



T.C.

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Programı

**CEMAL SÜREYA'NIN ŞİİRLERİNDE TOPLUMCU
GERÇEKÇİ İZLER**

Yüksek Lisans Tezi

Rıdvan Türkoğlu

165160129

Danışman: **Dr. Öğretim Üyesi Ürün Şen Sönmez**

İstanbul, 2020



T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Programı

**CEMAL SÜREYA’NIN ŞİİRLERİNDE TOPLUMCU
GERÇEKÇİ İZLER**

Yüksek Lisans Tezi

Rıdvan TÜRKOĞLU

İstanbul, 2020

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi dönem projesi olarak sunduğum ‘‘Cemal Süreya’nın Şiirlerinde Toplumcu Gerçekçi İzler’’ başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

[Tarih ve İmza]

Rıdvan Türkoğlu



ONAY

Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece İstanbul Arel yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumunyıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tarih ve İmza

Rıdvan TÜRKOĞLU

ÖZET

Cemal Süreya, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli şairlerinden biridir. İkinci Yeni hareketi içinde yer alan ve Türk şiirinin önemli sanatçılarından olan Cemal Süreya'nın şiirlerindeki toplumcu izleri aydınlatmak ve tahlil etmek bu çalışmanın temel amacıdır.

Bu bağlamda, sanatçının 1958 ile 1988 yılları arasında yayımladığı *Üvercinka* (1958), *Göçebe* (1955), *Beni Öp Sonra Doğur Beni* (1973), *Uçurumda Açan* (1984), *Sıcak Nal* (1988) ve *Güz Bitiği* (1988) adlı şiir kitapları, bunların yanı sıra *Günler* (2018), *Onüç Günün Mektupları* (2018), *Folklor Şiire Düşman* (1992), *Papirüs'ten Başyazılar* (2015), *Toplu Yazılar I* (2018, Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar), *Toplu Yazılar II* (2016, Günübirlilikler) ve söyleşi tarzında kaleme aldığı *Güvercin Curnatası* (2017) adlı eserleri de incelenmiştir.

Bu incelemelerden hareketle, Cemal Süreya'nın şiirlerindeki toplumcu gerçekçi izler ortaya konmuştur. Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Cemal Süreya'nın hayatı ve edebî kişiliği, ikinci bölümde İkinci Yeni şiiri, tarihçesi ve ikinci Yeni içinde Cemal Süreya; üçüncü bölümde gerçekçilik kavramından yola çıkarak toplumcu gerçekçilik anlatılmıştır Dördüncü bölümde ise şiirler tahlil edilerek bu şiirlerdeki toplumcu gerçekçi izler ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Cemal Süreya, İkinci Yeni şiiri, gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik, şiir.

ABSTRACT

Cemal Süreya is one of the important poets and people of literature within the Republican period Turkish literature. The main objective of this study is to enlighten and analyze the social aspects of Cemal Süreya's poetry, who embeds in the Second New movement as an important artist.

In this respect, his books belonging to the time between 1958-1988 including the poetry books as Üvercinka (1958), Göçebe /Nomad (1955), Beni Öp Sonra Doğur Beni / Kiss and Then Breed Me (1973), Uçurumda Açan / Blooming in the Cliff (1984), Sıcak Nal / Hot Horseshoe (1988) and Güz Bitiği / Springing up of the Fall (1988); and his other books such as Günler / Days (2018), On Üç Günün Mektupları / Letters of the 13 Days (2018), Folklor Şiire Düşman / Folklore Against the Poetry (1992), Papirüs'ten Başyazılar / Leaders of Papirüs (2015), Toplu Yazılar I / Collected Writings I (2018), Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar / My Hat is Full of Flowers and Writings on the Poetry (2018), Toplu Yazılar II Günübirlikle / Collected Writings II One-days (2016, as well Güvercin Curnatası/ Dove Herd (2017), which is written in the interview style, are analyzed.

Drawing on these analyses, the social realism in Cemal Süreya's poems is identified. The study consists of four sections. In Section 1, Cemal Süreya's life and literary personality is explained. Section 2 discusses the Second New poetry, its history, and Cemal Süreya's place within this movement. Based on the realism term, Section 3 outlines social realism. In Section 4, the poems are analyzed, and the social realism in his poetry is investigated.

Keywords: Cemal Süreya, Second New movement, realism, social realism, poetry.

ÖNSÖZ

Cemal Süreya, Türk edebiyatının önemli ve öncü şairlerinden biridir. Özellikle içinde yer aldığı İkinci Yeni hareketi ile özdeşleşen Cemal Süreya, Türk şiirinin modernleşmesine büyük katkılar sağlamıştır. Çocukluktan itibaren içinde bulunduğu aile çevresi, maruz kaldığı sürgün hayatı bunun yanı sıra Türkiye’de cereyan eden bazı durumlar / olaylar sanatçının yazın hayatına etki etmiştir. Her ne kadar İkinci Yeni’nin bireyci bir şiiri önelediği görüşü hâkim olsa da Cemal Süreya’nın şiirlerinde bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak toplumcu bir tutum sergilemesi, bu çalışmanın oluşmasında belirleyici olmuştur.

Çalışma boyunca Cemal Süreya’nın tüm eserleri detaylıca incelenmiş, bu eserler arasında bir bütünlük sağlanmaya çalışılmış, sanatçının eserlerinde toplumcu gerçekçiliği imleyen şiirler tahlil edilmiştir. Bu tahlillere giden yolda, Cemal Süreya’nın hayatı, edebi kişiliği, İkinci Yeni ve Toplumcu Gerçekçilik konusunda birçok eser incelenmiştir. Bunların ışığında Cemal Süreya’nın poetikası ve düşünce yönü de belirginleştirilerek *Cemal Süreya’nın Şiirlerinde Toplumcu Gerçekçi İzler* adlı tez ortaya çıkarılmıştır.

Tez konusunun belirlenmesi aşamasında ve çalışmalarım sırasında bana yol gösteren danışman hocam Ürün Şen SÖNMEZ’e; yüksek lisans yapmama vesile olan ve desteğini hiçbir zaman eksik etmeyen kıymetli eşim Kübra TÜRKOĞLU’na; çalışma sırasında göstermiş oldukları sabır ve alaka dolayısıyla aileme, dostlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Rıdvan TÜRKOĞLU

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	İ
ABSTRACT	İİ
ÖNSÖZ	İİİ
İÇİNDEKİLER	İV
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	7
CEMAL SÜREYA BİYOGRAFİSİ VE ESTETİĞİ	7
1.1. Hayatı	7
1.2. Şiir Kitapları ve Diğerleri	15
II. BÖLÜM	21
İKİNCİ YENİ ŞİİRİ	21
2.1. OLUŞUMU	24
2.1.1. 1950-1960 Dönemi.....	26
2.1.2. 1960-1970 Dönemi.....	27
2.1.3. 1970'ten Sonra	28
2.1.4. İkinci Yeni İçinde Cemal Süreya ve Şiir Anlayışı	29
III. BÖLÜM	39
GERÇEKÇİLİK	39
3.1. Gerçekçilik.....	39
3.2. TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK.....	42
3.2.1. Toplumcu Gerçekçiliğin Doğuşu ve Marksizm	42
3.3. TÜRKİYE'DE TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK	46
3.3.1. Toplumcu Gerçekçi Şiir	48
IV. BÖLÜM	53
CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE TOPLUMCU GERÇEKÇİ İZLER.....	53
4.1. Coğrafya.....	53
4.1.1. Afrika.....	53
4.1.2. Anadolu	58
4.1.3. Ortadoğu	61
4.2. Politika	68
4.3. Yoksulluk	71
4.4. Sürgün	75
4.5. Burjuva ve Kapitalizm	78
4.6. Tarih	85

4.6.1.Osmanlı Tarihi.....	86
4.6.2.Cumhuriyet Tarihi	89
4.7. Ekonomik Eleştiri	93
4.8. Cinsiyete Dayalı Ahlak Anlayışı.....	95
SONUÇ	98
KAYNAKÇA.....	102
ÖZGEÇMİŞ	109
EK 1:	110



KISALTMALAR LİSTESİ

AGE : Adı Geçen Eser

AGM : Adı Geçen Makale

ANK : Ankara

C : Cilt

ÇEV : Çeviren

İST : İstanbul

S : Sayı

s : Sayfa

TDK : Türk Dil Kurumu

YAY : Yayın

YKY : Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ortaya çıkan Tanzimat hareketi birçok alanda olduğu gibi Türk edebiyatında da birçok değişimin başlatıcısı olmuştur. Osmanlı entelektüelleri her alanda modernleşme eğilimine girmiş iken bu dönemde yaşamış pek çok sanatçı da Türk edebiyatının modernleşmesine katkıda bulunmuşlardır. Edebiyatta Tanzimat'la başlayan modernleşme; Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî, Milli edebiyat dönemlerinde devam etmiştir. Her dönemde sanatçılar Türk edebiyatında birçok yenilik denemiş, Türk edebiyatının gelişmesine ve modernleşmesine katkıda bulunmuşlardır. Modern Türk şiiri bir yandan köklü bir şiir geleneğine sırtını yaslarken diğer yandan da dönüşümün şekillendiği bu mirasın devam ettiricisi olmuştur. Modernleşmenin önemli sonuçlarından bireyselleşme, sanatta da yankısını bulmaya başlamıştır.

1923'te ilan edilen Cumhuriyet'ten sonra Türk şiirinde değişimler devam etmiştir. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal Beyatlı'nın öncülüğünü yaptığı Saf şiir anlayışı ve bu iki şairin ortaya attığı imge, imaj, düzen, biçim, kapalı söyleyiş hususları, bu dönemde birçok sanatçıyı etkilemeye devam etmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı, Asaf Halet Çelebi, Ahmet Muhip Dıranas gibi sanatçılar bireyselliği ön plana çıkaran şiirler yazarken; 1940 yılında özellikle Toplumcu şiirin öncülüğünü yapan Nazım Hikmet Ran ve onun yanı sıra Ercüment Behzad Lav, Hasan İzzettin Dinamo, İlhami Bekir Tez, Ahmed Arif, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, Attilâ İlhan, Arif Damar, Enver Gökçe, Suat Taşer, Mehmet Kemal, A.Kadir (Abdülkadir Mercişboyu), Şükran Kurdakul ve Rıfat Ilgaz şiirlerini toplumu bilinçlendirmek amacıyla kaleme almışlardır.

1940'lı yıllarda, Türk edebiyatında devrim olarak nitelendirilebilecek yeni bir şiir hareketi ortaya çıkmıştır. Orhan Veli Kanık'ın öncülüğünü yaptığı bu hareketin ismi Garip'tir. Garip akımı daha önceki şiir anlayışlarından her anlamda farklıdır. Orhan Veli Kanık ve arkadaşlarının (Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat Horozcu) başlattığı bu akımla her türlü mecaz, imge, söz sanatı ya

da biçimsel kalıpların şiirden atılması savlanmış ve denenmiştir. Şiir oldukça basitleştirilmiş ve küçük insanların yaşamlarına odaklanmıştır.

1950 yılından itibaren Türk edebiyatında yeni bir şiir akımı ortaya çıkmıştır. Bu akım Muzaffer İlhan Erdost'un adını sonradan koyduğu İkinci Yeni'dir. İkinci Yeni, Garip akımına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Garip (I. Yeni) şiiri edebîlikten arındırmaya niyetlenip basitleştirirken II. Yeni tam aksine şiiri zorlaştırmıştır. Attila İlhan, Garip Hareketi'ni 'İnönü diktası'nın, İkinci Yeni'yi de 'Menderes diktası'nın ürünü olarak değerlendirmiş ve bu hareketlerin, şiiri toplumdan, toplumsal sorunlardan kopararak, anlamsızlaştırarak toplumsal gerçekçi poetikanın gelişimini engellediklerini ileri sürmüştür (İlhan, 1996: 7-11). Her ne kadar belli bir programı, bildirisi olmasa da II. Yeni hareketi kendi çağına damgasını vurmuştur. Şiirlerini özellikle "XX. Asır", "Yeditepe", "Yenilik", "Şiir Sanatı", "Kaynak", "İstanbul", "A" ve "Pazar Postası" gibi dergilerde yayımlayan şairler arasında Cemal Süreya, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Turgut Uyar, İlhan Berk, Ülkü Tamer gibi şairler gösterilebilir. Bu şairler her ne kadar bireysel ve anlaşılmaz şiirler yazmakla suçlanmışsa da toplumsal konulara kayıtsız kal(a)mamışlardır. İşte bunlardan biri de Cemal Süreya'dır.

Çalışmanın Konusu

İkinci Yeni akımının en önde gelen şairlerinden biri olan Cemal Süreya, 1953 yılında Mülkiye dergisinde yayımlattığı "Şarkısı Beyaz", ardından da 1958 yılında kendisinin yayımladığı *Üvercinka* ile kendinden söz ettirmiş bir şairdir. Cemal Süreya, İkinci Yeni akımı için çok önemli bir konumda yer alır. Özgün şiir dili, biçim oyunları, yeni imge ve imajlarla birçok şairi etkilemiş bir isimdir. İkinci Yeni her ne kadar "soyutçu, kapalı, anlamsız, okurdan kopuk, bireysel vb." gibi yaftalarla eleştirilmiş olsa da Cemal Süreya bunun aksinin iddia edilmesine olanak tanıyan şiirler de kaleme almıştır. Bu akım, "okurdan kopuk, bireysel, halktan uzaklaşan" gibi ifadelerle eleştirilmiş olsa da akımın temsilcilerinin, sıkça dillendirildiği gibi yalnızca kendileriyle meşgul, anlaşılmaz şairler olmadıkları ortadadır. Sözgelimi Cemal Süreya'nın, yalnızca aşk ve erotizmle özdeşleştirilen şiirlerden ibaret sayılması, neredeyse her eleştiri ve incelemede bu eksik savın tekrar edilmesi, şaire bütünlükçü ve

gerçekçi bir bakışla bakmayı geciktirerek II. Yeni hakkındaki yaygın yanlış kanıyı sürdürmüştür. Cemal Süreya'nın şiirinin yalnız bireysel temalardan, aşk ve erotizmden ibaret olmadığı –öyle olsaydı da sanatsal değerinden bir şey yitirmezdi- fikrinin yönlendirdiği bu çalışmada, onun şiirindeki, çoğunlukla örtük olarak sunulmuş, şiir dilinin kapalılığı sebebiyle kolayca gözden kaçırılmış yahut toplumcu şiir denince slogan edebiyatı akla geldiğinden estetik gayeyi önde tutan şiirlerde yok sayılmış toplumcu izler irdelenmiştir. Bu çalışma, Cemal Süreya'nın şiirindeki farklı katmanları aydınlatmak ve böylelikle daha gerçekçi ve bütünlükçü bir edebiyat tarihine, eleştirel zeminin oluşmasına katkı sağlayabilmek amacıyla söz konusu şiirlerdeki toplumsal izlere odaklanmıştır.

Cemal Süreya'nın Şiirlerinde Toplumcu Gerçekçi İzler'de özellikle muhtevaya bağlı olarak sanatçının doğduğu yıldan öldüğü yıla kadar yazmış olduğu şiirler bütün olarak ele alınmış ancak toplumsal izlerin ve toplumcu tutumun açık veya örtük olarak varlık gösterdiği örnekler tahlil edilmiştir.

Çalışmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı günümüzde halen etkisini sürdüren Cemal Süreya'nın toplumcu çizgide kaleme aldığı şiirlerde işlediği temaları ve öğeleri belirlemek, ilk eserinden son eserine kadar yazmış olduğu şiirlerde toplumsal ve siyasal düşünceleri şiirleriyle ortaya çıkarmak, şiirlerin toplumsal katmanını aydınlatmaktır.

Bu çalışmayla Cemal Süreya'nın şiirlerinde, eleştiri ve yorumların çoğunun aksine, toplumsal katmanın önemli bir yer işgal ettiği, şiirlerinin anlam dünyasının bu katman olmaksızın eksik kalacağı ortaya koyulmak istenmiştir.

Çalışmanın önemi, II. Yeni akımının öncü şairlerinden olan Cemal Süreya'nın toplumcu şiirden uzak olmadığını göstermek ve bu alandaki eksikliği kapatmaktır. Bu çalışmada özellikle metin odaklı incelemeler yapılmış Cemal Süreya'nın toplumcu şiirleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın Kapsamı

Cemal Süreya'nın Şiirlerinde Toplumcu Gerçekçi İzler adlı çalışma, giriş, sonuç ve dört bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde çalışmanın genel bir tablosu çizilmiş olup; çalışmanın konusu, amacı, kapsamı ve yöntemi; Sonuç bölümünde ise Cemal Süreya'nın şiirlerindeki toplumcu izlerin tahlili neticesinde ulaşılan bulgular ifade edilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde “şairin hayatı şiire dâhil” diyen Cemal Süreya'nın ailesinden, hayatından ve edebi kişiliğinden bahsedilmiştir. Cemal Süreya'nın hayatında, içine doğduğu ve sonradan değişimine tanık olduğu aile, doğduğu, büyüdüğü yerler ve özellikle zoraki bir göçün ya da sürgünün neden olduğu maddi ve manevi sonuçlar derin izler bırakmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde özellikle şairin hayatına yer verilmiş olması, onun hayatındaki dönüm noktalarını belirlemek içindir. Çünkü her bir tesir sanatçının şiirinde yerini almıştır. Bunun yanı sıra birinci bölümde Cemal Süreya'nın evliliklerine, edebi yolculuğunun başlayışına ve bu yolculuğun devamına, yayımladığı kitaplara da yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde 1950'den 1960'a değin Türk edebiyatında önemli bir yer tutan ve Cemal Süreya'nın da içinde bulunduğu İkinci Yeni akımına değinilmiştir. II. Yeni akımının nasıl ortaya çıktığı, bu isimlendirmenin nasıl oluştuğu gibi konular üzerinde durulmuştur. Bu akımın tarihçesi, genel tarihçe ve özel tarihçe olarak ayrı ayrı incelenmiştir. Özel tarihçe 1950 ve 1970'ten sonra ayrı ayrı maddelerle anlatılmıştır. Ardından İkinci Yeni içinde Cemal Süreya'ya ve onun şiir anlayışına değinilmiştir. Bu bölümde “humor”un tanımı yapılarak kavram aydınlatılmaya çalışılmıştır. Son olarak Cemal Süreya'nın humoru nasıl kullandığı örneklerle açıklanmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde “gerçeklik” kavramından yola çıkılarak toplumcu gerçekçiliğin ve Marksizm'in ne olduğu açıklanmıştır. Dünyada ve özellikle Rusya'daki toplumcu gerçekçilik temel alınarak hareketin Türkiye'deki tarihçesine ve yansımalarına değinilmiştir. Toplumcu gerçekçilik, çalışmanın tematik çerçevesini belirleyecek şekilde sınırlandırılmış, Cemal

Süreya bu akımın temsilcisi ya da savunucusu olmadığından özellikle toplumsallık ya da toplumculuk kavramlarına odaklanılmıştır.

Çalışmanın asıl konusunu oluşturan dördüncü bölümde ise *Cemal Süreya'nın Şiirlerinde Toplumcu Gerçekçi İzler* bahsine geçilmiştir. Bu bölümde sanatçının toplumsallıkla kurduğu bağdaşım, *toplumsal* kavramını şekillendiren özgün tutumu ve *toplumsalı* alımlayışına dair oluşan fikirlerden hareketle, çalışmanın temel savına odaklanılmış, aydınlatılmazsa Cemal Süreya'nın şiirinin eksik kalacağına kanaat getirilen toplumsal izler ortaya koyulmaya, incelenmeye, yorumlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın Yöntemleri

Çalışmanın bağlamını oluşturabilmek için; Cemal Süreya'nın hayatı ve eserleri, İkinci Yeni akımı ve tarihçesi, İkinci Yeni içinde ve Türk şiirinde Cemal Süreya ve şiir anlayışı, humor tekniği, Cemal Süreya'nın dergicilik yönü, Sosyalizm, gerçekçilik, dünyada ve Türkiye'de Toplumcu Gerçekçilik, Demokrat Parti, 1950 ve 1980 yılları arasında Türkiye gibi konularda yüksek lisans ve doktora düzeyinde yapılan tezler taranmıştır. Akabinde ilgili konularda literatür taraması yapılmıştır. Ulaşılan kaynaklar içerik ve yöntem açısından incelenmiş, çalışmada istifade edilebilecek eserler ayıklanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümü hazırlanırken Cemal Süreya'nın hayatı ve edebi kişiliği hakkında yazılan kitaplar incelenmiştir. Kitaplarda özellikle Cemal Süreya'nın hayatının detaylı incelendiği eserler tercih edilmiş; bilimsel çalışmalardan, kitaplardan ve tezlerden yararlanılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Cemal Süreya'nın da içinde yer aldığı İkinci Yeni akımı ve İkinci Yeni akımı içerisinde Cemal Süreya'nın yeri incelenmiştir. Bu kısım hazırlanırken daha önce İkinci Yeni akımını inceleyen, eleştiren, tartışan, anlamlandıran kaynaklardan istifade edilmiş; ilgili tez ve makalelerden de yararlanılmıştır. Yine İkinci Yeni akımının tarihçesi hakkında da gerekli kaynaklar taranmış ve incelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde gerçeklik kavramı üzerinde durulmuştur. Toplumcu gerçekçiliğin nasıl ortaya çıktığı detaylı bir şekilde

anlatılmış, toplumcu gerçekçi tarihçe ve kavramlar ışığında Türkiye’de toplumcu gerçekçiliğin ne olduğu açıklanmıştır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümü metin tahliline odaklanmaktadır. Metin incelemelerinde Cemal Süreya’nın sırasıyla *Üvercinka*, *Göçebe*, *Beni Öp* *Sonra Doğur Beni*, *Uçurumda Açan*, *Sıcak Nal*, *Güz Bitiği* adlı kitaplarda yayımladığı ve kitaplarına girmeyip dergilerde kalan şiirleri analiz edilmiştir. Bu eserlerde özellikle toplumsal temalı şiirler ön plana çıkarılmıştır. Metin incelemesinde Nurullah Çetin’in *Şiir Çözümleme Yöntemi*, İsmail Çetişli’nin *Metin Tahlillerine Giriş Şiir*, İnci Enginün’ün *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Berna Moran’ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Mehmet Kaplan’ın *Şiir Tahlilleri 1-2*, Ahmet Oktay’ın *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* ve özellikle Feyza Perinçek ve Nursel Duruel’in birlikte hazırladığı *Cemal Süreya "Şairin Hayatı Şiire Dâhil"* gibi kitaplar yönlendirici olmuştur.

