, Yön Yayıncılık, 3. Baskı, İstanbul, 1991.
- CEMAL SÜREYA, **999. Gün: Üstü Kalsın**, Broy Yay., İstanbul, 1991.
- CEMAL SÜREYA, **Aydınlık Yazıları Paçal**, Kaynak Yay., İstanbul, 1992.
- CEMAL SÜREYA, **Papirüs’ten Başyazılar**, Cem Yay., İstanbul, 1992.

- CEMAL SÜREYA, **Folklor Şiire Düşman**, Can Yay., İstanbul, 1992.
- CEMAL SÜREYA, **Uzat Saçlarını Frigya**, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1992.
- CEMAL SÜREYA, “İlk Adımlar”, **Poetika**, 1. Kitap, İstanbul, 1994.
- CEMAL SÜREYA, **99 Yüz İzdüşümler/Söz Senaryoları**, 3. Basım, Kaynak Yay., İstanbul, 1996.
- CEMAL SÜREYA, **Günler**, YKY, İstanbul, 1996.
- CEMAL SÜREYA, “**Güvercin Curnatası**”-Cemal Süreya ile Konuşmalar, (Haz.: Nursel Duruel), YKY, İstanbul, 1997.
- CEMAL SÜREYA, **Onüç Günün Mektupları**, YKY, İstanbul, 1998.
- CEMAL SÜREYA, **Toplu Yazılar I**, YKY, İstanbul, 2000.
- CEMAL SÜREYA, **Sevda Sözleri**, YKY, 24. Baskı, İstanbul, 2004.
- Cemal Süreya Arşivi**, (Haz.: Feyza Perinçek), Kaynak Yay., İstanbul, 1991.
- ‘**Oluşum**’da Cemal Süreya, (Haz.: Nisa Kadıbeşeğil), Oluşum Yay., İzmir, 1992.

- OSMAN MAZLUM, “Ömer Haybe”, **Pazar Postası**, 1 Eylül 1957.
- OSMAN MAZLUM, “Toplumculuştırmadıklarımızdan”, **Pazar Postası**, 6 Ekim 1957.
- OSMAN MAZLUM, “Unamuno Baylan’a Karşı”, **Pazar Postası**, S. 17, 27 Nisan 1958.
- OSMAN MAZLUM, “Şiirin Sefaleti”, **Pazar Postası**, S. 17, 27 Nisan 1958.
- OSMAN MAZLUM, “Mavisini Dağıtan Uslu Çiçek”, **Pazar Postası**, S. 55, 18 Ocak 1959.
- OSMAN MAZLUM, “Şiir Evreni Değiştirir”, **Papirüs**, S. 1, Ağustos 1960.

B. Yararlanılan Diğer Kaynaklar

- “Dost’un Açık Oturumları: 1/İstanbul Bulutu ile Üvercinka”, **Dost**, C. 4, S. 19, Nisan 1959.
- [İmzasız], “Cemal Süreya Şiir Kitabı Yayımladı”, **Yeni Ortam**, S. 510, 10 Şubat 1974.
- “Dolmabahçe Saat Kulesi” maddesi, **Ana Britannica**, C. 7, Ana Yay., İst., 1987.

- “Fenike” maddesi, **Ana Britannica**, C. 8, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1988.
- “Kanto” maddesi, **Ana Britannica**, C. 12, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1988.
- “Kınaçiçeği” maddesi, **Ana Britannica**, C. 13, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1989.
- “Ksenophon” maddesi, **Ana Britannica**, Ana Yayıncılık, C. 14, İstanbul, 1989.
- “Kserkses I” maddesi, **Ana Britannica**, C. 14, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1989.
- “Mithradates” maddesi, **Ana Britannica**, C. 16, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1989.
- “Rokoko sanatı” maddesi, **Ana Britannica**, C. 18, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1990.
- “Spartacus” maddesi, **Ana Britannica**, C. 19, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1990.
- “Şah İsmail ile Gülizar” maddesi, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 8, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.
- “Şahmaran”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 8, Dergâh Yay., İstanbul, 1998
- “Toluniler” maddesi, **Ana Britannica**, C. 21, İstanbul, 1990.
- “Yuvarlak Masa” maddesi, **Ana Britannica**, C. 22, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1990.
- “Cemal Süreya’dan Nedret Gürcan’a Mektuplar”, **Posta Kutusu**, S. 1, Güz 2003.
- ACARI, Halis, “Statistique Değil Stylistique! ‘Elma Şarabı Kimin İçin Çalışıyor’”, **Köprü**, S. 3, 1 Ekim 1958.
- ACARI, Halis, “Üvercinka Dedi ki”, **Pazar Postası**, S. 16, 20 Nisan 1958.
- Ahmed Arif, **Cemal Süreya’ya Mektuplar**, Kaynak Yay., İstanbul, 1992.
- AHMED EFLÂKÎ, **Ariflerin Menkıbeleri**, C. 1, (Çev.: Tahsin Yazıcı), Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1987.
- AHMET HAŞİM, **Bütün Şiirleri**, (Hazırlayanlar: İnci Enginün-Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul, 1987.
- AHMET OKTAY, “Hoş geldin Üvercinka”, **Yeni Ufuklar**, S. 71, Nisan 1958,
- AHMET OKTAY, “Toplumculuk Yabancılaşma ve Şiir”, **Papirüs**, S. 4, Eylül 1966.
- Ahmet OKTAY, **Yazılanla Okunan**, Yazko Yay., İstanbul, 1983.