I. BÖLÜM

CEMAL SÜREYA BİYOGRAFİSİ VE ESTETİĞİ

1.1. Hayatı

Asıl adı Cemalettin Seber olan Cemal Süreya 1931 yılında Erzincan'da doğar. Cemal Süreya'nın babası Hüseyin Bey, annesi Gülbeyaz Hanım'dır. Dört kardeşi olan Cemalettin, ailenin en büyük çocuğudur. Bu sebeple ailenin en ayrıcalıklı çocuğu olur. Erzincan'da varlıklı bir aileden gelen şair, hayatının ilk altı yılını bu yörede geçirir. 1925 Şeyh Said Ayaklanmasıyla başlayan Kürt ayaklanma dönemi, 1938 Dersim Harekâtıyla son bulur. Şeyh Said Ayaklanmasından sonra çıkarılan yasayla 500.000 kişi Erzincan'dan başka bölgelere sürgün edilir. Cemal Süreya'nın ailesi de bu sürgünün içerisindeydi (Perinçek ve Duruel, 2017: 24). Bu yolculuk, ailenin yaşamını etkileyecek trajik olayların da başlangıcıdır.

Cemal Süreya, ailesi ile birlikte iskân edildikleri Bilecik'te iken hasta olur ve okula bir yıl geç başlar. Kendisi bu durumu şöyle anlatır:

“Ben ilkokula bir yıl geç gittim. Hastaydım... Gittiğim zaman okuma yazma her şey biliyordum. Hatta bana amcam beş sıfırlı rakamlarla matematik yapmayı bile öğretmişti. Bu yüzden birinci sınıfta arkadaşlarımızla aramızda büyük bir fark vardı. O fark hep devam etti. Beni tembel olmaya götürdü. Ama bir yandan da dışardan okumaya götürdü” (Süreya, 1993: 12).

Cemalettin, Gülbeyaz Hanım'ın ölümünden sonra, yasak olmasına rağmen Bilecik'ten İstanbul'a, küçük amcası Hasan ile halası Fatma Hanım'ın yanına gönderilir. "Annemin ani ölümünden sonra babam beni İstanbul'daki halamın ve küçük amcamın yanına yolladı. Öğrenimimi büyük kentte yapayım istiyordu. Beyoğlu 37. İlkokul'a yazılmıştım” (Süreya: 1996: 301).

Oğlunu İstanbul'a götüren Hüseyin Seber, Bilecik'ten izinsiz ayrılmıştır. Yasak olan bu ayrılık Bilecik'te fark edilir. Aile 1942'de önce karakola alınır, ardından Bilecik'e geri gönderilir. Cemal Süreya, o gün için şunları söyler:

“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. Büyükanem ise en az altmışbeş. (...) Ertesi gün jandarma refakatinde sürgün yurdumuz olan Bilecik'e posta edildik.

Ben kaç yaşındayım? Onbirin içinde” (Süreya, 1991: 300-301).

Cemal Süreya, ilkokul üçüncü sınıfın yarısını ve sonraki sınıfları Bilecik İlkokulu'nda okur. O beşinci sınıfta iken, babası Esmâ Hanım'la evlenir. Üvey annesinin 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 yükseköğrenim hayatı boyunca sürecek olan parasız yatılı öğrenciliği, 1944 yılında Bilecik Ortaokulu'nda başlar (Doğan, 2007: 5).

Ortaokulu 1947'de bitirir ve ardından yatılı olarak Haydarpaşa Lisesi'ne girer. Lise öğrenciliğini “Haydarpaşa Lisesi'nde sporcuym, iyi öğrenciydim, o kadar” diye hatırlar (Süreya, 1991: 142). 1950'de Siyasal Bilgiler Fakültesi İktisat ve Maliye Bölümü'ne kayıt yaptırır. 1954'te buradan mezun olur. Üniversite yıllarını Ankara'da geçiren Cemal Süreya için bu kent önemli bir yer tutar. Ankara, Cemal Süreya'nın edebiyat dünyasına adım attığı yer olarak görülebilir (Doğan, 2007: 5).

Cemal Süreya, Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden Haziran 1954'te mezun olduktan sonra 25 Kasım 1954'te Eskişehir Vergi Dairesi'nde stajyer olarak çalışmaya başlar. 1955'te Maliye Müfettişliği sınavına girer ve aynı yılın Eylül ayında Maliye Müfettiş Muavini olarak İstanbul'a atanır. 1958'de yeterlik sınavını vererek “5. Sınıf Maliye Müfettişi” olur. 1959 yılı Temmuz ayında, 50. dönem yedek subay adayı olarak askere gider. Askerliğini Ankara'da, Milli Savunma Bakanlığı'nda yapar. 1960'ta teğmen rütbesiyle terhis olur. 1961 Kasım'da “Maliye Denetim Usulleri ve İktisadî Devlet Teşekkülleri'ni incelemek üzere Fransa'ya gönderilir. 1963'te yurda döner. İki yıl daha Maliye Müfettişliği yaptıktan sonra 31 Temmuz 1965'te memuriyetten istifa eder ve daha sonra “Papurüs” dergisini kurar. “Dergileri edebiyatın laboratuvarı” (Süreya, 2017: 170) olarak gören Cemal Süreya aralıklı olarak, farklı yıllarda “Papurüs”ü üç kez çıkarmıştır.

I. Dönem: Dergiyi askerliğini yaparken planlar. İlk sayıyı Ağustos 1960'ta yayımlar. Başta mali sorunlar olmak üzere çeşitli aksamalar nedeniyle dergiyi çıkarmaya sekiz ay ara verir. 1961'de üç sayı daha çıkarır. Aynı yılın sonunda Paris' gönderilince girişimi yarıda kalır.

II. Dönem: Haziran 1966-Haziran 1970 arasında 47 sayı çıkardığı "Papurüs", o yılların en önemli edebiyat dergisi olur. Bu kez işe daha hazırlıklı başlamıştır. Dergi çıkarabilmek için memuriyetten istifa eder, Paris'ten getirdiği arabayı satıp sermaye yapar. R. Tomris ve Ülkü Tamer'le birlikte giriştikleri sıkı bir ön hazırlık döneminden sonra ilk sayıyı yayımlar. Derginin ilk sayfalarında Cemal Süreya'nın edebiyata, kültürel ve toplumsal sorunlara ilişkin özgün yaklaşımlar içeren imzasız başyazıları; sonraki sayfalarda ise edebiyat incelemeleri, denemeler, şiirler, öyküler yer alır. Fakat ekonomik sorunlar ve ayrıca 12 Mart koşulları yüzünden dergi kapanır. Cemal Süreya da yeniden memuriyete dönmek zorunda kalır.

III. Dönem: 1980'de "Papurüs"ü üç aylık bir dergi olarak yeniden çıkarmayı dener. Her girişimde olduğu gibi yine uzun uzun hesaplar yapar, dostlarına, tanıdıklarına, mektuplar yazıp aboneler bulmalarını ister. Ama dergi ancak iki sayı çıkar. Bunlar, 1980 Bahar sayısı ile 1981 Mart'ında çıkan "Papurüs Seçkisi"dir. 1980 Eylül'üyle dergi bir kez daha kapanır (Duruel, 2002: 43-44).

Cemal Süreya dergicilik yönünü şu cümlelerle dile getirir:

"Ben dergiciyim. Hep dergi çıkarmayı düşünürüm, sekiz sayfalık mı olsun, on sayfalık mı, hesabını yaparım. Benim için dergi çıkarmak önlenemez tutkudur. Türkiye'de edebiyatın laboratuvarı dergilerdir. Ama bir dergi sonsuza dek çıkmaz. Dergiler çıkar, yaşar ve ölür" (Süreya, 2017: 171).

Süreya, Yurdağül Erkoca ile yaptığı soruşturmada, konuyla ilgili bir soruya şu cevabı verir:

"17 dergi batırdım. İşte Papirüs, üç kez batırdım. Türkiye Yazıları Dergisi'nin kurucusu ve yazı kurulu başkanıyım. İkinci sayıdan sonra ayrıldım. Sonra Maliye Yazıları Dergisi'ni kurduk. İkinci sayıda onlar beni tasfiye ettiler. Türk Dili Kurumu Dergisi'nin yazı kurulundaydım. Şaka bir yana ben yalnızca kendi çıkardığım dergilerin batmasından sorumluyum herhalde" (Süreya, 2017: 191).

1971'de mali sıkıntılar yaşayan Süreya, yeniden memurluğa dönmek zorunda kalır. Bunun kendisi için ağır bir yenilgi olduğunu belirtir (Süreya, 2017: 114). Süreya, 1971 Eylül'de 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. 1975 Eylül ayında Darphanedeki görevinden ayrılarak Maliye Tetkik Kurulu Üyeliği için 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.¹

Emeklilikten sonra maliyeci kimliğiyle giriştiği tek iş, Odibank Yönetim Kurulu üyeliği olur. Ancak, bankanın batması üzerine uzunca bir süre yargılanır, sonuçta aklanır. Bu olaydan sonra da maliye ile ilişkisini keser. Cemal Süreya'nın, oğlu Memo ile ilgili sorunları, Aralık 1989'da en üst düzeye çıkar. Memo, annesi Zühal Tekkanat'ı da yanına alarak babası ve Birsen Hanım'ın birlikte yaşadıkları eve taşınır. Evin tüm düzenini bozar. Babasına öfkeli tavırlar sergiler, türlü yasaklar getirir, hatta şiddet uygular. Evin içindeki bu işkence yirmi bir gün sürer. Birsen Hanım evi terk eder. Cemal Süreya da

¹ M. Cemil Uğurlu, "Cemal Süreya ile İlgili Bir Anım", **Mülkiyeliler Birliği Dergisi**, S. 116, Şubat 1990; Zeynep Oral, "Kırlangıcın Kanadında Günışığı...", **Sözden Söze**, 2. Basım, Cem Yayınevi, 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.

daha fazla dayanamaz ve 8 Ocak 1990'ı 9 Ocak'a bağlayan gece, Zuhal Tekkanat ve Memo tarafından Göğüs Hastalıkları Hastanesine kaldırılır. Oradan da Haydarpaşa Numune Hastanesine sevk edilir. Aynı hastanede, Birsen Hanım'a o evden ayrılmak istediğini söyledikten birkaç saat sonra yaşama veda eder (Akyüz, 2002: 15-16).

Cemal Süreya'nın hayatında kadınlar önemli bir yer tutar. Aşklarının yanı sıra evlilikleriyle de dikkat çeken bir şairdir. "Benim evliliklerim hep aşk evliliği oldu" (Duruel,1996: 15) diyen şair beş kez evlendiğini belirtir. İlk olarak Bilecik Ortaokulu'ndan sınıf arkadaşı olan Seniha Nemli ile 1953'te Mülkiye'de üçüncü sınıf öğrencisi iken tanışır; ertesini yıl okul bitince evlenirler. 3 Ağustos 1955'te kızları Ayça dünyaya gelir. Evlenebilmek için yedi yıl beklerler fakat boşanmaları da yedi yıl sürer.

1964 yılında Ankara'dan İstanbul'a atandığında Tomris Uyar'la tanışır. Tomris Uyar o yıllarda R. Tomris imzası ile yazılar yazmaktadır. Beraberlikleri sırasında Ülkü Tamer, Tomris Uyar ve Cemal Süreya "Papirüs" dergisini çıkarmışlardır. İlk sayıları birlikte çıkarırlar, birlikte çeviriler yaparlar. 1966 sonuna kadar birlikte yaşarlar. Aynı yıl, dergide de hayatta da yolları ayrılır.

Cemal Süreya, "Yelken" dergisinde düzeltmenlik yapan Zuhal Tekkanat'la tanışır ve hemen evlilik teklifinde bulunur. 1967'de Kadıköy İskelesi'ndeki eski nikâh dairesinde, iki tanık, bir konuk huzurunda evlenirler. 23 Kasım 1969'da oğulları Memo Emrah dünyaya gelir. Fakat Cemal Süreya'nın bu evliliği de uzun sürmez. 1975'in ilk günlerinde resmen ayrılışları da Zuhal Tekkanat'la ilişkisini ölünceye dek sürdürür.

Zuhal Tekkanat'tan ayrıldıktan sonra, 1973'te, Gazi Eğitim Enstitüsü Fransızca Bölümü hocalarından Güngör Demiray'la tanışır. 1975'in Şubat ayında Balıkesir'de evlenirler. Fakat aynı yılın sonunda ayrılırlar. On ay süren bu evlilikten sonra 1976'ta tanıştığı Birsen Sağnak'la 1980'de yakınlaşmaya başlar ve ölünceye kadar onunla yaşar. Yine de Zuhal Tekkanat'la ilişkisini kesin bir biçimde bitirmez; son günlerinde de Zuhal ve oğlu Memo Emrah'la birlikte (Duruel, 2002: 20-21).

Cemal Süreya'nın edebiyata olan merakı çocukken annesinden dinlediği "Kerem ile Aslı" hikâyesiyle uyanır. Daha çok küçükken, dört, beş yaşlarında iken, annesi ona "Kerem ile Aslı" hikâyesini -özellikle de manzum yerleri- okumuştur. Bu durumu Cemal Süreya şöyle anlatır:

"Bazan gönlümü almak için, bazan bir bardak süt içirmek için,- çok inatçıydım!- eşikte oturur, elinde bir çay bardağı süt, bütün Kerem ile Aslı'yı okur, çömelmiştir; ben yine istemem; bu sefer bir tane tokat atar ve giderdi... Ama annemin, onun okuma tutkusu; işte, "Ateş Kerem, tutuş Kerem, yan Kerem" hep ondan kalmıştır... Bende böyle bir şey uyanmıştır..." (Süreya, 2017: 225).

Yazma hevesi ise daha ilkokul ikinci sınıfta, tatilde, halasının oğluyla giriştiği bir deneme sonrası ortaya çıkar. Bu deneme için, "Bu, bana büyük bir haz verdi. Bu haz, herhalde yazar oluşumun başlangıcıdır" (Süreya, 2017: 225) der. Orta 2'nin yaz tatilinde Nafia'nın çadır bekçiliğini yaparken yazar olmaya karar verir. Bir yazara uygun olmadığını düşünerek, biraz da bildiği ünlü yazarların isimlerine özenerek ismini "Cemal Süreyya Seber" diye değiştirmeye karar verir (Süreya, 1996: 182). Lisede iken bu ismi de uygun bulmaz. Daha sonra "Beni keşfetti diyebilirim" dediği Mehmet Behçet Yazar'la tanışır. Bu tanışmayı Süreya şöyle anlatır:

"Bir gün bir kompozisyon vermişti. İki kişiyi çok beğendi: Bir beni, bir de Necati Akgül adlı bir arkadaşı... Yalnız ben, tahrir ödevinin üzerine "Cem Süreyya" yazmıştım.

Geldi, "Cem Süreyya kim?" dedi.

"Benim," dedim.

"Sahiden Cem mi adın?" diye sordu.

"Yok," dedim, "benim adım Cemalettin."

Arkasına "...alettin" ekledi; "Bir daha adınla yaz!" dedi (Süreya, 2017: 223).

Edebiyat ilgisinin doğmasında edebiyat öğretmenlerini unutmadığını, onların kendinde belirleyici edebi rolleri olmadığını, fakat hepsinin kendine itki kazandırdığını dile getirir Cemal Süreya. Ortaokulda, Nimet Kolçak, Süreya'nın Türkçe öğretmeni olmuştur. Edebiyat öğretmeni Nimet Kolçak'ın kendinde iteleyici olduğunu belirten Süreya, hocasının bazı sanatçılar için söylediği şu cümleleri dile getirmiştir: "Hüseyin Cahit Yalçın sıcak bir yazardır. Falih Rıfkı Atay ise, çok usta, çok daha ayrıntılara inebilen, ama soğuk bir yazardır!" Bu tanım bende kalmış. Öğretmenimiz böyle biriydi." (Süreya, 2017: 222). Lise yıllarında Ali Sedat Oksal, Cemal Süreya'nın edebiyat öğretmenidir. Aruz veznini bütün incelikleriyle ondan öğrenir.

Öğrendikleri sadece aruzla sınırlı 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 Mehmet Behçet Yazar’ın keşfettiğini söyler. Saygıyla andığı son öğretmeni ise, Şerif Hulusi’nin eski eşi Melahat Babacan’dır (Süreya,1982: 105-107).

Ortaokulu bitirdiğinde şiiri bilmediğini söyler. Bununla birlikte bildiği kadarıyla şiirler yazmaktadır. İlerde ilk eşi olacak Seniha Hanım’a “Kızıl Mısrallar” adıyla bir şiir yazmıştır. Bu mısralar şöyledir: “Seni sevdiğim anda her şeyim kızıl oldu / Masmavi defterime kızıl satırlar doldu.” Fakat daha sonra bu mısraları okuyanlar, onu , “Sen ne yaptın! Sana komünist derler” diye uyarınca Cemal Süreya ‘Kızıl Mısrallar’ı derhal ‘Yeşil Mısrallar’ olarak değiştirir. “Seni sevdiğim anda her şeyim yeşil oldu / Masmavi defterime yeşil satırlar doldu.” (Perinçek ve Duruel, 2017: 106). Bunlar, ders kitaplarından tanıdığı Cahit Külebi, Ahmet Muhip Dıranas, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Necati Cumalı’nın şiirlerinin biçim yönünden taklidi ve hece ölçüsüyle yazılmıştır. İlk şiir denemelerini, âşık olduğu bir kızın yönlendirmesi anlamlıdır (Doğan, 2007: 11).

Cemal Süreya, lise yıllarında iken yeni şiirden habersiz olduğunu her zaman vurgular: “Yeni şiiri keşfedememiştim. Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirlerini değerlendiremiyor, hatta küçümsüyordum; hatta bazan alay ediyordum onlarla. Aruzla yazdığım hiç de başarılı olmayan bazı çalışmalarım vardı. Düşünce planında da oldukça gerilerde idim” (Tekil, 1999: 56). Bu eksikliğini, Dostoyevski bağlılığını hiç bırakmadan, üniversite yıllarındaki okumalarıyla giderecek ve yeni edebiyatı üniversitede yakalayabilecektir.² Cemal Süreya’nın daha çocukken uyanan okuma ve yazma ilgisinin kaynağında yalnızlık vardır (Doğan, 2007: 11). Bu durumu yıllar sonra şöyle dile getirmiştir:

² Fakülteden arkadaşı olan Ercüment Gençer, Cemal Süreya’nın Dostoyevski bağlılığını su 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.

“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 kırgınlık bundandı.” (Perinçek ve Duruel, 2017: 106).

Cemal Süreya kendisi ile yapılan bir mülakatta edebiyata girişinin nasıl olduğunu şu cümlelerle dile getirmiştir:

“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” (Süreya, 2017: 48-49).

Ankara’da, Mülkiye’de geçirdiği dört yıl, dünya görüşünün, kişiliğinin ve sanatının oluşumunda önemli bir yer tutar. Bir okul olmasının ötesinde, “ bir hayat tarzı” olarak görür Mülkiyeli olmayı (Perinçek ve Duruel, 2017: 85). Siyasal Bilimler Fakültesi’nde okuyan Cemal Süreya, o yıllarda bir grup şair ve yazarla arkadaşlık kurar. Fakültede, en yakın arkadaşı Sezai Karakoç’tur. Karakoç, Cemal Süreya ile ilgili anılarını şöyle dile getirir:

“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 sairleri değerlendirmemiz, hergünki konuşmalarımızdan, alelâde konuşmalarımızdandı. Bir konuyu ben bir ucundan tutardım, o öbür ucundan. Ön ve arka yüzüyle anlamını ortaya dökmek isterdik adeta onun” (Karakoç, 1958).