- Ahmet, OKTAY, “Acısını Sızdırmayan Sarnıç”, **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.
- Ahmet OKTAY, **Şairin Kanı**, YKY, İstanbul, 2001.
- AKATLI, Füsün, “Yırtılan İpek Sesiyle”, **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.
- AKDAĞ, Tevfik, “Cemal Süreya Şiiri ya da Sözcüklerin Hınzır Dansı”, **Cumhuriyet**, Mayıs 1988.
- AKDAĞ, Tevfik, “Cemal İçin Yetmeyecek Sözler”, **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.
- AKKANAT, Cevat, “Gelenek Karşısında Cemal Süreya”, **Dergâh**, S. 130, Aralık 2000.
- AKKANAT, Cevat, “Cemal Süreya Şiirinde Geleneğin Görünüşü”, **Dergâh**, S. 131, Ocak 2001.
- AKKANAT, Cevat, **Gelenek ve İkinci Yeni**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2002.
- AKSAN, Doğan, **Cumhuriyetten Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2003.
- AKSAN, Doğan, **Şiir Dili ve Türk Şiiri Dili**, Be-Ta Basım Yayım, Ankara, 1993.
- AKSEL, Malik, **Anadolu Halk Resimleri**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1960.
- AKSOY, Nazan ve diğerleri, **Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler**, Düzlem Yay., İstanbul, 1996.
- AKTAŞ, Şerif, **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara, 1988.
- AKTAŞ, Şerif vd., **Lise Türk Edebiyatı 9**, Bilge Ders Kitapları, Ankara, 2005.
- AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999.
- AKYÜZ, Berna, **Cemal Süreya’nın Şiiri**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.
- ALKAN, Erdoğan, **Şiir Sanatı**, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- ALTIYAPRAK, Yakup, “İkinci Yeni Cemal Süreya mıdır?”, **Dergâh**, S. 177, Kasım 2004.

ANDI, M. Fatih, "İstanbul'a İki Bakış: Sezai Karakoç ve Cemal Süreya'nın İstanbul'u", **İlmî Araştırmalar**, nr. 6, Temmuz 1998.

Ansiklopedik Sözlük, C. I, Milliyet Yayın Limited Şirketi, İstanbul, 1967.

APOLLINAIRE, Guillaume, **Mirabeau Köprüsü**, (Çev.: Gertrude Durusoy, Ahmet Necdet), Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2004.

ATIKOĞLU, Ayça, "Şiir Kapitalist ve sosyalist sistemlerde geriledi", **Milliyet**, 24 Mayıs 1988.

AY, Behzat, "Yedi Kırlangıçlık Üretken Hayat", **2000'e Doğru**, S. 52,18 Aralık 1988.

AY, Behzat, "Şiirimizin Yalvacı Cemal'e Mektuplar", **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.

AYHAN, Ece, "Ayağa Kalkarak 'İkinci Yeni' ", **Argos**, No. 6, Şubat 1989.

AYTAÇ, Gürsel, **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yay., Ankara, 1990.

BALİ, Muhan; "Arzu ile Kanber", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 1, Dergâh Yay., İstanbul, 1977.

BAŞTUĞ, İbrahim, "Sevda Sözleri Üzerine", **Cumhuriyet Kitap**, S. 623, 24 Ocak 2002.

BATUR, Enis, "Cemal Süreya'nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım", **Milliyet Sanat**, S. 233/1, Şubat 1990.

BAUDELAIRE, Charles, **Kötülük Çiçekleri**, (Çev.: Erdoğan Alkan), Varlık Yay., 2. basım, İstanbul, 2000.

[BAYILDIRAN], Sabit Kemal, "Cemal Süreya'nın Ülke'si", **Yordam**, C. 2, S. 15, Yaz 1967.

BELGE, Murat, **İstanbul Gezi Rehberi**, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 1994.

BERK, İlhan, "İkinci Yeniden ne anlıyorsunuz?", **Türk Dili**, C. XXXV, S. 309, 1 Haziran 1977.

BEZİRCİ, Asım, "Bir Maddeci Şiir Anlayışı Yahut 'İlm-i Nücum' ", **Pazar Postası**, S. 33, 17 Ağustos 1958.

BEZİRCİ, Asım, **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yay., İstanbul, 1982.

BEZİRCİ, Asım, **İkinci Yeni Olayı**, Su Yayınevi, 2. basım, İstanbul, 1986.

- BIRGE, John Kinsley, **Bektaşilik Tarihi**, (Çev.: Reha Çamuroğlu), Ant Yay., İstanbul, 1991.
- BİELCHOWSKY, **Goethe Hayatı ve Eserleri-IV**, MEB Yay., İstanbul, 1994.
- Binbir Gece Masalları**, C. 2/2, (Çev.: Âlim Şerif Onaran), YKY, İstanbul, 2001.
- BİRSEL, Salâh, **Sen Beni Sev**, Yeditepe Yay., İstanbul, 1957.
- BONNEFOY, Yves, **Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü**, II. Cilt, (Türkçe baskıyı yayına hazırlayan: Levent Yılmaz), Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2000.
- BOYNUKARA, Hasan, **Modern Eleştiri Terimleri**, Boğaziçi Yay., İstanbul, 1997.
- BUYRUKÇU, Muzaffer, "Cemal Süreya ile Son Gün", **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.
- BUYRUKÇU, Muzaffer, "Hüzünlü Şarkılar Gibi Hüzünlü Bir Ölüm", **Milliyet Sanat**, S. 233/1, Şubat 1990.
- BUYRUKÇU, Muzaffer, "Cemal Süreya'yla Papirüs'te", **Varlık**, S. 1036, Ocak 1994.
- BUYRUKÇU, Muzaffer, "Cemal Süreya Konyak İçiyor", **Varlık**, S. 1060, Ocak 1996.
- CANSEVER, Edip, "İkinci Yeniden ne anlıyorsunuz?", **Türk Dili**, C. XXXV, S. 309, 1 Haziran 1977.
- CELÂL, Metin, "Cemal Süreya'nın Şiiri Sevda Sözleri", **Günümüzde Kitaplar**, S. 14, Şubat 1985.
- CELÂL, Metin, "Karamsar Olmamak Gerek", **Hürriyet Gösteri**, S. 110, Ocak 1990, ek.
- CORBIN, Henry, **İslâm Felsefesi Tarihi**, İletişim Yay., 2. Baskı, İstanbul, 1994.
- CÖMERT, Bedrettin, **Eleştiriye Beş Kala**, Ayko Yay., İstanbul, 1981.
- CÖNTÜRK, Hüseyin, "Cemal Süreya'dan Üç Mısrağ", **Yordam**, S. 2, Şubat 1966.
- CÖNTÜRK, Hüseyin, **Çağının Eleştirisi**, Birinci Kitap, YKY, İstanbul, 2006.
- CÖNTÜRK, Hüseyin, **Çağının Eleştirisi**, İkinci Kitap, YKY, İstanbul, 2006.