Cemal Süreya’nın ilk şiiri olan “Şarkısı Beyaz”, “Mülkiye” dergisinde 1953’te yayımlanır. Şair, bu olayı şöyle açıklar:

“Herkes bende çok şiir olduğu sanıyordu. 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’. Herkes beni şair, hatta iyi bir şair saydığı için ilk şiirimi, yayımlatmakta güçlük çekmedim. İlk şiirden sonra bir hız geldi bana. Mülkiye’de bir öyküm ardından da art arda şiirler yayımladım. XX. Asır, Yenilik, Yeditepe dergilerine de şiirler yollamaya başladım. Hepsini yayımlandı. İlk şiirim yayımlanınca günlerce uyuyamadığımı anımsıyorum” (Süreya, 2018: 37).

Şiirlerinin yayımlanmasıyla beraber fakültenin dergisi olan “Kazgan”ın hazırlanması işi ona verilir. Süreya bu dergide “Camasef” ve “Yürüyen Adam” mahlaslarıyla şiirler ve yazılar yazmıştır.

Cemal Süreya, Sezai Karakoç’la tanıştıktan sonra, 1952’de Muzaffer İlhan Erdost’la tanışır. Erdost, bu 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 mahcubuz, çekingeniz... Ama ikimiz de bu mahcupluğumuzun, çekingenliğimizin altında kendimizi gizliyor gibiyiz, ya da gizliyoruz...” (Erdost, 1958: 12).

“Mülkiye” ve “Kazgan” dergilerinde şiirler yayımlayan Cemal Süreya, akabinde “Devrim Gençliği”, “Evrım” ve “Şiir Sanatı” dergisinde de şiirler yayımlar. Cemal Süreya’nın, yükseköğrenim için gittiği Ankara’da hem edebiyat dünyası şekillenir hem de kurduğu arkadaşlıklarla bu dünya zenginleşir. 1954’ten başlayarak gelişen ve modern Türk şiirinde önemli bir hamle olarak değerlendirilen İkinci Yeni Şiiri, tam da onun edebiyat dünyasına girdiği yıllarda ortaya çıkmıştır (Doğan, 2017: 17). Garip şiirinin etkisini yitirmesiyle beraber Türk şiirinde Ece Ayhan, Cemal Süreya, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Turgut Uyar ve İlhan Berk gibi şairler yeni bir şiir akımının doğmasına öncülük etmişlerdir.

1.2. Şiir Kitapları ve Diğerleri

Cemal Süreya, yaşadığı dönemde hem şiirleriyle hem de düzyazılarıyla adından söz ettirmiş önemli bir sanatkârdır. Yaşadığı dönemde az şiir yazmış olması sebebiyle her ne kadar eleştirilse de şiirleriyle Türk şiirine damgasını vurmuş bir şair olarak karşımıza çıkar. Onun şiiri, Garip şiirinin önemini yitirmesi ve Türk şiirinin tıkanmaya başladığı zamanda ortaya çıkmıştır. *Üvercinka*’yı yayımlamasıyla beraber Türk şiirinde bir şok etkisi yarattığını kendisi de söyler:

“Üvercinka’yı bir kelimeyle özetliyorum: şok. O kitaptaki çok şiirimde şok etkisi aradım. Sonra dile büyük bir yaslanışım var. Humor var. Kusurlu şiirler, biliyorum. Kusurlu olmalarını istedim” (Süreya, 2017: 20).

1958 yılında yayımladığı ilk şiir kitabı *Üvercinka*'dır. Kitapta şairin 1953-1958 yılları arasında yazıp yayımladığı yirmi dokuz şiiri yer alır. Bu şiirler; “Yenilik”, “Yeditepe”, “Kaynak”, “Evrım”, “Varan”, “Şimdilik”, “Şiir Sanatı”, “Açık Oturum”, “a”, “Şairler Yaprağı” ve “Pazar Postası” dergileri ile Varlık Yayınları'nca 1950'lerde her yıl yayımlanan *Yeni Şiirler 1955* adlı kitapta çıkmıştır. Kitap, adından da anlaşılacağı üzere Türk şiirinde yeni bir devrim yapmıştır. Şair, kitaba adını veren şiiriyle, *Üvercinka* sözcüğünü şiir diline kazandırmıştır. Bu sözcük güvercin kanadından kısaltılarak elde edilmiş bir sözcüktür. *Üvercinka* döneminde o kadar etkili olur ki, daha önce Cemal Süreya üzerine yazılan övgüleri abartılı bulanlar da, kitaptan sonra onu “kuşağının en güçlü şairi” olarak nitelendirirler. Halis Acarı “*Üvercinka* dedi ki...” başlıklı röportajında şu görüşleri dile getirir:

“Bir ara Muzaffer Erdost, Cemal Süreya için “genç ozanlarımızın en güçlülerinden biri” diye yazmıştı. O günlerde pek aşırı bulmuştum bu yargıyı. Gelgelelim, *Üvercinka*'yı okuduktan sonra başka türlü düşünür oldum. Hele Cemal'in kendisiyle tanışınca daha da değişti kanılarım. Gerçi şimdi bile takıldığım yanları çok ama gene de söylemeliyim. Erdost haklıymış! Cemal kuşağının en güçlü şairlerinden biri, hatta en güçlüsü” (Acarı, 1958: 16).

Kendisiyle yapılan röportajlarda da “az şiirler yayımladığımı” belirten Cemal Süreya'nın ikinci şiir kitabı *Göçebe*'dir. Bu kitap *Üvercinka*'dan yedi yıl sonra yayımlanır. Nisan 1965'te yayımlanan *Göçebe* 1966'da “Türk Dil Kurumu Ödülü”nü alır. Bu şiir kitabının içinde şairin 1958-1965 yılları arasında yazdığı on yedi şiiri vardır. Bu şiirler daha önce “Pazar Postası”, “Yeni İnsan”, “Dönem” ve “Yeni Dergi”de çıkmıştır. *Göçebe*'nin yayımlanmasıyla ilgili Cemal Süreya şunları dile getirir:

“*Göçebe*'deki şiirleri 27 Mayıs Devrimi'nden sonra yazmışım. 1960 anayasasının gökyüzünü “İçime çekiyorum.” O arada Avrupa'ya gidip gelmişim. “*Göçebe*”yi (yani o şiiri) Paris'te tamamladım. Bu kitabımda daha bilinçliyim. Kendime bir yol seçmiş gibiyim. Yine de iki türlü şiir yazıyorum. İki yanım var, ikisini de bastırıyorum sanki” (Süreya, 2017: 118).

Doğan Hızlan, *Göçebe* kitabında toplumculuğun dizelere çok iyi sindirildiği düşünerek Cemal Süreya'nın hem bireyci hem de toplumsal yönünün olduğuna dikkat çeker: “Süreya şiirde her konuyu ustalıklarla kullandı: Aşk şiirlerinden toplumsal temalara kadar. Özellikle şair, kuşağının salt biçim endişelerinin kurbanı olmadı, onları muhteva (içerik) ile de doldurmasını bildi.

Çok kimse biçimlerin gölgesinde saltanat sürerken, o bir şeyler anlatmaya çabalıyordu. Şiirinde yer yer fanteziye rastlanır, ama bu salt fantezi olmaktan çok bir şiir zorunluğu olarak kullanılmıştır. Cemal Süreya şiirinde bir şeyin en yüce duygularını yansıtır, ama bu tavır hiçbir zaman şiirine toplumsal özün girmesini engellememekte aksine şiirinde başarılı bir denge kurulmasını sağlamaktadır. *Ülke* ve *Göçebe* şiirleri sulu gözlülüğe düşmeden yapılmış bir toplumculuğun ürünleridir” (Hızlan, 1996:472).

Cemal Süreya'nın üçüncü şiir kitabı ise *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'dir. Otuz şiirin yer aldığı bu kitap, Ekim 1973'te yayımlanmıştır. “Bir Kentin Dışardan Görünüşü”, “Sevda Sözleri”, “Ortadoğu” ve “Üçbin Yaprak Yüzbin İpekböceği” başlıklı dört bölümden oluşan kitaptaki şiirlerin çoğu, 1966-1970 yıllarında “Papurüs”te çıkmış; ilk bölümü oluşturan tek şiir, 1965'te “Yeni Dergi”de; diğerleri ise, 1972-1973 yıllarında “Soyut” ve “Yeni a” dergilerinde yayımlanmıştır. *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, 60'lardan sonra uç noktası “slogancı şiir”e varan “toplumcu şiir”in, 12 Mart olayıyla birlikte daha da öne çıktığı bir ortamda yayımlanır (Perinçek ve Duruel, 2017: 284). Enver Ercan'la “Yeni Düşün” dergisinde Ocak 1986 yılında yaptığı röportajda “her kitabında çok sevdiği şiirler olduğunu özellikle de en çok *Bösodobeni*'de (*Beni Öp Sonra Doğur Beni*) olduğunu dile getiren şair şunları söyler:

“Beni Öp Sonra Doğur Beni'deki şiirlerin çoğu da memurluktan ayrıldığım 1965 ile 12 Mart olayı (1971) arasındaki ürünler. O günlerde tarih daha hızlı akıyordu, elinizi uzatınca dokunabiliyordunuz sanki tarihe. Özel hayatımın en özgür dönemini yaşıyordum. Dergi çıkarıyordum” (Süreya, 2017: 118).

Doğan Hızlan'la 1982 yılında *Gösteri* dergisinde yaptığı bir röportajda da *Beni Öp Sonra Doğur Beni* kitabı için şunları ifade eder:

“Elbet daha ustayım. Ayrıca şiiri daha bir yayıyorum. Tarihsel bir çizgi yakalıyorum. Anadolu'yu divanece dolanıyorum. Göçebe'deki yalınlıktan, daha “gayrisafi”, ama daha ağırlıklı bir aşamaya geçiyorum. Bir yerde Şeyh Galib'i, bir yerde Yunus Emre ve Pir Sultan'ı yoklayışım da bu kitaptadır” (Süreya, 2017: 65).

1984'te Can Yayınları, Cemal Süreya'nın o zamana kadar çıkardığı kitapların toplu basımını yapmış ve bu toplu şiirleri *Sevda Sözleri* adıyla yayımlamıştır. “Uçurumda Açan”, *Sevda Sözleri*'nde dördüncü kitap olarak yer alır. “Üzerinden Sevişmek”, “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir”,

“Taşırın Damla” başlıklı üç bölümden oluşan kitaptaki şiirler, 1977-1984 yıllarında “Türkiye Yazıları”, “Oluşum”, “Yusufçuk”, “Papirüs”, “Hürriyet Gösteri”, “Yasam İçin Şiir” ve “Aydan Aya” dergilerinde yayımlanmıştır.

Cemal Süreya'nın beşinci şiir kitabı *Sıcak Nal* 31 Mart 1988'de yayımlanır. Son kitabı ise *Güz Bitiği* ise, 1 Nisan 1988'de yayımlanır. *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 Bitiği* kitaplarına, 1988 yılında “Behçet Necatigil Şiir Ödülü” verilir. Otuz beş yılda toplam altı şiir kitabı yayımlayan Cemal Süreya, ilk üç kitabını (*Üvercinka*, *Göçebe*, *Beni Öp Sonra Doğur Beni*) çok seyrek aralıklarla, 1958-1973 yılları arasında, son üç kitabını ise (*Uçurumda Açan*, *Sıcak Nal* ve *Güz Bitiği*) dört yıl, yani 1984-1988 arasında yayımlar. Enver Ercan'la 9 Mayıs 1988'de yaptığı “Şairlik Dervişlik Değil mi Zaten?” mülakatında şu sözleri dile getirir:

“...Az yazan bir şairim. “Şiirsiz şair” diye de anıldığım da olmuştur. Şiiri olmayan değil de, az şiiri olan anlamında. Titizlik yanında, başka uğraşlar içinde olma da rol oynamış olabilir bunda. 1982'de emekli olduğumu anımsa. Ayrıca şu da var: Kimi şair daha sonra açılır. Öyle de demeyelim. Belki de yarım tek şiir yazmaz, yazamaz olurum. Ama o kadar da az yazmadığım anlaşıldı. Yahya Kemal kadar, Baudelaire kadar, Dıranas kadar... Çok fazla, aşırı fazla yazan şairleri anlamıyorum. Hele bazıları romanını, öyküsünü, denemesini, eleştirisini, hatta polemliğini de şiirinde yapma durumunda oluyor. Bunların arasında da iyi sanatçılar yok değil gerçi...” (Süreya, 2017:174).

Sıcak Nal ve *Güz Bitiği*'ni birer gün arayla yayımlayan Cemal Süreya, bu kitapları için de ayrıca şu sözleri sarf eder:

“*Sıcak Nal* ile *Güz Bitiği* arasında söyle bir ayrım var: Birincisi benim bugüne dek yazdığım şiirin doğal uzantısı. *Güz Bitiği*'nde ise ayrı bir çıkış, çıkış demeyelim, ayrı bir çalışma, hayat deneyi var. Tek bir şiir, tek bir yapı *Güz Bitiği*. *Sıcak Nal* ise son dört yılda tek tek yazıp yayımladığım şiirlerden oluşuyor” (Süreya, 2017:177).

Sıcak Nal adlı kitabı, “Kısa Türkiye Tarihi”, “Söz Yitimi” gibi bölümlere ayrılırken; *Güz Bitiği*'nde ise “1 düzyazı”, “20 şiir”, “1 şarkı”, “12 beyit”, “16 dize” ve “5 işleyim” yer alır. Ayrıca Cemal Süreya'nın şiir

kitaplarında yer almayan fakat dergilerde yayımlanan şiirleri “Kalanlar” kısmı ile Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır.³

Cemal Süreya, yaşadığı dönemde sadece şiirle uğraşmamış, düzyazılarıyla da dönemine damga vurmuştur. Sanatçının düzyazıları da bu çerçevede önemlidir. Ali Koçman’ın Kasım 1988’de “Vizon” dergisinde yaptığı “Şiir Bir Karşı Çıkma Sanatıdır” mülakatında Cemal Süreya düzyazı için şu ifadeleri kullanır:

“...Benim bir düzyazı yönüm var, evet. Bu yönde de belirmeme belki mesleğim de etkisi olmuştur. Eleştirmek, doğruyu bulmaktı benim mesleğim” (Süreya, 2017: 204).

Düzyazı yönü de kuvvetli olan şairin muhtelif mensur eserleri vardır. Bunlar sırasıyla: *Şapkam Dolu Çiçekle* (1976), *Günübirlik* (1982), *Onüç Günün Mektupları* (1990), *Uzat Saçlarını Frigya* (1992), *Folklor Şiire Düşman* (1992), *Aydınlık Yazıları / Paçal* (1992), *Oluşum’da Cemal Süreya* (1992), *Papirüs’ten Başyazılar* (1992), *Toplu Yazılar I* (2000, *Şapkam Dolu Çiçekle* ve *Şiir Üzerine Yazılar*), *Toplu Yazılar II* (2005, *Günübirlikler*)’dir. Bunun yanı sıra 1993 yılında çocuklar için yazdığı *Aritmetik İyi Kuşlar Pekiyi*, söyleşi tarzında kaleme aldığı *Güvercin Curnatası* (1993), derlemelerinden oluşan *Mülkiyeli Şairler* (1996) ve *Yüz Aşk Şiiri* (1967), şiir çevirilerinden teşekkül eden *Yürek Ki Paramparça* (1995) eserleri de mevcuttur.

Cemal Süreya’nın düzyazılarının yanı sıra kendisinin de ifadesiyle “geçim kapısı” olarak nitelediği çevirileri de mevcuttur. Çeviriyle ilgili de kafa yoran şair günlüklerinde düşüncelerini paylaşır. Cemal Süreya’nın kırkın üzerinde çeviri kitabı vardır. *Günler* kitabının 786. Gününde “43 kitap çevirmişim.” der. Bazı çevirileri şunlardır: *Gelinlik Kız (Ionesco)*, *Sade’i Yakmalı mı? (Simone de Beauvoir)*, *Günümüzde Sağcı Fikirler (Simone de Beauvoir)*, *İhtilalin Özü (Mao Zedung)*, *Aşkım Suçları (M.de Sade)*, *Palto (J. Cosmos)*, *Yeşil Papa (Asturias)*, *Gök Cephesi (N. Thin Dre)*, *Küçük Prens (A.De S. Exupery)*, *32 Saat Özgürlük (G. Hernadi)*, *Amerika Birleşmemiş Devletleri (V. Pozner)*, *Emperyalizm (Lenin)*, *Vadideki Zambak (Balzac)*,

³ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ocak, 2011, s.277-329 Şiirler için bu esere başvurabilir.

Goriot Baba (Balzac), Milli Kurtuluş Cephesi (D.Bravo), Dine Karşı Düşünce (A. Bayet), Bir Aşk Kırgınının Şarkısı (Apollinaire), Gönül ki Yetiştirmekte (G. Flaubert), Meyhane (Emile Zola), Nekrsov (J.P. Satre), Büyük Ahlak Öğretileri, Toplum Bilim Tarihi (Bouthalle), Bir Tanem (F. Morceau), Kırmızı Balon (Lamorisse), Çin Uyanınca (Alalin Peyrefitte), Mutluluk Getiren Seks, Emegın ve Emekçilerin Tarihi (F. Birzon), Faşizmin Analizi, Zevk Alma Hakkı, S. İncelikleri, Homoseksüellik, Eski Eevler Eski Adamlar, Kürtler (Nikitin), Nostradamus (J. C. De Fontbrune) (Hızlan,2011: 280).



II. BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİ

1950'den 1960'a değin Türk şiiri, esas itibariyle Hisar Topluluğu, Mavi Grubu ve İkinci Yeni Hareketi adlarıyla edebiyat tarihine geçmiş üç farklı oluşum çevresinde gelişimini sürdürür. 16 Mart 1950'den itibaren Ankara'da yayımlanmaya başlayan "Hisar" dergisinde toplanan şair ve yazarlarca oluşturulmuş Hisar Topluluğu, ulusçu/hececi poetikadan, kimi yönlerden de salt şiir poetikasıyla beslenir. Fakat sadece koruma ve savunma içgüdüleriyle hareket ettiklerinden, korumayı amaçladıkları gelenekten yeni bir şiir ve poetika yaratamamışlardır. Çıktışlarındaki asıl amaç, edebiyat aracılığıyla, ulusal değerleri, yıkıcı sanat anlayışlarının etkisinden korumaktır. Söz konusu dergi ve topluluk, şiire yeni bir ses getirememişse de, sanatta ulusal duyarlığa dayanan ve şiirin geleneksel niteliklerini korumayı amaçlayan poetik tavrıyla daha sonraki dönemlerde çıkan "Çağrı" (1957), "İlgaz" (1961-1971), "Defne" (1966-1971), "Töre" (1971) ve günümüzde de yayımını sürdüren "Türk Edebiyatı" (1972) gibi dergilere öncülük etmiştir (Karaca, 2010: 86).

1950-1960 arasında sözü edilebilecek bir başka şiir hareketi, Attila İlhan'ın öncülüğünde ortaya çıkan Mavi Hareketi'dir (Fuat, 2001: 286). 1 Kasım 1952- 1 Ekim 1954 arasındaki ilk dönemde 24 sayı çıkan "Mavi"nin yazı işlerini Teoman Civelek yürütmüştür. Dergi, 1 Aralık 1954'ten Nisan 1956'ya değin "Son Mavi" adıyla yeniden yayımlanmıştır. Çıktışında, Atatürk'ün çizdiği yolda Anadolu'yu işleyen edebi ürünlere yer verileceği açıklanan "Mavi" dergisinde özellikle Attila İlhan "sosyal realizm" (toplumsal gerçekçilik) üzerine yazdığı makalelerle⁴ yeni bir poetika oluşturmaya çalışır. Attila İlhan'ın 24 Ağustos 1954 tarihli "Son Havadis" gazetesinde yayımlanan bir röportaja verdiği yanıtlardan anlaşıldığına göre, ulusal, toplumsal ve batılı nitelikleri bir arada toplayan bir edebiyat hareketi oluşturmayı amaçlamaktadır. Öz bakımından Nazım Hikmet'in açtığı poetik arktan beslenen ve "sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna" inanan Attila İlhan, sosyal estetikle ulusçu düşüncenin kaynaştığı, yalnızca mesaja değil estetik yöne de ağırlık veren,

⁴ Attila İlhan, "Sosyal Realizmin Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklalciliği", Mavi, S.23, Eylül 1954, s.4-5,7; "Sosyal Realizmin İktisadi ve Sosyal Tutumu", Mavi, S.24, Ekim 1954, s.1-6.

geleneği yadsımayan Toplumsal Gerçekçi bir poetika kurmayı amaçlamıştır. Attila İlhan'ın asıl hedefi, şiiri toplumsal işlevinden soyutlamakla suçladığı Garip ve İkinci Yeni Hareketi'dir (Karaca, 2010: 86-87).

Attila İlhan, Garip Hareketi'ni 'İnönü diktası'nın, İkinci Yeni'yi de 'Menderes diktası'nın ürünü olarak değerlendirmiş ve bu hareketlerin, şiiri toplumdan, toplumsal sorunlardan kopararak, anlamsızlaştırarak toplumsal gerçekçi poetikanın gelişimini engellediklerini ileri sürmüştür (İlhan, 1996: 7-11).