- ÇELİKTEN, Cengiz, “Üvercinka”, **Yeditepe**, S. 153, 15 Nisan 1958, s. 7.
- ÇELİKTEN, Cengiz, “Üvercinka Ağzına Bakışım”, **Pazar Postası**, S. 34, 24 Ağustos 1958
- ÇETİN, Nurullah, **Behçet Necatigil Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.
- ÇETİNKAYA, Bayram Ali, “ ‘Benlik Duvarından Kerpiç Koparmak’ Şems-Mevlânâ Dostluğu (Benliğin Kaybolduğu Dostluk)”, **Tasavvuf**, S. 14, Ocak-Haziran 2005.
- DAMAR, Arif, “Ben Esmerim Cemal de...”, **Yeditepe**, S. 171, 28 Şubat 1959.
- DARA, Ramis, “Cemal Süreya’nın Şiiri”, **Çağdaş Eleştiri**, Y. 2, S. 7, Temmuz 1983, s. 24.
- DE JONG, Frederick, “Bektaşîlik’te İkonografi”, **Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali**, (Ed. Ahmet Yaşar Ocak), Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara, 2005.
- DEMİRTAŞ, Metin, “Bir Şiirin İki Anlamı”, **Anadolu Ekini**, S. 8, 15 Kasım 1990.
- DIRANAS, Ahmet Muhip, **Şiirler**, YKY, 4. Baskı, İstanbul 2000.
- DİLÇİN, Cem, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, TDK Yay., 8. Baskı, Ankara, 2005.
- DOĞAN, Mehmet Can, “Cemal Süreya’da Fırsat Rantı”, **Pitoresk**, S. 3, Sonbahar 2005.
- DOĞAN, Mehmet Can, **Şiraze-Şiirin İç Dikişi Üzerine Yazılar**, Elips Kitap, Ankara, 2005.
- DOĞAN, Mehmet Can, “Cemal Süreya Köken’de”, **Sonsuzluk ve Bir Gün**, S. 6, Ocak-Şubat 2006.
- DOĞAN, Mehmet Can, “Cemal Süreyya (Seber)’dan İki Şiir”, **Kitap-lık**, S.92, Mart 2006.
- DOĞAN, Mehmet Can, **Şair Sözü**, YKY, İstanbul, 2006.
- DOĞAN, Mehmet Can, “Ölenler Kalanlar: Cemal Süreya’dan Altı Şiir”, **Hayal**, S. 20, Ocak-Şubat-Mart 2007.
- DOĞAN, Mehmet H., “Şiirde Biçim Üzerine”, **Papirüs**, S. 34, Nisan 1969.
- DOĞAN, Mehmet [H.], “İkinci Yeni Şiir”, **Papirüs**, S. 41, Kasım 1969.

- DOĞAN, Mehmet H., "Sanki Artık Hiç Şiir Yazamayacağım", **Milliyet Sanat**, S. 233/1, Şubat 1990.
- DOĞAN, Mehmet H., "Dergici Cemal Süreya", **Broy**, S. 52, Şubat 1990.
- DOĞAN, Mehmet H., **Şimdi Uzaklardasın**, Adam Yay., İstanbul, 1998
- DURU, Orhan, "Tutanak", **Pazar Postası**, S. 27, 1 Temmuz 1956.
- DURU, Orhan, "Üvercinka Hariç Değil", **Pazar Postası**, S. 14, 6 Nisan 1958.
- DURU, Orhan, "Üvercinka", **Pazar Postası**, S. 11, 16 Mart 1958.
- DURUEL, Nursel, **A'dan Z'ye Cemal Süreya**, YKY, İstanbul, 2003.
- E[RDOST], M[uzaffer], "Üvercinka'nın İlk Noktasında Tartışma", **Pazar Postası**, S. 12, 23 Mart 1958.
- EMRE, Abidin, "Dizeler Arasında", **Hacettepe Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi**, Mart 1978.
- EMRE, Abidin, "Göçebe ve Erotik", **Frankofoni**, Ortak Kitap No. 2, Ankara, 1990.
- ERCAN, Enver, "Şair bir tavidir ve şiirinin de üstünde bir yeredir...", **Düşün**, Ocak 1986.
- ERCAN, Enver, "Şairlik dervişlik değil mi zaten?", **Güneş**, 9 Mayıs 1988.
- ERDEM, Sargon, "Abanoz" maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İst., 1988.
- ERDOST, M[uzaffer], "Yayın Dünyası/Göçebe", **Dost**, C. 16, S. 7, Mayıs 1965.
- ERDOST, Muzaffer İlhan, "İkinci Yeni İçin Yeni Türevler 'Anlamsızlığa Kadar Özgürsün'", **Argos**, No. 6, Şubat 1989.
- ERDOST, Muzaffer, "Artı Bir", **Pazar Postası**, S. 35, 25 Ağustos 1956.
- ERDOST, Muzaffer, "Bir Şey Söylemeyen Şiir", **Pazar Postası**, S. 52, 23 Aralık 1956.
- ERDOST, Muzaffer, "Elena" **XX. Asır**, S. 12, 19 Mart 1953.
- ERDOST, Muzaffer, "İkinci Yeni", **Son Havadis**, S. 226, 19 Ağustos 1956.
- ERDOST, Muzaffer, "İlhan Berk", **Pazar Postası**, S. 31, 29 Temmuz 1956
- ERDOST, Muzaffer, "Soyut", **Pazar Postası**, S. 19, 6 Mayıs 1956, s. 6.
- ERDOST, Muzaffer, "Şiir Diline Doğru", **Pazar Postası**, S. 51, 16 Aralık 1956.

- ERDOST, Muzaffer, “Şiirde Eskimek”, **Açık Oturum**, S. 1, Mayıs 1955.
- ERDOST, Muzaffer, “Şiirimizi Götürenler”, **Pazar Postası**, S. 4, 27 Ekim 1957.
- ERDOST, Muzaffer, “Tartışma Yanımları”, **Pazar Postası**, S. 6, 3 Şubat 1957.
- ERDOST, Muzaffer, “Üvercinka ile Gelenler”, **Pazar Postası**, Y. 6, S. 7, 16 Şubat 1958.
- ERDOST, Muzaffer, “Üvercinka’nın İlk Noktasında Tartışma” (**Pazar Postası**, S. 12, 23 Şubat 1958).
- ERDOST, Muzaffer İlhan, **Üç Şair: Nazım Hikmet-Cemal Süreya-Ahmet Arif**, Onur Yay., Ankara, 1994.
- ERDOST, Muzaffer İlhan, **İkinci Yeni Yazıları**, Onur Yay., Ankara, 1997.
- ERGİN, Ali Şakir, “Ferezdak” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 12, İstanbul, 1995.
- ERGÜL, Mehmet Selim, **Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması**, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003.
- ERTOP, Konur, “Cemal Süreya’nın Gözüyle Şiir Sorunları”, **Milliyet Sanat**, S. 233/1, Şubat 1990.
- ERGÜLEN, Haydar, “Ali Dükkânı”, **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.
- ERKEKLİ, Osman Serhat, “Kırık Ayna”, **Cumhuriyet Kitap**, 07 Eylül 2000.
- ERKOCA, Yurdağül, “Tırnağa Yazılan Ödül”, **Cumhuriyet**, 14 Aralık 1988.
- EROĞLU, Ebubekir, **Modern Türk Şiirinin Doğası**, YKY, İstanbul, 1993.
- ERÖZÇELİK, Seyhan, “Sıcak Nal-Güz Bitigi”, **Argos**, No: 1, Eylül 1988.
- ERTUĞRUL, Selda, “Dolmabahçe Camii” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 9, İstanbul, 1994.
- ESATLI, Mustafa Ragıp, **İttihat ve Terakki Tarihinde Esrar Perdesi ve Yakup Cemil Niçin Öldürüldü?**, Hürriyet Yay., İstanbul, 1974.
- EYİCE, Semavi, “Galata Kulesi” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 13, İstanbul, 1996.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, **Yaşadım**, Ada Yay., İstanbul, 1977.

- FODOR, Alexander, "İrak Kaynaklı Şiî Muska Türleri", **Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali**, (Ed. Ahmet Yaşar Ocak), Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara, 2005.
- GENCAN, Tahir Nejat vd., **Yazın Terimleri Sözlüğü**, TDK Yay., Ank., 1974.
- GENÇER, Ercüment, "Çekik Gözlü Olmayan Bir Asyalı: Cemal Süreya", **Mülkiyeliler Birliği Dergisi**, S. 128, Şubat 1991.
- GOETHE, **Marienbad Ağdı**, (Çev.: Ulrike Böhmer-Turgay Fişekçi), İmge Kitabevi Yay., Ankara, 1997.
- GÖKÇE, Cüneyt, "Berzah" maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 5, İstanbul, 1992.
- GÖLPINARLI, Abdülbâki -Pertev Naili Boratav, **Pir Sultan Abdal**, Der Yay., İst., 1991.
- GÖRGÜN, Hilal, "Mısır" maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 29, İstanbul, 1996.
- GÜNGÖR, Necati, "Cemal Süreya'nın Öğrencilik Yılları", **Hürriyet Gösteri**, S. 133, Aralık 1991.
- GÜRCAN, Nedret, **Benim Sevgili Taşram**, Dünya Kitapları, İstanbul, 2003.
- GÜRPINAR, Melisa, " 'Üstü Kalsın' Diyen Bir Deli Dumrul", **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.
- HARMAN, Ömer Faruk, "İbrahim" maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 21, İstanbul, 2000.
- HECE** dergisi Şiir Özel Sayısı, S. 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001.
- HIZLAN, Doğan, "Cemal Süreya'ya Giriş", **Soyut**, S. 4, Ağustos, 1965.
- HIZLAN, Doğan, "Şiir Onda Bir Zamanda Deneme Suretinde Göründü", **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.
- HIZLAN, Doğan, **Yazılı İlişkiler**, Altın Kitaplar Yay., İstanbul, 1983.
- HIZLAN, Doğan, **Saklı Su**, YKY, İstanbul, 1996.
- HİLÂV, Selâhattin, Ergin ERTEM, Onat KUTLAR (Hazırlayanlar), **Gerçeküstücülük (Surréalisme)**, de Yayınevi, İstanbul, 1962.
- İLERİ, Selim, "Cemal Süreya'nın Şiirleri", **Yeni Ortam**, S. 601, 12 Mayıs 1974.