Hisarcıların geleneksel şiiri koruma içgüdüsü, Mavicilerin ise özellikle Nazım Hikmet'in açtığı Toplumcu Gerçekçi poetikayı sürdürdüğü yıllarda İkinci Yeni Hareketi de doğar. İkinci Yeni 1954'ten sonra filizlenmeye başlayan bir şiir hareketidir. Öncüleri Oktay Rifat, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Ülkü Tamer, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda gibi şairlerdir. Harekete "İkinci Yeni" adını tamamen Muzaffer Erdost takmıştır (Bezirci, 2013: 15).

İkinci Yeni, Fecr-i Âti, Yedi Meşaleciler, Garipçiler ya da Hisarcılar gibi, ortak bir bildirgesi olan veya belli bir dergide toplanan şairlerce, önceden anlaşarak kurulmuş bir topluluk ya da hareket değildir. İlhan Berk, Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan gibi öncüler birbirlerinden habersizce 1950'li yılların ilk yarısından itibaren "Yenilik", "Yeditepe", "Şiir Sanatı", "İstanbul", "A" ve "Pazar Postası" gibi dergilerde dil, biçim, içerik ve söylem bakımından var olan şiirden tümüyle 'başka' şiirler yayımlamaya başlarlar. İkinci Yeni şairleri de bu hareketin ve yenileşmenin, başlangıçta habersizce, anlaşmadan kendiliğinden doğduğunu belirtirler. (Karaca, 2010: 90) Cemal Süreya, bu hareketin kendiliğinden ve habersizce doğuşu hakkında şunları söyler:

"II. Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini tanımıyorlardı bile. Yazışmıyorlardı da. Söz gelimi ben Edip Cansever'le 1956'da, Turgut Uyar'la, çok daha sonra tanıştım. İlhan Berk'le de çok daha sonra. Sanırım metinlerin tanışması oldu. Ancak çok kişinin de katılımıyla şiirsel bir devinim doğdu. Bugünden geriye alırsak, bir akım oluşmamış diyemeyiz. Ama işte öyle bir akım" (Süreya, 2017: 99).

İlhan Berk, “1955’lerde, 1956’larda Cemal Süreya, Uyar, Cansever, Karakoç da kendi örneklerini koydu. Kısaca herkes kendi örneğini (habersiz) koydu” (Akt. Ayhan, 1996: 130) derken, Edip Cansever ise “...1955’lerden sonra şiirimizde yaygın bir yenileşme ve değişme dönem, başladı. İşte ben, bu parlamayı, bu açılımı birtakım şairlerin bir araya gelerek; eğilim, yönelim ve amaçlarını saptayarak, belli temel ilkelerden ve belli bir dünya görüşünden hareket ederek, kısaca bir antlaşma düzeyinde başlatmadıklarını iyi biliyorum” der (Türk Dili, 1977: 527). Tüm bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere İkinci Yeni Akımının oluştuğu kesin bir tarih, oluşumun şekillendiği belli bir yayın organı söylemek güçtür.

İkinci Yeni Akımının isim babası olan Muzaffer İlhan 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, İkinci yeni bir okulun adı değil, kendisinden önceki şiire göre yeni olan bir şiirin sınır çizgisidir” (Erdost, 1957: 6).

İkinci Yeni Akımı şairlerinin şiir kitaplarını yayımlamasıyla beraber bu akım da oluşmaya başlar. İlhan Berk’in *Galile Denizi* (1958), Turgut Uyar’ın *Dünyanın En Güzel Arabistan’ı* (1959), Edip Cansever’in *Umutsuzlar Parkı* (1958), Cemal Süreya’nın *Üvercinka* (1958), Ece Ayhan’ın *Kınar Hanım’ın Denizleri* (1959), Sezai Karakoç’un *Körfez* (1959) ve Ülkü Tamer’in *Soğuk Otların Altında* (1959) kitaplarının yayımlanması ile İkinci Yeni Akımı belirginleşmeye başlar. Büyük bir şair topluluğunun benimsediği İkinci Yenicilerin genel özelliklerini Asım Bezirci şu şekilde belirtmiştir:

“...gelenekten kopukluk, biçimcilik (formalizm), günlük konuşma dilinden uzaklık ve gramerde deformasyon (değiştirim), duyuları ve algıları karıştırma (karıştırım), özgür çağrışım, soyutlama, anlamsızlık, imgeleme, akıl dışılık, kapalılık, okurdan uzaklık, halka sırt çevirme, çevreden ayrılma ve kaçış...” (Bezirci, 2013: 20-46)

2.1. OLUŞUMU

Her şiir akımı ortaya çıktığı dönemdeki sosyal ve siyasal durumdan etkilenmiştir. İkinci Yeni Akımı da bunlara dâhildir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dış baskıların da etkisiyle çok partili yaşama geçen ve 1946'da seçime giden İnönü yönetimi, her ne denli bu seçimi kazansa da kötü gidişe engel olamaz. Bu seçimden dört yıl sonra, 14 Mayıs 1950'de yapılan seçim sonucunda DP, ezici bir üstünlükle iktidara gelir. Artık 'Milli Şef' dönemi kapanmış, cumhurbaşkanının Celal Bayar, başbakanınsa Adnan Menderes olduğu yıllar başlamıştır. 1950'den, ordunun idareye el koyduğu 27 Mayıs 1960'a değin süren bu döneme 'DP Dönemi' denir (Karaca, 2010: 80).

DP iktidarında 1950-1960 yılları arasında çeşitli olaylar vuku bulur. 1950-1954 yılları arasında DP döneminde yapılan bazı icraatlar şunlardır: Ezanın Arapça okutulması, 14 Temmuz 1954'te genel af ilan edilmesi, 25 Temmuz 1950'de Kore'ye asker gönderilmesi, 18 Şubat 1952'de NATO'ya girilmesi, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik kriz sebebiyle sıkıntıya giren köylüye destek verilmesi, Millet Partisinin kapatılması (1954), CHP mallarının hazineye devri, Köy Enstitülerinin Öğretmen Okullarına çevrilmesi ve Halkevlerinin kapatılması bu icraatların bu dönemdeki örnekleridir. Böyle bir ortamda yapılan 1954 seçimleri sonucunda DP 1950'ye oranla daha fazla oy alarak iktidarını sürdürür. Fakat bu dönemde pek çok sorunla karşılaşılır. Bu yıllarda dış borç artar, enflasyon aşırı ölçüde yükselir. Bunlara bir de Selanik'te Mustafa Kemal'in doğduğu evin bombalanması haberi üzerine, 6-7 Eylül 1955'te İstanbul'da Rumlara yönelik saldırılar eklenince, DP hükümeti dış politikada da önemli sorunlarla karşılaşır. Bunun üzerine Menderes hükümeti 1957'de seçimlere gider ve DP, seçimi yine kazanır. Fakat ilk yıllarda gösterilen istikrarı, ilk yıllardaki rahatlamayı bir daha sağlayamaz. Bu yıllarda muhalefetin de sesi yükselmeye başlar. 1957 ile 1960 yılları arasında hükümet ve muhalefet şiddetli tartışmalara girer. DP, muhalefetin karşısına 'Vatan Cephesi'ni kurarak çıkar. Radyodan her gün bu cepheye katılanların adları yayınlanır. Bu yıllarda yurdun çeşitli yerlerinde olaylar patlak verir. 1959'da TBMM'de muhalefetin yıkıcı faaliyetlerinin araştırılması amacıyla yalnızca

iktidar milletvekillerinden oluşan bir ‘Tahkikat Komisyonu’nun kurdurulması ortamı iyice gerginleştirir. 27-28 Nisan 1960’ta üniversite öğrencileri gösteriler yapar. Olaylar giderek tırmanır ve 27 Mayıs 1960’ta ordunun yaptığı darbeyle DP’li yıllar sona erer.⁵

1950-1960 yılları arasında oluşan İkinci Yeni akımı işte böyle bir ortamda doğar. Şairler Türkiye’de yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik durumlardan etkilenir. Fakat sanatçılar bu durumları doğrudan değil de dolaylı olarak şiirlerinde gösterirler. Bunu yaparken de alışılmışın dışında, soyut, kapalı bir dil kullanırlar. *İkinci Yeni Poetikası* adlı çalışmasında, Alâattin Karaca bu dönemin şiir akımı olan İkinci Yeni Akımı için şunları söyler:

“Söz konusu toplumsal ve sanatsal ortamda, genç kuşak şairleri, hece şiirinin ve Garip’in yetersizliğini kavrarlar; hatta sanatın toplumsal amaçlara hizmet etmesi yolundaki anlayışları reddederler ve 1940’lı yılların ana izlekleri olan yaşama sevgisi, küçük adamın günlük yaşantısı giderek terk edilmeye başlanır. Buna ek olarak Dadaizmin ve Gerçeküstücülerin anlatım teknikleri genç kuşağın ilgisini çeker. ...en önemlisi alışılmış şiir dili sarsılmaya başlar; dille beraber asıl sarsılan alışılmış gerçeklik anlayışıdır. İşte İkinci Yeni böyle bir toplumsal ve sanatsal ortamda boy verir” (Karaca, 2010: 84).

Yaşadığı dönemde İkinci Yeni Akımına şiddetle karşı çıkan Attila İlhan da bu akım için şu sözleri sarf eder:

“Geçmiş gün demişim ki: “-...Birinci Yeni (Garip) İnönü Diktası’nın şiiridir. İkinci Yeni ise Menderes Diktası’nın! Birinci Yeni (Garip) ‘sıcak’ savaş yıllarının şiiriydi, İkinci Yeni ‘soğuk’ savaş yıllarının!” (İlhan, 1996: 7).

“Mavi” dergisinin toplumcu şairlerinden Ahmet Oktay ise İkinci Yeni’nin ortaya çıkışını ‘toplumsal itmeyle’ değil, ‘korkuyla’ açıklar. Ona göre, birtakım şairler toplumsal sorunları görmüşler, fakat onları belirtmekten korkmuşlar ve İkinci Yeni denilen kaçış yoluna sapsmışlardır (Akt. Bezirci, 2013: 66). Yine “Mavi” dergisinin toplumcu yazarlarından ve İkinci Yeni Akımının öncülerinden olan Yılmaz Gruda, İkinci Yeni akımı için şu ifadeleri kullanır: “...kendisine büyük ümitler bağlanan DP, çeşitli nedenlerle, birden bir dikta, bir baskı dönemine giriverdi. Açık seçik, toplumcu şiirler yazan bizler de bu baskının getirdiği çekingenlikle, az da olsa, zorunlu bir kapalılığa yöneldik. Kelimelerin anlamlarını cümle yapılarını zorlamaya başladık.

⁵ Tüm bu bilgiler için şu esere başvurulabilir:
Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara, 2010, s. 80-85

Sözleşmemiştik ama bu konuda. Bir ‘hassasiyet’in sonucuydu, geçici bir şeydi. (...) Fakat, Ece Ayhan’da en iyi temsilcisini bulan bu ‘geçici tutum’ Muzaffer Erdost’un isim babalığıyla ‘İkinci Yeni’ akımı şekline büründü. –Ve şiire olanlar oldu.- (...) Toplumdaki siyasal, ekonomik dalgalanmalar, toplumsal kaymalar da bu durumu iyice pekiştirdi” (Akt. Bezirci, 2013: 66).

İkinci Yeni’nin genel tarihçesi ana çizgileriyle böyledir. Akımın, bir de özel tarihçesi vardır.

2.1.1. 1950-1960 Dönemi

1950’den sonra kimi şairler yeni bir şiir akımına yönelirler. Attila İlhan’ın ardından Cemal Süreya 1954-56 yılları arasında “Yenilik”, “Açık Oturum”, “Yeditepe” dergisinde, yer yer yenilikler taşıyan bazı şiirler (“Üvercinka”, “Gül”, “İngiliz”, “Aslan Heykelleri” vb.) yayımlar. İlhan Berk 1955-56 yılları arasında “Yeditepe”de aynı yöneltide birkaç şiir (“Paul Kleéde Uyanmak”, “F”, “Ağır Ot”) çıkarır. Edip Cansever de İlhan Berk gibi aynı dergide, aynı tarihte ve aynı doğrultuda şiirler (“Aşkın Radyoaktivitesi”, “Güzel Atomların Yaptığı Ayak”, “Yerçekimli Karanfil”) bastırır. Turgut Uyar “Eski Kırık Bardakları” ile “ Göğe Bakma Durağı”nı okurlarına sunar. Bu şairlerin ardından 1956’da “Pazar Postası”nda Sezai Karakoç’un, Yılmaz Gruda’nın, Ece Ayhan’ın, Tevfik Akdağ’ın, Ülkü Tamer’in, Özdemir İnce’nin, Nihat Ziyalan’ın, Âlim Atay’ın harekete başka katkılar getiren şiirleri boy gösterir. 1956’da Oktay Rifat geniş tepkilere yol açan *Perçemli Sokak*’ını çıkarır (Bezirci, 2013: 69).

Bu yayınlar üzerine, Muzaffer Erdost, İlhan Berk’le ilgili bir yazı yazar:

“...Bugün Orhan Velilerin, Fazıl Hüsnülerin, Behçet Necatigillerin ilerisinde yeni bir şiirimiz var mıdır? Yeditepe dergisini okuyanlar orada İlhan Berk’i, Turgut Uyar’ı, Cemal Süreya’yı, Tevfik Akdağ’ı, Yılmaz Gruda’yı, bunlarla birlikte ayrı bir şiirin gün geçtikçe geliştiğini görmüşlerdir...” (Bezirci, 2013: 69).

Ortaya çıktığı dönemde İkinci Yeni için, “bir şey söylemeyen şiir” yaftasını vuranlar olur. İkinci Yeni’nin isim babası olan Muzaffer Erdost, , özellikle “Pazar Postası”nda bu iddialara sürekli cevaplar verir. Ahmet Oktay “bu şiirin bir duyguya, bir düşünceye bağlanmadan toplum sorunlarından uzak faydasız şiirler olduğunu, insanlarla her türlü ilişkiyi kopardığını, sentaksın

bozulduğunu, cümlelerin tanınmaz hale getirildiğini” (Bezirci, 2013: 70) söyleyerek İkinci Yeni’yi eleştirir. Tüm bu eleştirilerin karşısında Muzaffer Erdost İkinci Yeni şairlerini ve onların yolundan gidenleri savunmaya devam eder. Özellikle bu yıllarda “Pazar Postası” dergisinde bu şairlerin şiirlerine yer verir.

2.1.2. 1960-1970 Dönemi

1950 sonrasında karamsarlık ve yalnızlık duygusuna kapılan yazarlarda 27 Mayıs sonrası bu duygulardan kurtulma istek ve çabası uyanır. Özellikle bu dönemde toplumcu yayımlar ve hareketler ortaya çıkar. Bu yüzden İkinci Yeni yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlar. Bu dönemde 40 Kuşağının önemli şairi olan Nazım Hikmet’in şiirleri tekrardan yayımlanır ve İkinci Yeni bir önceki yıllardaki etkisini yitirir. Hatta İkinci Yeni’nin önemli şairlerinden olan Turgut Uyar, başlangıçta İkinci Yeni’nin aşırılarına da, güçsüzlerine de toz kondurmazken daha sonra bu fikirlerinden vazgeçerek şiirin (aslında İkinci Yeni’nin) çıkmaza girdiğini itiraf eder. Yine bir başka şair Edip Cansever de İkinci Yeni’nin eksiklerini belirten ve toplumculuğu öne çıkaran yazılar yayımlar. O da, “araştırmaktan yılmayan bir iki ozan ayrı tutulursa, şiirimiz tam bir çıkmaza gelip dayanmıştır” diye yazar (Bezirci, 2013: 74).

Daha önceki dönemde İkinci Yeni’yi eleştiren birçok sanatçı bu dönemde bu düşüncelerinden kısmen vazgeçer. Özellikle Ahmet Oktay 1964’ten sonra İkinci Yenicileri savunmaya, onlardan yararlanarak şiirler yazmaya girişir. Önceleri İkinci Yeni için “Menderes Diktası”nın ürünü yaftasını vuran Attila İlhan ve ayrıca çıkardığı edebiyat dergilerinde özellikle İkinci Yeni şairlerine yer ayıran Memet Fuat da bu akımın destekçisi olur. Memet Fuat’ın çıkardığı yıllık edebiyat dergisinde özellikle İkinci Yeni şairlerine yer verip Hasan Hüseyin, Şükran Kurdakul gibi toplumcu şairleri göz ardı etmesini eleştiren Mehmet Doğan da zamanla İkinci Yeni şairlerini övmeye başlar. Bunun yanı sıra Asım Bezirci, Zühtü Bayar’la tartışmalara girer ve İkinci Yeni Antolojisi düzenler.

1969’a gelindiğinde bir açık oturum düzenleyen Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Süreyya Berfe, Özkan Mert, İkinci Yeni akımını hırpalarlar (Ant, 2

Aralık - 16 Aralık 1969). İkinci Yeni'nin "kapalı, biçimci, pasifist, halka ve değerlerine yabancılaşmış, Batı özentisi, gerici" bir şiir olduğunu "hayat tarafından eskitildiğini" ve artık "iflas ettiğini" öne sürerler. İkinci Yeni'ye karşı "toplumcu, açık seçik, halka ve devrimci mücadeleye bağlı bir sanat anlayışını" savunur ve uygulamaya çalışırlar. Ayrıca, Özdemir İnce ile Günel Altıntaş ve ardından Kemal Özer de gitgide İkinci Yeni'den koparak toplumcu bir şiire yönelirler (Bezirci, 2013: 77). Tüm bunlardan hareketle İkinci Yeni yavaş yavaş yıpranmaya başlar. Sanatçıların görüş değiştirmesi, toplumsal ve kültürel ortamın başkalaşması, yapılan saldırıların artması İkinci Yeni'yi zayıflatır. Daha sonra İkinci Yeni'yi canlandırmak isteyen takipçilerin çabaları bu sonucu değiştirmemiştir.

2.1.3. 1970'ten Sonra

1977'de "Türk Dili", Haziran sayısında, İkinci Yeniciler arasında bir soruşturma açar. İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Özdemir İnce ve Muzaffer Erdost İkinci Yeni'yi övmeye, dolaylı yoldan kendilerini temize çıkarmaya kalkışırlar. Bu arada İlhan Berk, İkinci Yeni'nin hem Garip akımına, hem de toplumcu şiire karşı olduğunu, Edip Cansever bir dünya görüşüne yaslanmadığını, Turgut Uyar bir akım değil, genel bir yöneliş olduğunu açığa vurur. Özdemir İnce ise -1966'da yaptığı ağır eleştiriye unutarak- İkinci Yeni'nin 1954-1960 döneminde 'nihilist' 1960'tan sonra 'toplumcu' bir kimlik kazandığını ile sürer, "İkinci Yeni sürekli bir devrimdir!" der (Bezirci, 2013: 79).

1983 Mart'ında "Varlık" dergisi Tomris Uyar ile Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya'nın katıldığı bir açık oturum düzenler. İkinci Yeni'nin üç öncüsü en küçük bir özeleştiriye yanaşmazlar. Tersine, kendilerini "beğenisi en yüksek kuşak", "kendinden önceki kuşakları etkileyebilmiş tek kuşak" diye yüceltirler. Bir yanda haksızlığa uğradıklarını öne sürer, öbür yanda da öteki kuşakları (bu arada 60 kuşağı ile 70 kuşağını ve 40 kuşağından Oktay Rifat ile Melih Cevdet'i) harcamaktan çekinmezler (Oktay, 2013: 80). Ortaya çıktığı dönemde kendilerinden sıkça söz ettiren bu sanatçılar çoğu zaman haklı ya da haksız olarak birçok sanatçının gazabına uğramışlardır. Bazı eleştirmenlerce de bu şiir yüceltilmiştir. Muzaffer Erdost, Memet Fuat gibi

sanatçılar her zaman İkinci Yeni'nin yanında durmuşlardır. Fakat Asım Bezirci, Attila İlhan ve Ömer Faruk Toprak gibi isimler de İkinci Yeni'yi benimsememiş ve onları sertçe eleştirmiştir. Cemal Süreya, tüm bu eleştiriler için bir soruşturmada şunları söyler:

“Soldan faşist diyenler (Bezirci), sağdan ahlaksız diyenler, komünist diyenler... Yeteneksiz diyenler (Ö. F. Toprak)... Aynı yörüngede oldukları halde, belki de bilinçsizlikten, kargış düzenler... Lanetlenip durduk” (Süreya, 2017: 116).

Her ne kadar eleştirmenlerce ‘lanetlenip dursalar da’ İkinci Yeni akımı Türk şiirinde bir devrimdir.

2.1.4. İkinci Yeni İçinde Cemal Süreya ve Şiir Anlayışı

Bir ara Muzaffer Erdost, Cemal Süreya için “genç ozanlarımızın en güçlülerinden biri” diye yazmıştı. O günlerde pek aşırı bulmuştum bu yargıyı. Gelgelelim, Üvercinka’yı okuduktan sonra başka türlü düşünür oldum. Hele, Cemal’in kendisiyle tanışınca daha da değişti kanılarım. Gerçi şimdi bile takıldığım yanları çok, ama gene de söylemeliyim: Erdost haklıymış! Cemal kuşağının en güçlü şairlerinden biri, hatta en güçlüsü...