- İLHAN, Attilâ, “ ‘Biçimi Anlamak’ Üzerine ya da Şiiri Anlamamak”, **Dost**, C. 1, S. 4, Ocak 1958.
- İLHAN, Attilâ, “Anlamsızlar Sirki ya da Şiirimizi Götürenler”, **Dost**, C. 1, S. 3, Aralık 1957.
- İLHAN, Attilâ, **İkinci Yeni Savaşı**, Yazko Yay., İstanbul, 1983.
- İLHAN, Attilâ, **Gerçekçilik Savaşı**, Yazko Yay., İstanbul, 1983.
- İmzasız, “Dergiler”, **Şiir Sanatı**, S. 2, 15 Mayıs 1955.
- İmzasız, “Modigliani”, (Çev.: İlhami Karaca), **Yeni İnsan**, S. 25, Ocak 1965.
- İmzasız, “Yeditepe Armağanı Verildi”, **Yeditepe**, S. 171, 28 Şubat 1959
- İNALCIK, Halil, **Osmanlı İmparatorluğu Klâsik Çağ (1300-1600)**, (Çev.: Ruşen Sezer), YKY, 5. Basım, İstanbul, 2004.
- İNCE, Özdemir, “Cemal Süreya’nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım”, **Milliyet Sanat**, S. 233/1, 1 Şubat 1990.
- İNCE, Özdemir, “Ve Şiirin Gişesinde Oturan Şair”, **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.
- İNCE, Özdemir, “Cemal Süreya: Gözleri Görmekten Doymayan Kulakları İşitmekle Dolmayan”, **Hürriyet Gösteri**, S. 122, Ocak 1991.
- İPŞİRLİ, Mehmet, “Fenârîzâde Muhyiddin Çelebi” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 12, İstanbul, 1995.
- İSEN, Mustafa - A. Fuat BİLKAN, **Sultan Şairler**, Akçağ Yay. Ankara, 1997.
- İSEN, Mustafa, (Haz.), **Latîfî Tezkiresi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.
- JORGA, Nicolae, **Osmanlı İmparatorluğu Tarihi**, (Çev.: Nilüfer Epçeli), C. 3, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, 2005.
- K., Tarık Dursun, “Göçebe’nin Düşündürdüğü”, **Milliyet**, 18 Ağustos 1965.
- K., Tarık Dursun, “O yâr uzun boylu ben cüce kaldım... mı?”, **Cumhuriyet**, Mayıs 1998.
- KABACALI, Alpay, “Cemal Süreya’nın Papirüs Serüveni/Şiirimizin 1960 Sonrasındaki Gelişimini Yansıtan Bir Laboratuvar”, **Milliyet Sanat**, S. 233, 1 Şubat 1990.
- KANSU, Ceyhun Atuf, “Nisan Güneşi”, **Meydan**, S. 1, 15 Mayıs 1948.

- KANSU, Ceyhun Atuf, "Üvercinka: Soylu Duyarlığın Şiiri", **Pazar Postası**, S. 17, 27 Nisan 1958,
- KAPLAN, Mehmet, **Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, Dergâh Yay., 4. Baskı, İstanbul, 1984.
- KAPLAN, Ramazan, **Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi**, Ankara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1981.
- KAPLAN, Ramazan, "Bir Dil Hareketi Olarak İkinci Yeni", **Millî Eğitim Dergisi**, S. 88, 1989.
- KARACA, Alâattin, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yay., Ankara, 2005.
- KARADAYI, İsmet Kemal, "Cemal Süreya ile...", **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.
- KARAKOÇ, M. Sezai, "Karaçayın Türküsü: Dans Eden İki Kardeş" **XX. Asır**, S. 12, 19 Mart 1953.
- KARAKOÇ, Sezai, "Cemal Süreya'nın Çıkışı", **Pazar Postası**, S. 27, 6 Temmuz 1958.
- KARAKOÇ, Sezai, "Dişimizin Zarı", **Pazar Postası**, S. 26, 29 Haziran 1958.
- KARAKOÇ, Sezai, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yay., 2. Basım, İstanbul, 1988.
- KARAKOÇ, Sezai, **Edebiyat Yazıları II**, Diriliş Yay., İstanbul, 1986.
- KARATAŞ, Turan, **Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç**, Kaknüs Yay., İst., 1998.
- KEMAL, Mehmed, "Politika ve Ötesi", **Vatan**, 11 Ağustos 1965.
- KIERKEGAARD, Søren, **İroni Kavramı**, (Çev.: Sıla Okur), Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 2003.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Çile**, Büyük Doğu Yay., 11. Basım, İstanbul, 1986.
- KOLUKISA, Can, "Cemal Süreya", **Milliyet Sanat**, 13 Ocak 1973.
- KÖKSAL, Ahmet, "1955 Yılında Şiirimiz", **Yeditepe**, S. 98, 1 Ocak 1956.
- KÖPRÜLÜ, Fuad, "Aslan", **İslâm Ansiklopedisi**, II. C., MEB Yay., İst., 1965.
- KURDAKUL, Şükran -Ömür Candaş (Derleyenler), **Toplum İçin Şiirler**, Ataç Kitabevi, İstanbul, 1965.
- KÜÇÜK İSKENDER, "Üvercinka'da Biseksüel Açılım", **Varlık**, S. 1033, Ekim 1993.

- LEKESİZ, Ömer, “Mübeccel İzmirli’yi Aramak”, **Hece**, S. 25, Ocak 1999.
- MELIKOFF, Irene, “Anadolu’da Heterodoks İslâm”, **Yabancı Araştırmacıların Gözüyle Alevilik/Tuttum Aynayı Yüzüme Ali Göründü Gözüme**, (Çev.: İlhan Cem Erseven), Ant Yay., İstanbul, 1997.
- MELIKOFF, Irene, **Hacı Bektaş Efsaneden Gerçeğe**, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 1998.
- MEMİŞ, Atanur, **His Poetry and İkinci Yeni Movement According to Cemal Süreya**, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2003.
- MENGÜŞOĞLU, Metin Önal, “İki Şın’dan Ne çıkar Şiir ve Şiddet”, **İktibas**, Y. 22, S. 291, Mart 2003.
- MUSTAFA EBU’L-FEYZ, **Tuhfetü’l-Müteehhilîn-Evlilik Armağanı**, (Sadeleştirerek yayımlayan: İlter Uzel), Kebikeç Yay., Ankara, 2005.
- NÂZİM HİKMET, **Şiirler 2**, Adam Yay., 6. Basım, İstanbul, 1992.
- NECATİGİL, Behçet, **Bütün Şiirleri 1**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991.
- NERUDA, Pablo, **Şiirler**, (Çev.: Hilmi Yavuz), Cem Yayınevi, İstanbul, 1971.
- [ONARAN], Mustafa Şerif, “Cemal Süreya’da Bir Mısra”, **Pazar Postası**, S. 16, 20 Nisan 1958.
- ONAY, Ahmet Talât, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara, 1992.
- ONGUN, Coşkun, “Sait Faik’in Yazı(sı)”, **Radikal İki**, 15.05.2005.
- ORAL, Zeynep, **Sözden Söze**, Cem Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, 1990.
- ORHAN VELİ, “Şiire Dair: 4/Şairane”, **Varlık**, C. 10, S. 158, 1.2.1940.
- ORHAN VELİ, **Bütün Şiirleri**, Adam Yay., 3. Basım, İstanbul, 1987.
- OSKAY, Ünsal, “ ‘Yüzleri Giyotine Abone Üç Şair’: Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç”, **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.
- ÖGEL, Semra, **Anadolu’nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Yayınları Kültür Sanat Kitapları, No: 58, İstanbul, 1994.
- ÖNGÖREN, Reşat, “Merkez Efendi” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 29, Ankara, 2004.
- ÖZDEMİR, Seyfettin, “Süreya’nın ‘Ülke’ Şiirinden”, **Yordam**, C. 2, S. 13, Kış 1967.

- ÖZEL, İsmet, "Ahmed Arif'e Dostça Bir Açıklama", **Halkın Dostları**, S. 11, Ocak 1971.
- ÖZERVARLI, M. Sait, "Gazzâlî" maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 13, İstanbul, 1996.
- ÖZKIRIMLI, Atilla, "Dergiler, Edebiyatın Laboratuvarı", **Cumhuriyet**, 9 Mart 1988.
- ÖZKIRIMLI, Atilla, "Sevgili Cemal", **Varlık**, S. 1060, Ocak 1996.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat, **Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1954.
- ÖZTELLİ, Cahit, **Bektaşî Gülleri**, Özgür Yayın Dağıtım, 2. Baskı, İst., 1985.
- ÖZÜNLÜ, Ünsal, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Doruk Yay., Ankara 1997.
- PALA, İskender, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Akçağ Yay., Ank, 1985.
- PERİNÇEK, Doğu, "Sürgün-Efsane-Düş-Materyalizm", **Hürriyet Gösteri-Cemal Süreya eki**, S. 111, Şubat 1990.
- PERİNÇEK, Feyza, "Cemal Süreya'nın Şemsiyesi", **Varlık**, S. 1072, Ocak 1997.
- PERİNÇEK, Feyza ve Nursel DURUEL, **Cemal Süreya-"Şairin Hayatı Şiire Dahil"**, Kaynak Yay., İstanbul, 1995.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali, "Cemal Süreya'nın Şiiri Üstüne", **Milliyet Sanat**, S. 233/1, Şubat 1990.
- SAİT FAİK, **Birtakım İnsanlar-Şimdi Sevişme Vakti**, Varlık Yay., İst., 1965.
- SALİHOĞLU, Mehmet, "Eleştiri/Şiirimizin Paganinisi", **Yeni Ortam**, S. 576, 17 Nisan 1974.
- SAZYEK, Hakan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1996.
- SCHİMMEL, Annemarie, **Ben Rüzgârım Sen Ateş-Mevlânâ Celâleddin Rûmî**, (Çev.: Senail Özkan), Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2000.
- SOLAK, Mehmet Âdem, "Cemal Süreya ve Bildirisi", **Varlık**, S. 804, Eylül 1974.
- TAMER, Ülkü, "Bir Dakika Ara", **Milliyet**, 24 Ocak 2001.
- TAMER, Ülkü, "Cemal Süreya'nın Dergiciliği", **Radikal Cumartesi**, 17 Ocak 2003.

- TAMER, Ülkü, "Göçebe Üstüne Sevgiler", **Soyut**, S. 3, Temmuz 1965.
- TAMER, Ülkü, "Nitelikli Bir Şiir Dergisi", **Milliyet**, 13 Mayıs 2003.
- TANİLLİ, Server, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş-I İlk Çağ**, Cem Yayınevi, 5. Bası, İstanbul, 1994.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Şiirler**, YKY, 3. Baskı, İstanbul, 2002.
- TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İst., 1993.
- TANYOL, Tuğrul, "Duvardan Büyük Bir Parça Düştü", **Hürriyet Gösteri**, S. 111, Şubat 1990.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, Cilt I, YKY, İst., 2001.
- TEKİL, İpek, "Son Vapur Yolculuğu", **Hürriyet Gösteri**, S. 148, Mart 1993
- TEKİL, İpek, "Cemal Süreya-Kuşular", **Yaşasın Edebiyat**, S. 15, Ocak 1999.
- TEKKANAT, Zühal "Cemal Süreya'dan Zühal Tekkanat'a Mektuplar", **Varlık**, S. 1037, Şubat 1994.
- TEKKANAT, Zühal, "Cemal Süreya'dan Zühal Tekkanat'a Mektuplar-2", **Varlık**, S. 1037, Şubat 1994.
- TEKKANAT, Zühal, "Cemal Süreya'dan Zühal Tekkanat'a Mektuplar-3", **Varlık**, S. 1038, Mart 1994.
- TEKKANAT, Zühal, **Dostlarının Kaleminden Cemal Süreya'nın Portresi**, Yön Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- TEVFİK FİKRET, **Bütün Şiirleri**, (Hazırlayanlar: İsmail Parlatır, Nurullah Çetin), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2001.
- TİMUROĞLU, Vecihi, "Bana Bir Defa Daha Bakınız", **Yeni Ortam**, S. 547, 19 Mayıs 1974.
- TİMUROĞLU, Vecihi, "Beni Öp Sonra Doğur Beni", **Yeni Ortam**, S. 518, 18 Şubat 1974.
- TOKAT, Gülin, "İlhan Berk ile Ece Ayhan II. Yeni'yi Anlatıyor", **Hürriyet Gösteri**, S. 51, Şubat 1985.
- TOKEL, Bayram Bilge, **Neşet Ertaş Kitabı**, Akçağ Yay., Ankara, 2002.
- TUĞLACI, Pars, **Okyanus Ansiklopedik Sözlük**, C. I-VI, Pars Yay., İst., 1971-1972.
- TURAN, Güven, "Cemal Süreya", **Yordam**, S. 2, Şubat 1966.
- TURAN, Güven, **Kendini Okumak**, Eleştiri Yayınevi, İstanbul, 1987.

- TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, 4. basım, İst., 1992.
- Türk ve Dünya Edebiyatçıları**, (Genel Yayın Yönetmeni Aziz Çalışlar), C. 1-4, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1987.
- TÜRKMEN, Fikret, "Kerem ile Aslı", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 5, Dergâh Yay., İstanbul, 1982.
- UÇMAN, Abdullah, "Emir Sultan" maddesi, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 3, Dergâh Yay., İstanbul, 1979.
- UĞURLU, M. Cemil, "Cemal Süreya ile İlgili Bir Anım", **Mülkiyeliler Birliği Dergisi**, S. 116, Şubat 1990.
- ULU, Yücel, "Cemal Süreya", **Yordam**, S. 12, Aralık 1966,.
- ULUDAĞ, Süleyman, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Marifet Yay., İst., 1991.
- UYAR, Turgut, "Bir Şiirden-‘Sıla ve Muhacirlik Mısraları’", **Papirüs**, S. 16, Eylül 1967.
- UYAR, Turgut, "Büyük Gurbetçi", **Papirüs**, S. 16, Eylül 1967.
- UYAR, Turgut, "İkinci Yeniden ne anlıyorsunuz?", **Türk Dili**, C. XXXV, S. 309, 1 Haziran 1977.
- UYAR, Turgut, **Bir Şiirden**, İyi Şeyler Yay., 2. Baskı, İstanbul, 1999.
- UYGUNER, Muzaffer, "İkinci Yeniler ve Üvercinka", **Çağrı**, Ekim 1958.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya, **İslâm Felsefesi**, Selçuk Yay., 2. Baskı, Ankara, y.t.y.,
- YAĞMURCALI, Ali, "Üvercinka", **Yeditepe**, S. 155, 15 Mayıs 1958.
- YAHYA KEMAL, **Kendi Gök Kubbemiz**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., 6. Baskı, İstanbul, 1983.
- YALÇIN, Mehmet, **Şiirin Ortak Paydası-Şiirbilime Giriş**, Cumhuriyet Üniversitesi Yay., Sivas, 1991.
- YILDIZ, Hakkı Dursun, "Abbâsîler" maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 1, İst., 1988.
- ZÜRCHER, Eric Jan, **Milli Mücadelede İttihatçılık**, (Çev.: Nüzhet Salihoğlu), Bağlam Yay., İstanbul, 1987.

ÖZET

1950’li yıllar, Türk şiirinde önemli değişimlerin yaşandığı bir dönemin başlangıç noktasıdır. “Garip” veya “Birinci Yeni” olarak bilinen şiirin güç kaybetmesi ve bu şiire eleştiriler getirilmesiyle başlayan gelişmeler; kültürel ve siyasal alandaki ilerlemelerin de etkisiyle, şiirde modernist bir hamleyi hazırlar. 1956 yılında “İkinci Yeni” diye adlandırılacak olan bu modernist hamle, ortak bir manifestodan hareket etmediği için bağlaşıklık bir şiir hareketi değil, bir tavrın ve duyarlılığın ortaklığını yansıtan bir “devinim” olarak kabul edilir.

1931’de Erzincan’da doğan Cemal Süreya (Cemalettin Seber)’da, annesinin kendisine anlattığı halk hikâyeleriyle şiir duygusu belirmiş, bunu okuduğu kitaplarla geliştirerek, orta öğreniminde, bir heves şeklinde de olsa, şiire aktarmıştır. 1950’de Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde yüksek öğrenim görmek üzere Ankara’ya gelen Süreya, fakültede tanıştığı arkadaşları aracılığıyla ilk şiirlerini dergilerde yayımlamıştır. Sezai Karakoç, Muzaffer Erdost, Orhan Duru, Seyfettin Başçılar’la çeşitli dergilerde bir arada görünen Süreya, 1954’ten başlayarak özgün şiirler yazmıştır. Adı anılan kimseler, 1950’li yılların genç şair ve yazarlarıdır; sonradan bunlara, Ece Ayhan da katılmıştır. Önceki dönemlerde şiir yazan ve birkaç kitabı bulunan İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever, bu şairlerde ilk belirtilerini gösteren şiir anlayışını, deneyimleri ve görgüleriyle zenginleştirerek belirginleştirmiştir. Böylece öncüleri İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya ve Ece Ayhan olarak kabul edilen ve 1956’da “İkinci Yeni” adıyla edebiyat tarihine giren şiir ortaya çıkmıştır.

Cemal Süreya, İkinci Yeni şiiri içinde hem şiirleri, hem de poetik ve eleştiri yazılarıyla etkin bir isimdir. Bu şiire getirilen eleştirileri, yazılarıyla cevaplayıp, özelliklerinin belirginleşmesine katkıda bulunduğu gibi, kendi poetik görüşlerini de aktarmıştır. Çalışmamızda, onun poetik görüşlerinin üç dönemi olduğu saptanmış; bu dönemlerin birbirini zenginleştirdiğine dikkat

çekilmiştir. Poetik görüşleriyle şiirleri arasındaki koşutluk ve kimi zaman bazı şiirlerle belirginleşen kopukluk, çalışmanın esasını oluşturan bölümlerde, şiirlerin yapı, tema ve anlatım yönlerinden incelenmesiyle gösterilmiştir.