**Halis Acarı*

Türk şiirinde, ortaya çıktığı dönemde büyük yankılar uyandıran İkinci Yeni akımı ve onun güçlü şairlerinden biri olan Cemal Süreya, yaşadığı dönemde adından sıkça söz ettirmiştir. Hem yazmış olduğu şiirlerle –özellikle lirik ve erotik şiirleriyle- hem de düzyazılarıyla Türk edebiyatına damgasını vurmuştur. Şiirle ilgili yaptığı değerlendirmeler, İkinci Yeni akıma saldıranlar karşısında verdiği cevaplarla bu akımın öncüsü olmuştur. Hatta “İkinci Yeni benim” diyerek bu akımı ne denli benimsediğini dile getirir. Cemal Süreya’nın bu söyleminde aslında Gustave Flaubert’in “Madame Bovary benim!” sözüne de gönderme de yapılmıştır.⁶ İkinci Yeni’yle olan ilişkisi sorulunca Süreya şöyle cevap verir:

⁶ Flaubert bu romanı (Madame Bovary) yazdığında henüz otuz beş yaşındadır. Tamamının yayımlanması için mahkeme huzuruna çıktığında, yargıçın, “Kimdir bu

“İkinci Yeni ben'im... Tabii, Ece'yi, Turgut'u, Sezai'yi, Edip'i, Can'ı, Tevfik'i Özdemir'i, Nihat'ı, Gülten'i, Hilmi'yi, Ergin'i, Metin'i, Dağlarca'yı, Ahmet'i, Ahmed Arif'i, Behçet Necatigil'i, Mehmed Kemal'i, Şeyh Gâlib'i, Nazım'ı saymazsak... Yılmaz da var, Attilâ da, İsmet Özel de, Behram'lar da. Berfe!” (Süreya, 2017: 116-117).

Cemal Süreya İkinci Yeni akımı deyince akla gelen isimlerin başındadır. Cemal Süreya, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Edip Cansever, Sezai Karakoç, İlhan Berk ve Ülkü Tamer'in oluşturduğu bu grubun içinde en dikkat çeken sanatçı Cemal Süreya olmuştur. İkinci Yeni akımı içinde kendi yerini ve şiiri şöyle tanımlar:

“İkinci Yeni bir güvercin curnatasıdır. Ben alçaktan uçuyorum. Avcılardan değil, arkadaşlarımdan korktuğum için. İniş çıkışlarım olabilir. Var. Görüyorum. Ama bunlar kitaptan kitaba değil de şiirden şiire. Şiirim tutku ve jesttir. Bunu en iyi Sezai görmüştür. Daha Pazar Postası yıllarında yazmıştır. ‘Cemal Süreya'nın Çıkışı.’ Jest'i o gördü” (Süreya, 2017: 117).

İkinci Yeni şairleri arasında bu akımı en çok destekleyen şair Cemal Süreya olmuştur. İkinci Yeni akımını her zaman ön plana çıkarmış ve yazdığı yazılarla hem kuşağının şiirini hem de kendi şiiri savunmuştur. Özellikle Osman Mazlum adıyla yazdığı yazılarla İkinci Yeni'nin anlaşılmasına katkıda bulunur. Ahmet Oktay'ın hazırlayıp sunduğu “Okurken Yazarken” programında (TRT, TV-2, 15 Eylül 1988, saat 21.00, Konu: İkinci Yeni, Konuk: Cemal Süreya) şunları dile getirir:

“Şimdi çok yalın çizgileriyle anlatmak istersek, bence İkinci Yeni şu: 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. Ama öyle oldu ki, daha çıkış noktalarında devinime çok fazla genç şair katıldığı halde bir “donmuşluk” yaratılması istendi. Bunu daha çok o şiiri yorumlayanlar ve o şiir gibi şiir yazmayan şairlerle bazı eleştirmen arkadaşlar yaptılar. Bir İkinci Yeni şeması yaratıldı, üretildi. Yani daha başlangıçtaki acemiliklerle yapılan, daha doğrusu acemilik yönleri araştırılarak İkinci Yeni şudur, dendi. Ve buna göre bir maket kuruldu ve yazılan şiir ona göre eleştirilmeye başlandı” (Süreya, 2017: 190-191).

ahlak celladı Madame Bovary?” sorusuna, “Madame Bovary benim!” diye cevap verir.

<http://www.arkakapak.com/caginin-tanigi-bir-mutsuz-madame-bovary/>

1958’de “Pazar Postası”nda düzenlenen bir ankette “Böyle anlamsız bir şiir olmaz” diyen Ahmet Oktay’a Cemal Süreya, İkinci Yeni için “devinim” cevabını verir. Hatta bu devinimin akım özelliklerinin olmadığını, bir programla ortaya çıkmadığını, daha çok yazarların kendi aralarındaki çekişmelerinden doğduğunu, görüşlerin de yazarların kendilerine ait olduğunu belirtir. İkinci Yeni akımı sanatçılarının birbirlerini tanımadığını ve bu akımın kendiliğinden ortaya çıktığını ekler:

“Acaba Edip Cansever’le Sezai Karakoç birbirlerini görse tanır mıydı? Demek ki bir araya gelelim, akım kuralım, bunun manifestosunu yapalım gibi bir durum yok. Kendiliğinden olmuş bir şey...” (Süreya, 2017: 194).

Kendiliğinden oluşmuş, şairlerin bir araya gelmeyip aynı dergide birbirlerini tanımadan aynı anlayışla şiirler yazdıkları bu akım için muhtelif eleştirilerde bazı eleştirilerde bulunur. Bu akımı toplumculuktan soyut, kendi içine kapanık ve sığınık olarak görenler de olur. İkinci Yeni akımını eleştirenlerden Asım Bezirci şunları söyler:

“Gerçekten de İkinci Yenicilerden çoğu çevreden az ya da çok koparlar (bunda ideolojik bilinç eksikliği, yabancılaşma duygusu, siyasal baskı ve kişisel korku da rol oynar). Toplumsal sorunlara, sınıfsal gerçeklere ve siyasal olaylara genellikle uzak kalırlar. Çoğun ya geçmiş olaylara, ya cinsel ilişkilere, ya çocukluk günlerine ya da toplum dışı başka temlere sığınır” (Bezirci, 2013: 45).

İkinci Yeni akımına karşı çıkmamış kimi yazarlar da İkinci Yeni akımı için bazı sözler söylerler. Bunlardan biri Konur Ertop’tur. Ertop *Türk Edebiyatında Seks* kitabında İkinci Yeni için şunları dile getirir:

“İkinci Yeni şiirinde cinsellik ön planda gelen temalardandır. Toplum sorunlarından uzak duran bu akım çağdaş insanın bunalımından kurtulması için cinselliğin yardımcı olup olmayacağını araştırır. İkinci Yeni şairleri sevgiyi duygusal yanıyla konu edinmekten uzak durmuş, cinselliği oldukça açık biçimde anlatmışlardır” (Ertop, 1977: 279).

İkinci Yeni, şiire her şeyi taşır. Toplumdan uzak olmasıyla eleştirilen bu akım için özellikle Cemal Süreya, Attilâ İlhan’la tartışmalara girer. Ve “Toplumcuştırmadıklarımızdan” adlı yazısında “insanın girdiği, insanla uzaktan yakından bir ilişkisi olan hiçbir şey toplumsal olmaktan kurtulamaz” diyerek, İkinci Yeni’nin toplum dışı bir şiir olmadığını belirtir (Süreya, 2018: 215). Cemal Süreya, toplumsal sorunları şiirlerinde farklı bir biçimde işlediklerini belirtir. Buradan da anlaşılacağı üzere İkinci Yeni’yi bir şey

söylemeyen şiir, hatta toplumdan uzak şiir diyerek eleştirenler yanılmaktadır. İkinci Yeni şairleri de toplumculuktan beslenirler fakat diğer toplumcu şairler gibi bunu 'doğrudan' değil 'dolaylı' olarak dile getirirler. Bunda yaşadıkları dönemin etkisi vardır. Bu tutumlarıyla Servet-i Fünûn şairlerini andıran bu sanatçılar içine kapanmış fakat tamamen toplumcu şiirden uzaklaşmış değillerdir. Bunun bir örneği Halis Acarı'nın 20 Nisan 1958'de "Pazar Postası" dergisinde yaptığı "Üvercinka Dedi ki..." adlı soruşturmasında görülebilir:

"Toplumsal ya da toplumcu bir yön var benim şiirlerimde. Ama doğrudan değil de dolaylı olarak. "Bun", "Kanto", "Üvercinka", "Hamza Süiti" gibi şiirlerimde daha belirgin olarak göreceksiniz" (Süreya, 2017: 22).

Tomris Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya ve Turgut Uyar'ın Mart 1983'te kendi aralarında "Varlık" dergisinde düzenlediği "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleyişi" adlı açık oturumda Cemal Süreya bu kez şu ifadeleri kullanır:

"Düşünün, çıkışımızda bile hepimiz toplumcu şiiri, daha doğrusu toplumcu değerleri seven, onlara bağlı kişilerdik, ama önümüze konan şiir bizi doyurmadığı için başka kapılar açmaya çalıştık..." (Süreya, 2017: 72).

"Mavi" dergisinin toplumcu şairlerinden Ahmet Oktay, İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını "toplumsal itmeyle" değil, "korkuyla" açıklar. Ona göre, birtakım şairler toplumsal sorunları görmüşler, fakat onları belirtmekten korkmuşlar ve İkinci Yeni denilen kaçış yoluna sapsmışlardır (Bezirci, 2013: 66). Fakat İkinci Yeni şairlerinden Tevfik Akdağ "bir şey söylemeyen şiir"i kabul etmez. İkinci Yeni'nin "toplumcu bir platform üzerinde kurulma amacı" taşıdığını ve ilerde bu amaca faydalı olacağını söyler (Bezirci, 2013: 70-71). Her ne kadar kimi eleştirmenler, İkinci Yeni şiirini kaçış şiiri, bunalım şiiri, toplumdan uzak şiir olarak görseler de İkinci Yeni şiiri toplumculuktan beslenmiştir. Toplumcu izleri şiirlerinde en yoğun şekilde kullananların başında da Cemal Süreya gelir. Cemal Süreya için "İkinci Yeni'nin prensi" yakıştırmasını yapan Tuğrul Tanyol da onun için şunları söyler: "Cemal Süreya "İkinci Yeni'nin prensi" olarak "büyük şiir"in değil, "güzel şiir"in peşinde koşar. Grup içinde toplumsal temalarla en çok ilgilenen şairdir" (Tanyol, 1998: 237).

İkinci Yeni şairi olan Cemal Süreya ile yapılan mülakatlarda kendisi de şiiri için "yapıtlarında baştan beri toplumsal ağıntılar olduğunu" söyler:

“Erotik bir şiiirdir benimki... Sanırım en belirgin özelliği budur. Dipte tarih içinde uygarlık ve varolma sorunu tartışılır. Mitler, günlük hayatın küçük olaylarına dağılarak somutlaşır. Nişancı bir şairim ben. Ayrıca şiiirlerimde Türkiye'nin en iyi portre ressamıyım. Yarattığım her imgenin hem çağdaş duyarlılığı kavramasını hem de şiiirimizin en eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını özlerim. Şiiirin kurulu düzene karşı olduğu inancındayım. Çok şeyi konuşma dilinden çıkarırım. İlk sıralar daha biçimciydim... Şimdiler insani özün peşindeyim. Ama baştan beri toplumsal bir ağıntı vardır yapıtlarımda” (Süreya, 2017: 46).

Süreya, toplumdan uzak bir şiiir düşünemez. Şiiirin merkezine insanı oturtan şair, toplumun şiiirde özetlendiği görüşündedir. Türkiye, çok partili döneme geçişle birlikte üç askerî darbe yaşamıştır. Bu durum şairin duyarlığından kaçmaz. Şiiir, düzene karşı çıkma işlevini bu doğrultuda gerçekleştirir. Süreya, bu koşullarda şiiirimizin büyük temalara (adalet, hürriyet vb.) doğru kaymasını normal karşılar. Çünkü ortada demokrasiden uzak bir tutum vardır. Şair, bir sanatçı olarak halkın yanında yer almalıdır. Halk ile bütünleşmek için evrensel değerlerin savunulduğu bir dünyada buluşmak gerekir (Koç, 2006: 110).

Sonuç olarak İkinci Yeni akımı içinde yer alan Cemal Süreya kendi şiiiri için “erotik” kavramını kullansa da kendi hayatına, yaşadığı sıkıntılara, dönemindeki sosyal ve siyasal olaylara sırt çevirememiş, şiiirlerinde “doğrudan” olmasa da “dolaylı” olarak toplumsal konuları işlemiştir.

İkinci Yeni akımının öncülerinden olan Cemal Süreya özellikle şiiirlerinde humor tekniğini sıkça kullanır.

Humor , “gülmece, şaka, alay” gibi anlamlara gelir. Arapçada “müzah / mizah”, Türkçede “gülmece” sözcükleriyle karşılanan “humor” İngilizcede, “güldürü, espri, şaka, mizaç, huy, ruh hâli, keyif, neşe” gibi anlamlar taşır (Fedai, 2009: 998). Türkçe Sözlük'te ‘humor’ için, “Gülmece, alay, dalga geçme, hafife alma, boş verme” (TDK, 2005: 904) ifadeleri yer alırken Saraç, ‘humor’u “gülmece, mizah, nükte, gülüt, ince alay” söz ya da söz gruplarıyla tanımlar (Saraç, 1989: 715).

Nükte ya da mizah, “humor”un karşılığıdır. Bu mizahın yer yer kara mizaha kanatlandığı da söylenebilir (Şimşek, 2006: 1757). Bunun dışında kimi kaynaklarda “humor” yerine “ironi” sözcüğünün de kullanıldığı görülür;

kimilerinde “humor” maddesinden “ironi”ye gönderme yapılır, “ironi” içinse “ince alay” açıklaması verilir (Karataş, 2001: 218). Yine söz sanatlarından olan “kinaye”nin eş anlamlısı “ironi”, söylenen sözün tersini kastederek kişiyle, kavramla ya da olayla alay etme anlamında kullanılır. “İstihza” sözcüğü de buna dâhil edilebilir. “Humor”, ilk kez İngiliz Ben Johson’ın 1599’da edebiyat dünyasına kazandırdığı bir terimdir. Terimin Fransızcaya geçişi yüz elli yıllık bir serüvenin ardından gerçekleşir. Fransız Akademisi ancak 1923’de bu terimi resmen kabul eder. Andre Breton’un *Kara Mizah Antolojisi* 1939’da gün ışığına çıkar (Şimşek, 2006: 1758).

Humor kavramı Divan edebiyatında daha çok ‘hiciv’ ve ‘hezl’ gibi terimlerle karşılaşılır. Divan şiirinin 15. yüzyıl şairlerinden olan Şeyhî’nin Hârname adlı mesnevisi bunun örneğidir. Divan şiirinin akabinde, Tanzimat’la birlikte hicvin örnekleri yayılmaya başlar. Tanzimat edebiyatının toplumcu şairlerinden olan Namık Kemal’in Hirrenâme’si ‘humor’un örnekleri arasında gösterilebilir.

Sanatçılar, Garip hareketine kadar ‘humor’u daha çok toplumsal sorunları dile getirme amacıyla kullanırlar. Şair Eşref, Neyzen Tefik gibi şairlerin Sultan Abdülhamit’e karşı küfürle karışık hicivleri, ardından “Hecenin Beş Şairi”nden olan Yusuf Ziya Ortaç’ın “Akbaba” adlı mizah gazetesinde siyasî fıkralar yazması, *Şen Kitap* (1919), *Beşik* (1943), *Ocak* (1943), *Sarı Çizmeli Mehmed Ağa* (1956), *Gün Doğmadan* (1960) gibi mizah kitaplarına imza atması, Faruk Nafiz Çamlıbel’in mizahî şiirlerinden oluşan *Tatlı Sert* (1938) adlı kitabı (Fedai, 2009: 1002-1003) humorun Garip öncesindeki örnekleri olarak gösterilebilir.

Garip şiiri, 1930’ların sonlarında, klasik kurallara ve temalara sıkışık kalan, daha çok duyguya, hayale dayanan Türk şiirinin estetik alt yapısını, akıl, bilimsel gerçeklik, doğallık, yenilik, toplumu önemseme esaslarına kaydırarak bir kavrayış değişikliği vücuda getirmiştir. Bu şiir, toplum sorunlarını doğallık/yalınlıkla resmedip toplumun ruh hâlini yansıtırken humor’u kullanmıştır (Fedai, 2009: 1003). Ahmet Haşim’in “Göllerde bu dem bir kamış olsam” dizesinin Orhan Veli Kanık’ta “Rakı şişesinde balık olsam” dizesine dönüşmesi humorun ilk örneklerindedir. Garip şiirinin temelinde ‘espi’ ve

'nükte' görülür. Yazmış oldukları şiirlerde özellikle toplumsal eleştiriler yaparak humora yaklaşırlar. Özellikle yaşadıkları dönem, II. Dünya Savaşı, yoksul halk Garipçilerin en önemli malzemeleridir. Orhan Veli'nin "Hardalname", "Beyaz Maşlahlı Hanım", "Pireli Şiir", "Delikli Şiir", "Zilli Şiir", "Kuyruklu Şiir", "Cevap Vatan İçin", "Galata Köprüsü", "Rönesans", "Tereyağı" gibi şiirlerinde toplumsal eleştiri 'humor'a yaklaşır. Şiirlerinde küçük insan tipini çizen Garip şairleri şiirlerinde toplumsal ironiyi her zaman kullanırlar. Örneğin, Orhan Veli'nin "Bedava" adlı şiirinde toplumsal bir eleştiri yapılarak 'humor'a yaklaşılır:

*Bedava yaşıyoruz, bedava;
Hava bedava, bulut bedava;
Dere tepe bedava;
Yağmur çamur bedava;
Otomobillerin dışı,
Sinemaların kapısı,
Camekanlar bedava;
Peynir ekmek değil ama
Acı su bedava;
Kelle fiyatına hürriyet,
Esirlik bedava;
Bedava yaşıyoruz, bedava (Kanık, 2010: 126).*

Humor'u sadece Orhan Veli Kanık kullanmaz. Garip şiirinin diğer şairleri de şiirlerinde humor'u kullanırlar. Bu durum onların hem kendi kişiliklerinden hem de şiir anlayışından kaynaklanır. Nitekim akımın diğer şairlerinden Melih Cevdet şunları söyler: "Biz üç arkadaş şiir yazarken nasıl şaka ediyorduk, bilemezsiniz. Dünyayı şakaya alıyorduk. Gerçekten devrimci bir şiir olduğunu sonradan anladım. Çünkü bu şiir alaydan çıkmıştı. Alay etmezseniz hiçbir şey çıkaramazsınız. Biz düpedüz alay ettik" (Oral, 1990: 154).

Tüm bunlardan hareketle İkinci Yeni akımı her ne kadar Garip (1.Yeni) akımına karşı çıksa da Garip akımının silahı sayılabilecek humor'u kullanmaktan çekinmemiş, özellikle Cemal Süreya eleştiri niteliğinde yazdığı şiirlerinde humor'u kullanmıştır.

Şiir ortamının Garip taklidi şiirlerle dolup taşıdığı ve Demokrat Parti'nin baskılarıyla aydının kendi iç dünyasına döndüğü toplumda 1950'lerin ortalarında İkinci Yeni şairleri, ironiye başvurmuşlardır. Bu şairler, hem

dünyayı hem de kendi iç dengelerini yeniden anlamlandırma; siyasetin baskısı altında gördükleri çarpıklıkları üstü örtülü biçimde işaret etme, kendileri ve tüm insanlık için tabir câizse “temiz bir dünya” kurma çabasıyla ironi’yi kullanmışlardır. İroni, dilin imkânlarını zorlayan bu şairlerce, hem güçlü bir anlatım silâhı hem de kendi benlerini sorguladıkları, dış dünyayı tersyüz ederek eleştirdikleri bir elek olmuştur. Bu elek sayesinde bu şiirin anlatım imkânları genişlemiş, etkisi günümüze kadar gelmiştir. Anlatımı güçlendiren, dilin sınırlarını zorlayan, metaforik bir yapıya sahip olan İkinci Yeni şiiri için zaten ironinin kaynaklığı kaçınılmaz olmuştur. Ayrıca İkinci Yeni şairleri için ironi, geçici de olsa bir rahatlama biçimidir. Aslında topluma ve dünyaya karşı ironist olmak onların da canını acıtmıştır. Çünkü toplumun geldiği durumu değiştirememek; şairleri, onu hafife almaya mecbur etmiş böylece ironi burada en güçlü silahları olmuştur (Fedai, 2019: 1018).

İkinci Yeni şairleri alışılmadık bağdaştırmalar kurarak şiirlerindeki mısralarda ‘humor’dan çokça yararlanırlar. İroninin en uç seviyeye çıktığı bu akımda şairler Garip’ten farklı olarak ironiyi bilinçli olarak kullanırlar. Birinci Yeni’de humor ve ironi, dış dünyayı yansıtmaya biçimi iken, İkinci Yeni şiirinde ironi, şairler için de bir soyutlama malzemesi, dış dünyaya karşı kendilerini koruduğu bir kalkan durumundadır (Fedai, 2009: 1011).