“Cemal Süreya’nın Şiiri (Yapı Tema ve Anlatım)” adlı bu tez, bir dönem araştırması değil, yapı incelemesi olarak belirlendiği için, her bir bölümde, Cemal Süreya’nın kitap bütünlüğünde sunduğu şiirleri; yapı, tema söyleyiş ve anlatım özellikleriyle incelenip değerlendirilmiştir. “Giriş”te verilen şairin hayatıyla ilgili bilgiler, İkinci Yeni şiiri ve onun poetik görüşleri, şiirlerin inceleme ve değerlendirilmesinde, yeri geldikçe kullanılmıştır.

Cemal Süreya; “Üvercinka” (1958), “Göçebe” (1965), “Beni Öp Sonra Doğur Beni” (1973), “Uçurumda Açan” (1984), “Sıcak Nal” (1988) ve “Güz Bitigi” (1988) adlı kitaplarıyla, 1950’den sonra gelişen modern Türk şiiri içinde önemli bir şair olarak yer alır. Bu kitapların yayımlandıkları yıllarda aldığı tepkiler ve eleştiriler, onun şiirinin algılanması yönünden dikkat çekicidir. Çalışmada, böyle bir kabulle, bu tepkilere, her kitabın incelemesine başlanırken yer verilmiştir. Kitapların her biri, yapı, tema söyleyiş ve anlatım yönlerinden ayrı ayrı incelenerek, şairin şiirde gösterdiği açılım ve poetik bir tutumun yerleşmesi belirginleştirilmiştir.

Bir yapı incelemesi olarak hazırlanan **“Cemal Süreya’nın Şiiri (Yapı Tema ve Anlatım)”** adlı çalışmada, Cemal Süreya’nın modern Türk şiirinde poetik tutuma sahip bir şair olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu poetik tutumun çerçevesi ve sınırları, her bölümde incelenip değerlendirilen eserlerle gösterilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Cemal Süreya, İkinci Yeni, şiir, poetika, kişilik (eda), şiirde yapı, tema ve anlatım

ABSTRACT

1950s is the beginning of a period when significant changes are experienced. The deterioration of the poetry known as “Garip” (The Bizarre) or “İ. Yeni” (The First New) and the progress initiated by the criticism posed to it, alongside the cultural and political developments of the time, prepare a modernist advance in poetry. This modernist tendency, coined as “İkinci Yeni” (The Second New) in 1956, is not considered an allied movement of poetry but viewed as an “evolution” representing the collectiveness of an attitude and sensitivity since it does not act on a common manifesto.

Born in Erzincan in 1931, Cemal Süreya (Cemalettin Seber) gets his first sense of poetry from the folk tales his mother told him; later he develops it with the books he reads and transfers them to his first poems, though as a dilettante, during the secondary school. He comes to Ankara in 1950 to study at Siyasal Bilgiler Fakültesi (Faculty of Political Sciences) and there meets some friends who help him publish his first poems in magazines. Süreya, whose poems are published alongside the works of Sezai Karakoç, Muzaffer Erdost, Orhan Duru, Seyfettin Başçılar, starts writing unique poems as of 1954. The aforementioned people are the young poets and authors of 1950s; later Ece Ayhan also joins this group. İlhan Berk, Turgut Uyar and Edip Cansever, who are older poets with some published books, by the help of their experience and skill, accentuate the understanding of poetry that showed its first signs in the works of these young poets. Thus emerges the poetry whose forerunners are accepted to be İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya and Ece Ayhan and that enters into the history of literature with the name of “İkinci Yeni” (The Second New) in 1956.

Cemal Süreya is a very vigorous figure in the poetry of İkinci Yeni both with his poetry and poetical and critical writings. In his writings, he not only expresses his own poetics but also help İkinci Yeni poetry acquire its characteristics by replying back the criticism directed at it. In this study we

have found out that there are three phases of his poetical works and we emphasize that each phase enriches the others. The parallelism between his poetic views and his poetry and some works that are against his poetics are discussed in the main part of the study through a close examination of poems' structure, themes and narration.

Because this study titled “**Cemal Süreya’s Poetry (Structure, Themes and Narration)**” is defined not as a discussion of a historical period but as an analysis of style, in each chapter the poet’s poems published as a book are evaluated as regards structure, themes, oration and narration. Biographical details of the poet and information about the poetry of İkinci Yeni and his poetics, which are presented in the “Introduction”, are used to analyze and assess his poetry when occasion avails.

With his books “Üvercinka” (1958), “Göçebe” (1965), “Beni Öp Sonra Doğur Beni” (1973), “Uçurumda Açan” (1984), “Sıcak Nal” (1988) and “Güz Bitigi” (1988), Cemal Süreya is an important poet of the modern Turkish Poetry that developed after 1950. The positive and negative reactions he gets at the time of the publication of his books are remarkable to show how his poems are perceived then. These reactions are included in the beginning of the discussion of each book. By discussing each book according to structure, themes, oration and narration, the development and the settlement of the poetic attitude of the poet are emphasized.

In “**Cemal Süreya’s Poetry (Structure, Themes and Narration)**”, written as an analysis of style, it has been found out that Cemal Süreya is a poet of the modern Turkish poetry with a poetic attitude. The scope and borders of this attitude have been demonstrated with the works analysed and discussed in each chapter.

Keywords: Cemal Süreya, İkinci Yeni (The Second New), poetry, poetics, idiosyncrasy (attitude), structure, themes and oration in poetry.