İkinci Yeni şairleri içerisinde humor’dan yararlanan birkaç şairden örnek vermek gerekirse şunları gösterebiliriz: Örneğin; Turgut Uyar, “Mersiye” şiirinde Hüsnü Efendi tipiyle Orhan Veli’nin Süleyman Efendi tipine nazire yapar:

“Büyük bir vatanseverdi, / İnkılâplar yapmadı, / Binalar felan kurmadı gerçi, / Sessizce çalıştı masasında, / Evrak kaydetti, / Ve tevazu gösterdi halince, / Nihayet vadesi yetti, / -Ecelin sunduğu şerbeti içti- / Allah rahmet eylesin, / Hüsnü Efendi” (Uyar, 2002: 22).

İkinci Yeni şairlerinden olan Ülkü Tamer *Virgölün Başından Geçenler* (1965) kitabında “Virgöl” figürü çizerek bir şiir yazar. Bu kitapta yer alan “Kıştan Üşüyen Virgöl”, “Aferin Virgöl Sana” gibi şiirler, sözü edilen ironik özü taşırlar. Burada virgöl vasıtasıyla bazen yoksulluk gözler önüne serilir; bazen de toplumda silik gibi görülen virgöl’ün aslında ne kadar önemli olduğu işaret edilir (Fedai, 2009: 1017).

AFERİN VİRGÜL SANA

(...)

*Öğretmenime kızdım, kıskansın seni nokta,
Sana nişan takmadım, ama gücenme virgül,
Çünkü bu şiirim virgülle bitecek, (Tamer, 1994: 159)*

Bunların dışında Edip Cansever, İlhan Berk, Ece Ayhan, Sezai Karakoç ve özellikle de Cemal Süreya, şiirlerinde humor kavramı benimsemiş ve kullanmışlardır.

Cemal Süreya İkinci Yeni şairleri içerisinde humor tekniğini en çok kullanan şairdir. Bireysel trajedisini anlattığı ve de toplumsal eleştirilerinde özellikle bu teknikten yararlanır. Cemal Süreya bu durumu şöyle ifade eder: “İkinci Yeni’de, dipte bir trajik öge vardır ki her an toplumsal’a dönüşebilir” (Süreya, 2018: 421). Bu yüzdendir ki İkinci Yenicilerin içinde en çok toplumsal eleştiriyi yapan ve bunu da humor tekniğiyle çizen şair Cemal Süreya olmuştur.

Cemal Süreya’nın şiirinde ana tem, kendisinin de ifadesiyle erotizm’dir. Şiirlerinde cinsellik ögesi ön plandadır. Şair, erotizmi de ‘humor’la anlatır. Tacettin Şimşek “Cemal Süreya’nın Şiirinde Humor” makalesinde Mehmet H. Doğan’a bir eleştiri getirerek şunları söyler: “Cemal Süreya’da ‘humor’ ve ‘ironi’, işlevsel bir amaca değil, artistik bir oyuna yöneliktir” cümlesi, “Cemal Süreya’da ‘humor’ ve ‘ironi’ işlevsel bir amaca yöneliktir.” biçiminde değiştirilmesi gereken bir cümledir (Şimşek, 2016: 7). Gerçekten de Süreya’da humor’un işlevsel bir amacı vardır. Cemal Süreya’nın temleri arasında sadece erotizm ve cinsellik yoktur. Onun şiirlerinde, kendi hayatı ve yaşadığı dönemin sosyal ve siyasal durumları da mevcuttur. Bu yüzdendir ki onun şiirlerinde dizelerinin aralarında “hürlük, barış, yoksulluk, enflasyon, burjuva ahlakı, sınıf çatışması, sürgün, kıtlık, kırım, başkaldırı vb.” gibi ifadelere rastlanır. Tüm bunları anlatırken de yine humor tekniğini kullanır.

Cemal Süreya yalnız şiirlerinde değil, denemelerinde ‘humor’ tekniğini kullanır. *Folklor Şiire Düşman (1992)* kitabında bu durumu şöyle açıklar:

“Gülümsemeyle hüzün yan yana gider benim şiirimde. Yazılarımda da ironik bir tavır ağır basar. Yazılarımda da ironi kendisinin tersi olan ağırbaşlılıkla yan yanadır gibi geliyor bana. Bir gereksinim mi, bilmiyorum. Ama bir yöntem olmadığı

muhakkak. Bir sonuç, diyelim. Böyle yetişmişim. Yine de şöyle bir şeye dikkat ettim, özgürlük ve kendime güven durumu beni hep lirizme, sıkıntı ve bunalım ise hep humora atmış. Oysa tersi olmalı gibi geliyor, değil mi? Belki de humor zayıf yanımın yansıması. Yine de orada daha güçlüyüm, etkiliyim. 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 sizimde her şey adına her şeyle oynama vardır; bir yerde mantığa ve onura meydan okur. Küfürden kaçma girişiminin yarattığı bir şeydir belki de bende humor. Çocukluk günlerimi düşündüğümde, böyle bir olay vardı gibi geliyor. Bir şeyi aşağılanmaktan kurtarma, işi şakaya vurma. Yine de şeytansı bir yan var sanırsam. Komik hiçbir şey yok” (Süreya, 1992: 16-17).

Şiirlerine bilinçli olarak ‘humor’u yerleştiren Cemal Süreya; aşk, ideoloji, ölüm ve toplumsal eleştirilerinde ironiyi kullanır. Cemal Süreya’nın şiiri, asıl gücünü imgenin yanı sıra hayatı ince ve keskin esprilerle kavramasından alır (Cengiz, 2005: 132). Çalışmanın konusundan fazla sapmadan Cemal Süreya’nın ‘humor’u ve ‘ironi’yi nasıl kullandığı bir örnekle gösterilmiştir:

*“Ölüyorum tanrım
Bu da oldu işte.*

*Her ölüm erken ölümdür
Biliyorum tanrım.*

*Ama ayrıca, aldığın şu hayat
Fena değildir...*

Üstü kalsın...”(Üstü Kalsın, Seveda Sözleri: 302)

Üstü Kalsın şiirinde Cemal Süreya adeta Tanrı ile konuşur. Bu şiirde bir meydan okuma vardır. Bu şiir ölüm karşısındaki çaresizliğin inkâra, bilmezden gelmeye hatta meydan okumaya dönüştüğü bir ironidir. Ömrünün kalan kısmı için Tanrı’yı bağışlama durumu tipik bir ‘humor’ örneğidir.

III. BÖLÜM

GERÇEKÇİLİK

3.1. Gerçekçilik

Gerçekçilik kavramı uzun yıllardır tartışılan ve halen tartışılmaya devam eden bir kavramdır. Bu kavram, sadece edebiyatçılar tarafından değil, diğer disiplinlerce de Antik Çağ'dan bu yana tartışılmakta anlamlandırılmaya ve tanımlanmaya çalışılmaktadır.

“Gerçek” sözcüğü, Hint- Avrupa kökenli dillerin mal ve mülkiyet anlamlarına gelen ‘RE’ sözcüğünün Latinceye mal ve şey anlamına gelen ‘RES’ sözcüğü biçiminde oluşmuştur. Çeşitli batı dillerinde ‘RES’ sözcüğünden kaynaklanan somut ve nesnel varlık anlamına gelen sözcükler türemiştir (İnce, 2001: 62). Gerçek kavramı TDK Türkçe Sözlük'te şöyle belirtilir: "1. Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan. 2. Varlığı yadsınamayan. 3. Uydurma, yakıştırmaya ya da yalan olmayan. Aslına uygun nitelikler taşıyan. 4. Doğayı tüm benzerlik ve özellikleriyle yansıtan. 5. Yapay olmayan. 6. Doğruluk. 7. Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan" (TDK, 2005: 747-748).

Platon ve Aristo'dan beri gerçeklik kavramı üzerinde düşünülmüş ve tartışılmıştır. “Platon ve Aristo'dan beri, Batı sanatının ve edebiyatının en köklü üslup biçimlerinden biri olan gerçekçilik, bütünüyle yansıtmacı/mimetik bir bakış açısıyla tabiatın aynen kopya edilmesi anlamına gelir” (Kacıroğlu, 2011: 18). Çeşitli'ye göre ise “sanatta gerçeği arama Eflatun ve Aristo'ya kadar dayanmaktadır” (Çeşitli, 1998: 69).

Platon, *Devlet* adlı eserinde sanatın bir yaratma değil doğanın gerçekliğini taklit etme olduğunu belirtir. Ressamın yaptığı işin eline ayna alarak doğayı yansıtmak olduğunu ifade eder. Eserde Sokrates, Glaukon'a dünyanın gerçekliğini anlatmak için ressam olmaya gerek olmadığını alaycı bir dille şöyle anlatır:

“İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yapıtın gitti güneşi yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri bütün canlı varlıkları. (Eflatun, 1995: 282).

Platon’un da söylediği gibi gerçek bir taklittir. Ve gerçek yaşamı taklit eder. Öğrencisi Aristo da bu durumu ‘mimesis’ kavramı ile açıklar. Aristo da aslında sanatçının gerçek dünyanın bir parçası olduğu üzerinde durarak sanatçının yöneldiği doğa ve nesnelere öykünerek eserini oluşturmaya başladığını belirtir (Aydoğdu, 2011: 20-21).

Aristo’dan beri sanatçılar gerçeğin peşinde olmuştur ve gerçeği mimesis esasına göre aktarmaya çalışmışlardır. Ancak gerçekliğin bir akıma bürünüp sistemli bir şekilde karşımıza çıktığı yüzyıl 19. yüzyıldır. Yine de bu tarihsel sınırlandırma bir kesinlik içermez (Aydoğdu, 2011: 25).

Yine Roland Barthes, edebiyatta gerçekçilik kavramını ilk kez Fransız Gerçekçi Okulu’nun kullandığını söyler:

“Gerçekçilik sözcüğü ilk kez 1835’te, yeni-klasik resmin ‘şiiressellik ideali’ne karşı Rembrant’ın *insani gerçek*’ini belirtmek üzere estetik bir niteleme olarak; daha sonra 1856’da Duranty’nin yayımladığı *Realisme* dergisinde tamamen edebi bir anlamda kullanılmıştır (Watt- Barthes, 2002: 10).

Edebiyatta gerçekçilik, kısmen değişen tanımlarla ve farklı isimlerle kendini ortaya koyabilmiştir. Bunlardan Realizm, iyi-kötü, güzel-çirkin ayırt etmeksizin hayatı, insanı ve doğayı, her şeyi olduğu gibi, bir ayna titizliği ile yansıtma düşüncesi etrafında ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Akım, on dokuzuncu yüzyılda Romantizme tepki olarak ortaya çıkmıştır. On sekizinci yüzyılın sonunda yaşanan Fransız İhtilali ve Fransa’nın sanayileşmesi ile birlikte pek çok sorun ortaya çıkmıştır. Toplumsal ve ekonomik ihtiyaçların materyalizmi körüklemesiyle birlikte yazarlar gerçeği tüm çıplaklığı ile anlatma yoluna gitmişlerdir. Bu durum realizmin doğuşuna sebep olmuştur. Realizm akımının ortaya çıkmasında, her şeyi deneycilikle açıklamaya çalışan pozitivistin de etkisi olmuştur. Hypolite Taine pozitivist düşüncesini edebiyata uygulamış ve edebi eserleri bilimin kurallarıyla açıklamaya çalışmıştır. Akımın teorik arka planını hazırlayanlar Champfleury ve Duranty gibi isimlerdir. Champfleury *Le Realizm* isimli eserinde akımın teorisini yapmaya çalışmıştır (Kefeli, 2012: 91-92).

Realizmin ana konusu ‘gerçek’dir. Gerçekçilik akımından beslenen sanatçılar her şeyi olduğu gibi yansıtmayı amaçlamışlardır. Örneğin; Stendhal romanı yol boyunca gezdirilen bir ayna olarak görmüştür. Realistlerin en önemli hammaddeyi ‘bilgi’ ve ‘belge’dir. Onlar olaylar, kahramanlar ve mekânlar karşısında tarafsızdır. Gözlemlediği gerçeği abartmadan ve olaylar karşısında tarafsız kalarak yazarlar. Romantizmin de egemen olduğu dönemde ortaya çıkan Realizm gerçeği olduğu gibi anlatmaya çalışan bir akımdır. Realist yazarlar Balzac, Flaubert, Charles Dickens gibi yazarlar bu akımın sözcülüğünü yaparlar. Yine bu konuda Robbe- Grillet şunları söyler:

“ (...) Bütün yazarlar gerçekçi olduklarını düşünürler. (...) Gerçekçilik kesinlikle tanımlanmış (...) bir kuram değildir. Klasikler gerçekçiliğin klasik, romantikler romantik, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu düşünürler. (...) bu bakımdan, edebiyat devrimlerinin neden hep gerçekçilik adına yapıldığını anlamak kolaydır (Robbe-Grillet, 1989: 132-133).

Realist eserler ana kahramanın ruhî tecrübesi üzerine yoğunlaşır ve diğer kahramanlar başkahramanın ruhi büyüme sürecinde ihtiyaç duyuldukça kullanılır. Realizme göre sanat gerçek ve güzellik içindir. Sanata bunun dışında misyonlar yüklenemez. Realist yazarlar romantiklerin süslü, suni dili yerine klasiklerin diline yaklaşırlar. Eserin öz, biçim, dil ve üslup arasında ruh-beden uyumu gibi bir uyum ararlar (Çetişli, 1998: 72-76).

Toplumcu gerçekçilik kavramı da gerçekçiliğin bir alt koludur. Toplumcu gerçekçi (Marksist) estetik teoriye göre sanat, gerçeğin bir taklididir. İsmail Tunalı da *Marksist Estetik* adlı kitabında şu ifadelerle yer verir:

“Ontolojik bakımdan söylendiğinde, genellikle varlık, “gerçekçilik” olup sanat buna yönelir, onu yansıtmak ister. (...) Sanatın yansıttığı bu gerçekçilik nasıl bir varlıktır? Çünkü gerçekçilik, duyularımızla yalın olarak kavradığımız nesnelere başlayarak, ruhsal, sosyal varlık alanlarına kadar uzanan geniş bir varlık dünyasını dile getirir. Şu dokunduğum masa nasıl gerçekse, içinde duyduğum şu duygu, konuştuğum dil ve uyduğum töre de gerçektir (Tunalı, 1993: 40).

Tüm bunlardan da yola çıkarak Antik Çağ’dan günümüze kadar, tüm sanatçıların, düşünürlerin, felsefecilerin gerçekçilik kavramı üzerinde farklı söylemleri ve kavrayışları olduğu söylenebilir. Yukarıda gerçekçilik kavramı hakkında bilgi verilmiş olup bundan sonra Toplumcu Gerçekçilik kavramı üzerinde aşağıda detaylı bilgiler verilecektir.

3.2.TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

3.2.1.Toplumcu Gerçekçiliğin Doğuşu ve Marksizm

Toplumcu gerçekçilik ifadesini kullanan ilk sanatçı Maksim Gorki'dir. Bu terimin yanı sıra sosyal gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik ve Marksist gerçekçilik kavramları da aynı anlamları taşımaktadır. Toplumcu gerçekçilik kavramı 19. yüzyılda Rusya'da yaşanan siyasi ve sosyal problemlere paralel olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonra da diğer sosyalist ülkelere de yansımış bir akımdır. İlerleyen yıllarda ise tüm dünyada kendinden söz ettirmiş temel görüşlerden biri haline gelmiştir. Sanatçılar bu kurama göre “insan ruhlarının mühendisi” olarak anılmaktadır.

Her edebî akımın bir felsefi dayanağı vardır. Toplumcu gerçekçilik de Marksizm'e dayanır. Bu anlayışın tam olarak anlaşılabilmesi için Marksizm'i iyi anlamak gerekir. İsmail Tunalı, Marksizm hakkında şunları söyler: “Marksizm, özgün bir siyasal felsefe, tarihin materyalist bir yorumuna dayanan ekonomik ve toplumsal bir dünya görüşü, kapitalizmin Marksist açıdan çözümlenmesi, bir toplumsal değişim teorisi ve Karl Marx'ın ve Friedrich Engels'in çalışmalarından çıkarılan insanın özgürleşmesiyle ilgili bir düşüncedir. Marksizm, bir öğreti olarak siyasal, ekonomik ve felsefi bir bütünlük içerir ve ideolojik alanda, esas olarak sınıflar savaşımı teorisini ortaya atan ve bu savaşımın zorunlu sonucu olarak proletarya diktatörlüğüne ve oradan da toplumsal eşitlik ve özgürlük dünyası “komünizme” varılacağını öngören bir öğreti olarak tanımlanır. Bu anlayışın temel dayanakları, İngiliz ekonomi-politiği, Alman felsefesi ve Fransız ütopyik sosyalizmidir. Ancak Karl Marx ve F. Engels, bu görüşleri geliştirerek üçüncü bir yol, model sunmuşlardır” (Tunalı, 1993: 101-103).

Toplumcu gerçekçilik Marksist felsefeye dayanır. Ve bu konuda Lenin, *Karl Marx ve Doktrini* eserinde şunları belirtir:

“Marksizm, 19. yüzyılda Avrupa'nın ileri üç ülkesinde ortaya çıkan belli başlı üç fikir akımını sürdürüp tamamlamıştır: klasik Alman felsefesi, klasik İngiliz ekonomi politiği ve genellikle Fransız devrimci öğretilerine bağlı bulunan Fransız sosyalizmi (özellikle ütopyik sosyalizm temsilcileri Saint Simon, Fourier vb. gibi düşünürlerin düşüncelerini ıslah ederek ve bilimselleştirerek) (Lenin, 1995: 14).

Marx'ın düşünceleri, ekonomi üzerine inşa edilmiş bir felsefe olsa da 19. yüzyılda hem sosyal hem siyasi yaşam ve de edebiyatı oldukça etkilemiştir.

Marx'ın felsefesi ekonomi temeline dayanan bir çelişkiden doğar. Üretim gücü ve üretim ilişkileri arasındaki çelişki, sahip olan ile sahip olmayan arasındaki çatışmayı kaynak alır. Sanatı ve dolayısıyla edebiyatı da üstyapı kurumlarından biri olarak ele alan Marksist estetik, edebiyatın da üretim ilişkileri neticesinde değişeceğini ileri sürer (Arslan, 2014: 16).

Marx ve Engels sanat ve estetikle ilgilenmişlerdir. Fakat bu iki isim doğrudan estetik üzerine bir çalışma yapmamıştır. Estetik alanında diğer Rus yazar ve eleştirmenlerin de katkısı olmuştur. Murat Belge, *Marksist Estetik* adlı eserinde bu durumu şöyle belirtir:

“(...) Marksizm'in ilk kurucuları, Marx ve Engels, birçok sorunu incelerken sanat ve edebiyata da değinmişler, ama doğrudan doğruya sanat konuları üzerine bir şey yazmamışlardı. Daha sonraki Marksistler arasında yalnız Plehanov bu konuyu özellikle önemsemiş ve bir teori geliştirmeye çalıştı (Belge, 1997: 27).

Tam bu noktada Plehanov ve Lunaçarski gibi isimlere özellikle değinmek gerekir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Plehanov da Marksistler içinde bir teori geliştirmeye çalışmıştır. Rusya'da toplumcu gerçekçilik kuramının hüküm sürdüğü yıllarda hem sanat hem de parti arasında sanatçılar farklı fikirlere sahiptir. Özellikle toplumcu gerçekçi anlayışının şekillenip sistemleşmesinde iki isim rol oynamıştır. Bunlar: Plehanov ve Çernişevski'dir. Plehanov sanatın dilini toplumun diline çevirme amacı güder ve sanatı partinin hizmetine vermeme görüşünü sahiptir. Lunaçarski ise sanatı tamamen partinin hizmetine vermek ister. Yine Çernişevski de sanat eserinde yansıtılan gerçekliğin yansıtmakla kalmadığını, bunu açıklayıp yargılaması gerektiğini de belirtir (Moran, 2006: 41). Bu isimlerin dışında ayrıca Dobrolyubov ve Belinski gibi isimler de toplumcu gerçekçiliğin oluşup gelişmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Görüldüğü gibi bu yıllarda sanata yönelik tek bir anlayış desteklenmemiştir.

Marksist estetiğin temelini insan, toplum ve onun üretim ilişkileri oluşturur. Toplumcu gerçekçi anlayışa göre; her sanatçı bilincini ve yaratısını şekillendiren çağına karşı toplumsal bir sorumluluğa sahiptir. Yukarıda da

belirttiğimiz gibi sanatçı insan ruhunun mühendisi olarak toplumsal olaylara sırt çevir(e)mez. Yine bu konuda İsmail Tunalı şunları belirtir:

“Marksizm, toplumu, kültürü ve tarihî statik bir varlık olarak değil de, dinamik bir varlık olarak anlar. Toplum sürekli bir değişim içindedir. Bu değişimin temelinde iki kavram bulunur. Biri *üretim gücü*, öbürü de *üretim ilişkileri* kavramlarıdır. Üretim gücü deyince Marx, üretim araçlarını anlar. Ziraatta kullanılan çapa ve tırmıktan tutunuz da traktör, makine ve fabrikalara kadar bütün bu üretim araçları, üretim gücünü oluşturur. Üretim ilişkilerine gelince: Bunlar üretim araçlarının mülkiyetini gösterir. Bu üretim araçları özel teşebbüse, özel mülkiyete ait olabildiği gibi, ortak mülkiyete de ait olabilir. İşte, toplumda meydana gelen sınıf çatışmalarının temelinde, üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişki bulunur (Tunalı, 1993: 101).

19. yüzyılda edebiyat dünyasını fazlaca etkileyen bu akım aslında toplum yaratmayı amaçlar. İsmail Tunalı *Marksist Estetik* adlı eserinde toplumcu gerçekçiliğin amacını da şu ifadelerle aktarır: “Toplumcu gerçekçi sanat yeni bir insan toplumu yaratmayı amaçlar. Bu insan tablosunda en ileri sınıfın ahlaksal, tinsel kuralları, prolateria dayanışması ve internationalizm eylemi ve bilinci ve bireysel-toplumsal ilgilerin uyumuna çabalama insan değerinin ölçütü olacaktır (Tunalı, 1993: 145).

Yukarıda verilen bilgilerden sonra biraz da Rusya’daki siyasi duruma da değinmek gerekir. Lenin döneminde Rusya’da sanata dair kesin sınırlamalar getirilmemiş ve NEP döneminde (Yeni Ekonomik Düzen) kısmî bir özerklikle tüm gruplara yönelik bir hoşgörü hâkimdir. Proleter sınıfın edebiyata hâkim olma çabası ve geçmiş döneme dair tüm birikimin yadsınması fikrini içinde barındıran bir “Proletkult” kültürü yaratma çabası da Lenin tarafından engellenir. Bu dönemden sonra Proletkult düşüncesi siyasî anlamda Lenin tarafından desteklenmediği için zaman içinde zayıflamasına rağmen bu düşünceye yönelik algı “Tüm Rusya Proleter Yazarlar Birliği” (RAPP) tarafından sürdürülür. Bu dönemde Fütürist ve Konstrüktivist anlayışla biçime yönelik görüşleri ile dikkat çeken sanatçılar ise Mayakovski önderliğinde LEF (Sol Kanat Cephesi) grubunda karşımıza çıkarlar. Stalin ile birlikte toplumcu gerçekçilik devletin resmî sanat anlayışını haline gelir. 1932’de RAPP kapatılır ve Sovyet Yazarlar Birliği kurulur. Yenilikçi ve biçimci görüşleri ile dikkat çeken ve Mayakovski ile somut örneklerini veren LEF grubu ise bu süreçten sonra parti tarafından baskı altına alınır ve susturulur (Arslan, 2014: 17).

Stalin döneminde özellikle toplumcu gerçekçilik dışında tüm edebî görüşler yasaklanır. Özellikle edebiyatın, partinin sözcülüğünü yapması ve edebiyatçıların devlet denetiminde tek bir çatı altında toplanması gerektiği 1934'te gerçekleşen Sovyet Yazarlar Birliği'nin I. Kongresi'nde saptanmıştır. Bu kongrede edebiyat, tümünden partinin emrine girer. Toplumcu gerçekçiliğin tüm detayları edebiyatçılar tarafından çizilir ve bu hükümlere uymayan sanatçılar sürgün edilir. Bu kongre toplumcu gerçekçiliğin ne olduğu ve bu anlayışla ne amaçlandığı vurgulanmıştır. Toplumcu gerçekçilik kavramını ilk kullanan sanatçının Maksim Gorki olduğunu daha önce söylemiştik. İşte bu kongrede Maksim Gorki tarafında bu ilkeler şöyle özetlenir:

1. Toplumcu gerçekçilik daha önceki eleştirel gerçekçilikten farklı olarak programatik bir edebiyattır ve bir tezi vardır.
2. Bu edebiyatta insanı belirleyen en temel öge kolektivizmdir: “Sosyalist bireysellik ancak kolektif emek içinde gelişebilir.”
3. Toplumcu gerçekçi edebiyatta iyimser bir bakış açısı egemendir: “Yaşam eylemdir ve yaratmaktır. Yeryüzünde yaşayan insanın ulaşmak isteyeceği en son erek yeryüzünde yaşamak mutluluğudur.”
4. Bu edebiyat eğitsel bir işlevle yüklüdür: “Sosyalist bireyselliğin geliştirilmesi bu edebiyatın ana amacıdır” (Kahraman, 2015: 73).

Bu maddeler 1934'ten önce ve 1934'ten sonra farklı algılanmış özellikle 1950'lerde Stalin'in ölümünden sonra da farklı yorumlanmıştır. 1970'li yıllarda ise özgün kimliğinden değişik bir şekilde karşımıza çıkmıştır (Arslan, 2014: 18-19).

Stalin'in de kültür ve edebiyat alanındaki danışmanı olan Jdanov'un başını çektiği bu dönemde toplumcu gerçekçilik adında bir akım resmen doğmuştur. Hatta bu dönem Sovyetler Birliği'nin kültür politikasını oluşturmuştur. Yine bu dönemde “Jdanovculuk” adıyla bir anlayış da ortaya çıkmıştır. Berna Moran bu konu hakkında şu sözleri dile getirmiştir:

“Bu anlayışa göre; Komünist partisi, bilim, sanat, kültür gibi alanlarda resmî doğruları ilan eder ve her vatandaş da bu doğrulara uymak zorundadır. Bir bakıma Sovyet rejimi, “sanat karakolu” kurmuştur. Bu karakolun başına da komiser olarak Jdanov getirilmiştir. Edebiyat ise hüküm giymeye razı olmuştur” (Moran, 2006: 43).

Sonuç olarak toplumcu gerçekçiliğin ana ilkeleri yukarıda da belirtildiği gibi Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi’nde belirlenir. 19. yüzyıldan itibaren Rusya’da yaşanan sosyal ve siyasal olaylar bu akımın ortaya çıkmasında etkili olmuş ve bu akım temelini Marksist ideolojiden almıştır. Etkisini 19. yüzyıldan itibaren halen sürdürmeye devam eden toplumcu gerçekçi edebiyat gelişimini sürdürmeye devam etmiş, etkisini genişleterek sürdürmüştür.

3.3. TÜRKİYE’DE TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

Rusya’da 19. yüzyılda oluşan ve oradan yayılmaya başlayan toplumcu gerçekçi edebiyat Türkiye’de etkisini hemen göstermez. Osmanlı Devleti’nin çöküş dönemine denk gelen Marksizm bu yıllarda geri planda kalmış bir akım olarak karşımıza çıkar. Bunda Osmanlı Devleti’nin sosyal ve siyasi yapısı etkin bir durumdadır. Çünkü Osmanlı toplumu ümmet eksenli bir toplumdan oluşur, ekonomi sınıfsız bir yapı oluşturmaktadır. Bu sebeplerin de etkisiyle Marksizm’e olan ilgi azdır. Osmanlı aydını koşullar gereği Marksçılığa ilgi duymamıştır. Çünkü Osmanlı aydınları kendi sorunlarının çözümlerini Marksçılıkta görmemiştir.

Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde ortaya çıkan akımların başında Pozitivizm ve Materyalizm gelmektedir. Fakat bu akımlar da Avrupa’da olduğu gibi felsefe temelli olarak Osmanlı Devleti’ne yansımamıştır. M. Akgün’ün *Materyalizm Türkiye’ye Girişi ve İlk Etkileri* adlı eserinde Ahmet Mithat Efendi’nin “Ben Neyim” ve “Veladet” adlı makalesinde materyalist bir tavır takındığını belirtir. Yine diğer bir sanatçı olan Orhan Okay da *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti* adlı eserinde Beşir Fuad için şu sözleri sarf eder:

“(…) Beşir Fuad Türkiye’de, bir felsefi akım olarak pozitivistten ilk bahseden, onu Türk aydınına hatta genel olarak Türk okuyucusuna ilk defa tanıtan ve bu doktrini ısrarla savunan şahıstır. (...) Bir edebî meslek olarak realizm ve natüralizm hakkında ilk temel bilgileri aşılamaya çalışan da Beşir Fuad olmuştur(...) (Okay, 2018: 231).

Materyalizm ve Pozitivizm ile ilgili Türk edebiyatının sanatçıları farklı kitap ve dergilerde yazılar kaleme alır. Abdullah Cevdet, “İçtihad” dergisinde materyalizme dair yazılar yazar ve materyalist bir bakış açısıyla dinî konularda yazmış olduğu yazılar dikkat çeker. Yine Baha Tevfik 1912 yılında “Felsefe” dergisinde ülkemizde felsefi düşüncenin eksikliğine dikkat çeker ve bu yönde çalışmalar ve tercümelemler yapar. Ülkede felsefenin bulunmayışı birçok sorunun anlaşılmasına yol açar. Bu konuda Ahmet Oktay şunları dile getirir:

“(…) Bu her şeyden önce, aydın’ın egemen sınıfla halk sınıfları arasındaki çatışmayı görmesini engellemiştir. Yöneten/yönetilen ilişkileri hiçbir zaman sömüren/sömürülen ilişkisi olarak ele alınmamış, siyasal/yönetimsel bir sorun sayılmıştır. Burada, İslam’ın bireye aşıladığı ve devletin kurumsallaştırdığı tevekkül ideolojisi de başlıca rol oynamaktadır elbet. Sultan/Teba ve Tanrı/Kul inancı, toplumsal ilişkilerin görülmesini engellemiş, dinsel yaşam düzeyindeki çatışmasızlık consensus’unu (oydaşma) siyasal/toplumsal yaşam düzeyinde de ussallaştırmıştır denebilir (Oktay, 2008: 214).

II. Meşrutiyetin ilanından sonra ülkede bazı siyasî değişimler meydana gelir. Bu dönemden sonra ülkede çeşitli siyasî partiler kurulmuştur. “1910’da Osmanlı Sosyalist Fırkası, 1918 yılında Sosyal Demokrat Fırkası, 1910 yılında Türkiye Sosyalist Fırkası, 1920’de Türkiye Komünist Fırkası, yine 1920’de Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası kurulur” (Kayabaşı, 2012: 246).

Yine bu dönemde Sosyalizm hareketi de ön plana çıkar. Bu hareket İstanbul’da değil de Selanik’te ortaya çıkmıştır. Türkiye İşçi ve Sosyalist Fırkası tarafından çıkarılan “Kurtuluş Mecmuası”, Sosyalizm’in ilk açık propagandasını yapar. Fakat bu dergi kapatılır ve “Aydınlık” dergisi kurulur. Aynı şekilde 1925 yılında da bu dergi kapatılır. Bu dergilerin o dönemde kapatılma sebepleri komünizm propagandası ve ihtilale tahrik şeklindeki gizli yayınlardır.

Ahmet Oktay, Türkiye’de diyalektik ve tarihî maddecilik konusundaki asıl yayınların Mütareke yıllarında başladığını ifade eder. Dergiler çerçevesinde gerçekleştirilen bu yazıların, bilimsel yanlarıyla değil, tam tersine popüler özellikleriyle ve polemiksel biçimleriyle belirginleştiklerini ve bu kuramın felsefe açısından algılanamadığının bir kanıtı sayılması gerektiğini ifade eder (Oktay, 2000: 238).

1924 yılından itibaren çeşitli yayın organları bu kuramın sözcülüğünü yapmaya devam eder. Bunların başında 1924 yılında Zekeriya Sertel ve Sabiha Sertel tarafından yayımlanan “Resimli Ay” dergisi gelir. Bu dergide özellikle Nazım Hikmet, geleneksel edebiyata karşı çıkar. “Putları Yıkıyoruz” başlıklı yazısında Tanzimat döneminin sanatçılarından olan Abdülhak Hamit Tarhan’ı halkın sorunlarını dile getirmediği, Milli edebiyat sanatçısı olan Mehmet Emin Yurdakul’u da düzgün cümleler kuramadığı için eleştirir.

Bu yıllarda ortaya çıkan dergiler özellikle sansür ve kapatılma olayları ile karşı karşıya kalır. Bu dönemde ortaya çıkan dergiler “Yeni Edebiyat”, “Tan”, “Gün”, “Ses”, “Adımlar”, “Gerçek”, “Yığın”, “Söz”, “Yurt”, “Dünya”dır. Bunların içinde “Yeni Edebiyat” diğerlerinden bir yönüyle ayrılır. Çünkü “Yeni Edebiyat” toplumcu gerçekçi sanatçıların çıkardığı ilk dergidir.

“Kimlik Kartı’ndan hemen anlaşılacağı gibi, 5 İlk Teşrin 1940 tarihinde ilk sayısı yayınlanan *Yeni Edebiyat* dergisi, toplumcu aydın ve yazarlarca çıkarılan bir yayın organı. Bu bakımdan döneminin öteki dergilerinden ayrılıyor” (Oktay, 2008: 409).

Toplumcu Gerçekçilik ve Marksçılığın Türkiye’deki gelişimine değindikten sonra Toplumcu gerçekçi şiire de değinmek gerekir.

3.3.1. Toplumcu Gerçekçi Şiir

Toplumcu gerçekçi şiir, Türk edebiyatında “Toplumcu şiir”, “Söylevci şiir”, “İdeolojik Şiir”, “Sosyalist Şiir”, “Marksist şiir”, “Sosyal gerçekçi şiir” gibi farklı isimlerle de anılır. Fakat bunların içinde en çok tercih edileni “toplumcu gerçekçi şiir”dir.

Toplumcu gerçekçiliğin Türk edebiyatı tarihindeki en önemli ismi Nazım Hikmet’tir. Ardından gelen sanatçılar da o yıllarda Nazım Hikmet’ten etkilenmiş ve eserlerini bu doğrultuda vermiştir. Fakat bu noktada şuna özellikle değinmek gerekir: Türkiye’de 1940’lı yıllarda Nazım Hikmet şiirinin yanında farklı şiir anlayışları da mevcuttur. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* adlı eserinde, bu dönemi (1923-1940) üçe ayırmıştır:

“Tasvirici Gerçekçiler (özellikle Beş Hececiler), Folklor unsurunu şiire taşıyanlar (Ahmet Kutsi Tecer/Behçet Kemal Çağlar/Orhan Şaik Gökyay/Arif Nihat

Asya), Ülke dertlerinin hâlli için Marksizm'i teklif edenler (Nazım Hikmet, Ercüment Behzat Lav vd)" (Enginün, 2005: 26-135).

Cumhuriyet'in ilanından sonra ülkede ortaya çıkan memleket meselesi, sosyal olaylar, gerçekleri dile getirme gibi konular artık şiirde yer almaya başlar. Toplumcu gerçekçi edebiyat bunun öncüsü olur. Nazım Hikmet şiirleriyle, Sabahattin Ali de roman ve hikâyeleriyle bu durumu destekler.

1930'lu ve 1940'lı yıllar, Kemalizm ve toplumcu gerçekçiliğin bazı noktalarda birleştiği ve ortak bir paydayla eserlerin verildiği yıllardır. Bu süreçte, Kemalizm'le eklektik bir yapı sergileyen toplumcu gerçekçi şiirde, Nazım Hikmet haricinde epistemolojik bir temel bulmak zordur. Marksist estetiği ana ilkeleri çerçevesinde algılayan Nazım; eylemleri ve eserleriyle öncüdür. Bu dönemde yapılan uğraşlar ideolojik manada mihenk taşı olan Nazım Hikmet'in şiiri ile tartılıyor ve ona göre değerlendiriliyordu. 1930'lu yıllarda Ercüment Behzat Lav, Nail V. (Nail Vahdeti Çakırhan), İlhami Bekir Tez ve Hasan İzzettin Dinamo gibi şairlerce de paylaşılan bu tavır, toplumcu şiiri bu noktada Nazım'dan başka özgün ve farklı bir ses getirememiştir (Arslan, 2014: 27).

Daha önce de belirtildiği gibi, Marksizm'in temel öğelerini insan, sanat ve onun üretim ilişkileri oluşturur. Sanatçılar, toplumun öncüsü ve rehberi durumundadır. Sanatçılar beraber hareket eder ve sanatı halk için yapma kaygısı taşırlar. Daha çok köylünün ve işçi sınıfının yanında duran bu sanatçılar toplumsal hayatı olduğu gibi gösterirler. Marksist ideolojiye bağlı kalan sanatçılar halkın geleceğinin güzel olacağını düşünür ve umut aşırlar. Fakat burada değinilmesi gereken nokta şudur: 1930-1940 arasında toplumcu gerçekçi tutum tam anlamıyla oluşmaz. Çünkü çeviriler yetersizdir. Özellikle Marks'ın eserleri çevrilmemiştir. Bu akımın sistemleşmesinde Fethi Naci ve Asım Bezirci'nin önemli katkıları vardır.

Toplumcu gerçekçi edebiyatın savunduğu ve denediği yenilikler şunlardır:

a) Toplumcu gerçekçi şiir, o güne kadar görülmemiş, denenmemiş bir görsellik, karmaşık biçimli teknikler barındıran bir şiir sunmuştur.

- b) Türk şiirine Nazım Hikmet ile birlikte serbest nazım özelliklerini getirmiştir.
- c) Toplumcu gerçekçi şiir, ideolojik içerikli bir şiirdir. Politik bir içerik taşıması şiirin etkileme ve belirleme gücünü yükseltmiştir.
- d) Şiirdeki paralel, simetrik akışlar ve kırılmalar Rus şair Mayakovski'den gelen yanlısamlardır.
- e) Toplumcu gerçekçi şiirin içeriğinde Marksist ideolojinin etkisinin yanında, biçimde daha çok yine Rusya'da etkisini gösteren *fütürizm* ve *konstruktivizm* gibi akımların da etkisi söz konusu olmuştur (Aydoğdu, 2011:50).

Yukarıda verilen bilgilerden yola çıkarak Nâzım Hikmet, şiirde geleneksel kalıpları yıkmış hem içerik anlamda hem de biçim anlamında Türk şiirinde yeni bir ses olmuştur. Bu yönüyle de birçok sanatçıyı etkilemiştir:

“Nâzım, şiirimizde klasik şiirin biçim açısından aşılmasına, bu doğrultuda bir çığır açılmasına yol açmıştır. Eski biçimde sıkışık kalmış yeni şiirin önünü açmış, yeni anlatım yollarıyla, çağının çağdaşı bir mecrada gelişmesine öncülük etmiştir. İkinci olarak da sistemin işine gelen eski biçim ve bu biçimde oyalanan, zorlanan şiire, kimi modern temalara, halkın içine doğru işleyen ve halkın içinde işlerlik bulabilecek bir hareketlilik, bir ivme kazandırmıştır. Son olarak da sisteme kökten bir karşı çıkışın olanaklarıyla donanmış bir gerçekçilik bakışı sunmuştur şiire. Şiirlerinde çağdaş anlatım olanaklarından yararlanması, teknik olanakları şiire sokması, bu doğrultuda her yenilikten yararlanması, yeni deneyimlerden korkmaması ise onun kendinden sonra gelenlere öğreteceği diğer niteliklerdi (Cengiz, 2005: 25).

Nâzım'dan sonra bu şiiri devam ettiren birçok şair olmuştur. Bu şairler Cahit Irgat, Ömer Faruk Toprak, Enver Gökçe, Arif Damar, Şükran Kurdakul, Rıfat Ilgaz, Niyazi Akıncıoğlu,ERCÜMENT BEHZAT LAV, A. Kadir. Ahmed Arif, Attilâ İlhan'dır. Nâzım'ın etkisinde kalan bu şairler (1940 Kuşağı), Anadolu'nun gerçekleri, savaşa tepki, barış, yoksulluk, cehalet gibi konuları eserlerinde anlatırlar. Bu dönemde Türk şiirinde ses getiren bir diğer akım Garip (I.Yeni) akımıdır. Fakat kendilerini toplumcuların rehberi ve sözcüsü olarak gören sanatçılar (toplumcu gerçekçi şairler) Garip akımını reddederler. Garip akımını “gerici” bir akım olarak görürler.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte filizlenen toplumcu gerçekçi şiir, 1940 Kuşağı şairlerinden sonra da etkisini sürdürmeye devam eder. 1950'den sonra da Ahmed Arif, Attilâ İlhan, Arif Damar, Metin Eloğlu, Ataol Behramoğlu,

İsmet Özel, Kemal Özer (1973 Sonrası), Hasan Hüseyin, Enver Gökçe, Can Yücel, Özdemir İnce, Süreyya Berfe, Metin Eloğlu, Ahmet Oktay 1940'lı yıllardan sonra şiire başlarlar ve 1960 sonrasında da şiir yazmaya devam ederler.

27 Mayıs 1960 darbesiyle oluşan siyasî ve sosyal ortam sol düşüncenin gelişimini ve yayılmasını da sağlar. Özellikle Marksizm'e dair birçok kaynak Türkçeye çevrilir. 1962 yılında Türkiye İşçi Partisi adı altında yeni bir parti kurulur. Yine bu dönemde toplumcu gerçekçi çizgide dergiler de çıkar. Bunlardan bazıları şunlardır: "Ant", "Yeni Gerçek", "Devinim", "Halkın Dostları", "Militan", "Gelecek. Nazım Hikmet'in etkisinde kalan kimi şairler bu dergilerde şiirlerini yayımlarlar. Dergiler şairlerin sözcüleri olur. 1960 Türk şiirinin bu dönemdeki toplumcu şairleri İsmet Özel, Atıl Behramoğlu, Süreyya Berfe, Egemen Berköz, Refik Durbaş gibi şairler olur. II. Yeniden bir dönem etkilenen bu şairler özellikle sosyalist, komünist ve anti-emperyalist düşüncelerin de rahatça söylenmesi ile beraber düşüncelerini çok rahat bir şekilde dile getirirler.

12 Mart 1971'de ordu tarafından bir muhtıra verilir. 70 Kuşağı olarak da adlandırılan bu dönemde ise Ahmet Telli, Veysel Çolak, Ahmet Erhan, Ali Cengizhan gibi şairler ön plana çıkar. Fakat bu dönemde şairler Nazım Hikmet'in sadece ideolojik tavrını fark ederler, Nazım Hikmet'in sanatsal yetkinliğini kavrayamazlar. Metin Celal de bu durumu şöyle dile getirmiştir:

"(...) 40 Kuşağı toplumcuları da öze aşırı önem vermeleri nedeniyle biçimi bilerek göz ardı ettiler, bu nedenle de yazdıkları şiir olamadı. Oysa önlerinde taze bir örnek, Nazım Hikmet vardı. Onun yeni özü nasıl yeni bir biçimle yoğurup şiirini oluşturduğunu göremediler. Kolaya kaçıp eski biçime eklemlediler. 70'li yıllarda da aynı hata tekrar edildi. Var olan miras, özümseyip geliştirilmek yerine, 40'tan beri sürdürülen mevcut biçime yeni öz şırınga edilmeye çalışıldı ve doğallıkla başarısız sonuçlar elde edildi" (Celal, 1999: 26).

12 Eylül 1980 darbesinden sonra Türkiye'de siyasî ve sosyal olayların da etkisiyle edebiyat ortamında bazı değişiklikler olur. 1960-1980 yılları arasında etkisini sürdüren toplumcu gerçekçi şiir 12 Eylül'den sonra geri planda kalır.

Özetlemek gerekirse Nazım Hikmet’le beraber oluşan ve etkisini halen de sürdürmeye devam toplumcu gerçekçi şiir Türk şiirine damgasını vurmuştur. Nazım Hikmet’ten sonra 1940. 1960, 1970 toplumcu kuşağı da bu anlayışla şiirler kaleme almıştır. Kaynağını Marksizm’den alan bu anlayış Türk edebiyatında sadece toplumcu gerçekçi anlayışla şiir yazan sanatçıları etkilememiş, diğer şairler de benzer duyarlılıkları şiirlerinde yansıtmıştır. Bunlardan biri de Cemal Süreya’dır. Cemal Süreya her ne kadar II. Yeni akımının öncülerinden olsa da yaşadığı dönemin etkisi, bazı sosyal ve siyasal olaylar şair üzerinde etki bırakmış ve bu durumlara kayıtsız kal(a)mamıştır. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde Cemal Süreya’nın şiirlerindeki toplumcu gerçekçi izler üzerinde durulacaktır.

IV. BÖLÜM

CEMAL SÜREYA ŞİİRİNDE TOPLUMCU GERÇEKÇİ İZLER

Cemal Süreya şiiri, karakteristik bir özellik taşıyan, bünyesinde erotizm, kadın, aşk, cinsellik, tarih, siyasa, toplumculuk barındıran bir şiirdir. Özellikle 1960'dan sonra yükselişe geçen toplumsal duyarlık Cemal Süreya'nın şiirinde de karşımıza çıkmaktadır.

Cemal Süreya'nın şiirinde toplumculuk, kendini direkt olarak ele vermez. Sanatçının şiirlerinde toplumculuk “doğrudan” değil “dolaylı” olarak yansır. Daha önce de belirtildiği gibi Cemal Süreya bunu şöyle dile getirir:

“Toplumsal ya da toplumcu bir yön var benim şiirlerimde. Ama doğrudan değil de dolaylı olarak. “Bun”, “Kanto”, “Üvercinka”, “Hamza Süiti” gibi şiirlerimde daha belirgin olarak göreceksiniz” (Süreya, 2017: 22).

Hayatında derin izler bırakan olaylar, dönemin siyasal ve sosyal olayları Süreya'nın şiirinde kendini gösterir. Cemal Süreya, Nazım Hikmet'in öncüsü olduğu toplumcu-gerçekçi şiirin sanatçıları gibi doğrudan “*toplum mühendisliği*” yapmaz. Zaten bu sebeple onun şiirlerine toplumcu demektense onun şiirlerindeki toplumcu izlerden bahsetmek daha mantıklıdır. Özellikle Erzincan'dan başlayan sürgün hayatı onun şiirinde ana temlerinden biridir.

Cemal Süreya'nın şiir üretmeye başladığı dönemde de siyasal ve toplumsal etkiler onun yapıtlarını etkiler. 1960, 1971 ve 1980 darbeleri onun hem düşüncesini hem de şiirini etkiler. Özellikle bu yıllarda dönemin gelişmelerine de paralel olarak politika ve toplumsallığın izdüşümleri Cemal Süreya şiirine yerini almıştır. Tüm bunları bazı şiirlerinde örtük, bazı şiirlerine açık biçimde verir.

4.1. Coğrafya

4.1.1. Afrika

İlk defa Kartaca savaşları sırasında Romalılar tarafından kullanılan Africa adı, Romalılar'ın Tunus'un yerlilerine verdikleri Afer veya Afri adından türetilmiştir ve “Afriler'in ülkesi” anlamına gelmektedir. Başlangıçta yalnız Tunus için kullanılan Afrika sözcüğü, daha sonra Mısır'ın batısındaki diğer

kıyı ülkelerinin tamamı için kullanılmış, nihayet bütün kıtaya teşmil edilmiştir. Araplar'ın Berberistan'ın doğu ve Tunus'un güney kısmına verdikleri İfrikiye adı ise Latin menşeli Afrika kelimesinin Arapçalaştırılmış şeklidir.⁷

Cemal Süreya; şiirlerinde Ortadoğu, Afrika ve Anadolu'nun birçok kıtaya uzanan geniş bir coğrafya şairidir. Şiirlerinde görülen toplumsal duyarlılığın izleri, coğrafi bağlamda özellikle bu mekânları imleyen sosyal ve siyasal aksaklıkların anlatılmasında ortaya çıkar. Henüz çok küçükken sürgün hayatı yaşamış, coğrafyada yolculuk başlamıştır. “*Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi.*” (s.81) Bu yüzden şairin şiirinde hareket başlamıştır. O; sürgündür, göçebedir, seyyahtır. Mesleği gereğince Anadolu'yu dolaşmış olması ve bu sayede yeni yerler görmesi de Cemal Süreya'nın şiirinde coğrafyayı önemli bir tema haline getirir.

Doğu Perinçek, onun için “Şiirin Evliya Çelebisi'dir” der:

“Kitaplığında cilt cilt Evliya Çelebi. Sık sık açar okur. Kaç kez coşkuyla Evliya Çelebi'yi anlatmıştır. “Zorla Sürülmek” şiirinde bir seyahat sevdasına dönüşmüştür. Ve bir coğrafya sevdasına, yeryüzü sevgisine.

(...)Kadının vücudu da coğrafyadır, beş kıtası üç okyanusuyla.

Sevişirken “kırmızı kuş” olur, “kırmızı at” olur, soluk soluğa devam eder Cemal Süreya'nın göçü.

(...) “Asya kentleri yürür dururlar.” Aşkın bir türü “Asyalı'dır. “Sevişmek Afrika'da yürürlüğe girer.” Gözler bile coğrafya olur, göz değil, “gözistandır”. “Uygarlık kuzeye doğru çekilirken Akdeniz kıyılarına iki nöbetçi diker; güneşi bir de şiiri.” Afrika, “şekli bozulmasın, diye Akdeniz'in hâlâ eskisi gibi çizilir haritalarda”. Sevdiği kadın, “Saçlarını tarasa baştan başa Rumeli'dir”. Ve çarpıntılı yüreği Cemal Süreya'nın , o kadının saçlarının akıntısında Karadeniz'e karışır, oradan Akdeniz'e. Oradan da daha büyük sulara” (Perinçek ve Duruel, 2017: 219, 220).

Cemal Süreya'nın şiirlerine bakıldığında bazı bölgelere karşı hassasiyet gösterdiği görülür. Afrika, bu bölgelerin başında gelir. Bu ilgiyi Süreya'nın arkadaşı Sezai Karakoç şöyle açıklar:

“O kadar aynı konuları konuşmuşuzdur ki, aynı şeyi birbirimize danışmadan, sormadan sonradan bulduğumuz çok olmuştur. Diyelim ben kütüphanede adı gotik harflerle yazılı ‘Afrika’ adlı bir gazete gördüm. Onun verdiği çağrışımla Afrika adlı bir dergi çıkarmayı düşündüm. Afrika üzerine konuşup durduk. Nereye kadar? Bunu hatırlamak imkânsız. Herhâlde sömürgeciliğe değindik. Batılılar'ın Afrika devletlerinin sınırlarını çizdiğini de konuştuk. Bir de bakarsınız Cemal “Afrika dediğin bir garip kıta” diye yazmıştır bile şiirini. Benim şiirime girişi ise daha geç ve yavaş olur Afrika'nın.” (Karakoç, 1989: 9).

⁷ <https://islamansiklopedisi.org.tr/afrika>

Sanatçının özellikle Afrika ve Ortadoğu coğrafyasına değinmesinin sebepleri vardır. Bunların başında Süreya'nın ideolojik görüşleri gelir. Cemal Süreya, anti-emperyalisttir. Bu tutum, onun şiirinde Afrika'yı toplumsal duyarlılıklarını yansıttığı fiziksel, sosyal ve siyasal bir mekân haline getirir. Bu duyarlılığın yansıdığı şiirlerden biri "Hamza Süiti"dir. Bu şiir iki bölümden oluşur.

*Sürahinin en yamru yumru yerinde
Hamza'nın karısı bir, Hamza iki.
Sürahi, basbayağı sürahi, masanın üstünde
Sıfırncı katta Cihangir'deki
Şehrin altında, şarkıların altında, ayranların.
Yarım kaftiyenin hatırı için
Akşam akşam yarım somun sahibi
Hamza'nın karısı bir, Hamza iki (Süreya, Sevda Sözleri, s.28)*

Şiirin ilk bölümüne bakıldığında bir "sürahi" motifi karşımıza çıkmaktadır. Sürahinin işlevsel değerine değinen sanatçı burada özellikle "Sıfırncı katta Cihangir'deki" mısrayla toplumsal statüye de dikkat çeker. *Cihangir'de sıfırncı katta yarım somun sahibi* olan kişi, düşük gelirlili bir ailedendir. "Akşam akşam yarım somun sahibi / Hamza'nın karısı bir, Hamza iki" mısralarıyla bu ailelerin yoksulluğu göz önüne serilir.

*Leylâ'nın kaşları geldi oturdu karşıma
Hamza'nın karısı Leylâ, Hamza Leylâ.
Başladı Afrikası uzun bir gece
-Afrika dediğin bir garip kıta-
Geceler yukarda telcek-bulutcak
Böyle geceler yatan yatana
Sıfırncı katta Cihangir'deki
Hamza'nın karısı Leylâ, Hamza Leylâ... (A.g.e., 28)*

İkinci birimde şair, Hamza'nın karısı Leylâ'ya dikkat çekerek şiirine devam eder. İlk birimde Leylâ'nın adını vermeyen şair, burada açık bir şekilde Leylâ'dan bahseder. "Başladı Afrikası uzun bir gece" mısrayla Afrika'nın içinde bulunduğu açlık, fakirlik, yoksulluk ile Hamza ve karısının yaşadığı durum bağdaştırılır. Çünkü Afrika garip bir kıtadır ve Afrika halkları dünyada yoksulluğun sembolüdür. Hamza ve karısının yaşadığı bu durum sosyoekonomik bir sınıf farkını ortaya koyar. *Sıfırncı kat* bu gerçeği gözler önüne serer. Genel itibariyle bu iki birimde sınıf farkından kaynaklanan yoksulluk ve yoksunluk anlatılarak, kapitalist ve emperyalist, gelişmiş,

kalkınmış dünyanın sömürdüğü, öte yandan acıma duygusu ile vurgulayarak yoksulluğunu kalıplaştırdığı geri kalmış Afrika sembolleştirilmiştir. Bu sembolleştirme, şairin ideolojik tutumunu açık etmesi bakımından önemlidir.

“Hamza Süiti” (1953) şiirinden bir yıl sonra yayımlanan “Afrika” (1954) şiiri de beş mısradan oluşan kısa bir şiirdir. Süreya bu şiirinde özellikle Afrika kıtasının haritadaki yerini düşünüyor gibidir.

*Afrika dediğin bir garip kıta
El bilim âlem bilir
Ki şekli bozulmasın diye Akdeniz'in
Hâlâ eskisi gibi çizilir
Haritalarda (A.g.e., 34)*

Afrika, tarihten beri belli bir sahibi olmayan yalnız ve garip ama pek çok anlamda önemli bir kıtadır. Özellikle Roma ve Mısır medeniyetlerinin yükselmesinde Afrika kıtasının etkisi büyüktür. Afrika, Batı tarafından sömürgeleştirilmiştir. Sömürgeci/kapitalist devletler tarafından günümüzde de sömürgeleştirilmeye devam eden Afrika hem insan bedeni ve emeği hem de yer altı ve yer üstü kaynakları bakımından bu devletler tarafından hep “öteki” olarak algılanmıştır.

“Hamza Süiti” ve “Afrika” şiirinden sonra yayımlanan “Üvercinka” (1956) yedişer dizeli beş birimden oluşan bir şiirdir. Bu şiirde dikkat çekilen noktalardan biri de nakarat kısmıdır. Nakarat kısımlarında dört kez tekrarlanan *Afrika dâhil* ve bir kez tekrarlanan *Afrika dâhil değil* kısımları hem birimleri hem de anlamları birbirlerine bağlar. Başlangıçta bu şiir bir aşk şiiri olarak dikkat çeker ama aynı zamanda mücadele, yoksulluk, aşk, erotizm ve devrimci kadın imajlarını bünyesinde taşıyan bir şiirdir. Şiirin bütününe bakıldığında şair, sevgiliyle yaşadığı anları bir yandan anlatırken bir yandan da erotik göndermeler yapar. Yoğun bir lirizm içeren bu mısralarda aşk ve erotizm ön planda yer alsa da, şiirde sosyal konulara da göndermeler yapılmıştır. Fakat Cemal Süreya bunu doğrudan yapmaz, bazı imgeler üzerinden anlatmayı tercih eder. Mehmet Kaplan da bu şiir için şunları söyler: “ ‘Üvercinka’ bir bütün olarak, şairin sosyal düşünceleri –enternasyonal Marksizm- ile cinsî arzularını birleştiren bir şiirdir.”

*Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesmemeye
Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız
Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun
Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez
Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor
Bütün kara parçalarında*

Afrika dahil (A.g.e., 38)

Şair, “Üvercinka”ya olumlu ifadelerle başlar. Bu olumlu ifadeler, sevgiliye ait özelliklerdir ve olumlu ifadeler ile *Afrika dâhil* sözü arasında sürekli bir bağlantı kurulur. Afrika, modern dünyanın “gelişmiş” devletleri tarafından sömürülmüş, ötekileştirilmiş bir coğrafyadır. Anlatıcı bu durumu ikinci plana atarak sevişmenin bir kez daha yürürlüğe girmesini, bunun kara parçalarında tekrarlandığını Afrika’yı da dâhil ederek belirtir. Afrika, temsil ettiği her şey ile birlikte şairin dünyasına dâhildir. Anlatıcı diğer birimde, sevgilinin Marksist eğilimlerini de ön plana çıkararak şiirine devam eder.

*Aydınca düşünmeyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler
Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının
Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde
Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor
Bütün kara parçaları için*

Afrika dahil (A.g.e., 38)

Şair ikinci birimde de *Afrika dâhil* mısraıyla sevgilinin özelliklerini bağdaştırmaya devam eder. Şair burada sevgiliyi de yanına alarak bir nevi emperyalizmin sömürdüğü Afrika’yı düşünüyor gibidir. Aydınca düşünmeyi bilen kızların saçlarında bütün kara parçaları için ayrı bir kalp çarpması, buna Afrika’yı da dâhil etmesi şairin ezilen Afrika’yı da düşündüğünü gösterir. Şairin Afrika’yı en belirgin olarak anlattığı noktalardan biri de dördüncü birimdir.

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

Afrika dahil (A.g.e., 38)

Kurşuna dizilme, Afrika’da yaşayan insanların uğradıkları zulmü temsil eder. Emperyalizmin hâkim olduğu modern dünyada Afrika halkı her zaman hor görülmüş, ötekileştirilmiş ve sömürülmüştür. *Bizi* vurgusu, şairin söz konusu halklar ve insanlarla kurduğu özdeşimin ifadesidir. Şair toplumsal sorunlara çeşitli imge ve imajlarla göndermeler yapmaya devam etmektedir. Özellikle Afrika’nın yoksulluğuna değinerek şiirini *Afrika hariç değil* mısraıyla bitirmektedir.

(...)Asıl yoksulluk ondan sonra başlıyor
Bütün kara parçalarında
Bütün kara parçalarında

Afrika hariç değil. (A.g.e., 39)

4.1.2. Anadolu

Doğu Perinçek Cemal Süreya’nın coğrafyaya olan hassasiyetini şu sözlerle dile getirir: “Coğrafya ile tarih, Doğu ile Batı, gerçek ile düş, efsane ile gelecek kesişir onun şiirinde... Cemal Süreya *coğrafyanın şairi*’dir. O’nun şiirinde coğrafya boyutu tarih boyutunun önüne geçer. Başka deyişle mekân boyutu, zaman boyutunun önündedir. Coğrafya üzerinde harekettir Cemal Süreya’nın şiiri. Sürgündür, göçbedir, gezgindir. O kadar ki, öldükten sonra bile gezmek ister. *Gömmeden önce biraz gezdirin beni.*”⁸ Sanatçının hem Anadolu’dan gelmesi hem de mesleği gereğince birçok bölgeyi dolaşmış olması Anadolu’ya ilgisini pekiştirir ve gözlemlerinin kaynağını oluşturur.

Cemal Süreya, *Üvercinka*’da yer alan “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” adlı şiirinde bir kadının portresini çizer. Bu şiirde, Anadolu coğrafyasında yaşayan kadının tükenmişliğini, acizliğini, umutsuzluğunu, tedirginliğini, yoksulluğunu, sınıfsal erkten dolayı ikinci planda kalışını canlı bir şekilde gösterir:

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

⁸ Doğu Perinçek, “Sürgün– Efsane – Düş – Materyalizm”, *Hürriyet Gösteri*, S.111, Şubat 1990, s.36.

Porsuk nehrinin geçtiği

*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*

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

*Bir gün sizin de yolunuz düşer memleket
Siz de görürsünüz bunları kadınlarda
Ödevleri yenilmek olan hep
Bıçakla kemik arasında
Susmakla ağlamak arasında
Yenilmek
Kadınlar (A.g.e., 33)*

Nehirler Boyuncu Kadınlar Gördüm adlı şiir Porsuk, Kızılırmak ve Dicle olmak üzere üç farklı coğrafyada geçen bir şiirdir. Şair ilk bölümde Porsuk nehri civarında yaşayan kadınlara değinerek onların umutsuz sevdalara kapıldığını belirtir. Anadolu'daki kadınları çaresiz bırakan durumun başında aslında yaşanamayan sevdalar gelmektedir.

Anlatıcı ikinci bölümde Kızılırmak coğrafyasındaki kadınların durumuna değinir. Özellikle ikinci bölümde geçen “*Kızılırmak parça parça olasin*” mısraı *Suda Boğulan Gelin* türküsünde geçen “*Kızılırmak parça parça olaydın / Her bir parçan bir yerlerde kalaydın / Sen de benim gibi yârsız kalaydın*” mısralarını çağrıştırmaktadır. “*Kızılırmak Parça Parça Olasin*” dizesini aynen alan şair, yıllarca Kızılırmak'a can verilmesini ve ardından ağıt yakılmasını kadınıla dillendirir. Büyük yerleşim yerlerine gitmek için köprü vazifesi gören ırmak; küçük ve gündelik ihtiyaçlarını karşılamak isteyen kadınlara acı getirmiştir (İlhan, 2010: 245).

Şiirin üçüncü bölümünde kadın geleneksel kıyafetiyle beraber duruşunu sergiler. Çıbanı, gül gibi yanaklarında taşıyan kadınların çektiği acılar gözlerinden okunuyor gibidir. Hatta gülkurusu ifadesiyle çekilen acı somutlaştırılmıştır.

Şair son bölümde Anadolu'ya gidecek olanlara bu manzarayla karşılaşacaklarını, bu kadınların özellikle hayat ödevlerinin susmakla ağlamak arasında “yenilmek” olduğunu doğrudan gösterir.

Süreya'nın *Güz Bitiği* kitabında yer alan “Afyon Garındaki” adlı şiirinde yer alan mısralar da Anadolu'dan izler taşımaktadır:

*Afyon garındaki küçük kızı anımsa, hani,
Trene binerken pabuçlarını çıkarmıştı;
Varto depremini düşün, yardım olarak Batı'dan
Gönderilmiş bir kutu süttozunu ve sutyeni.*

*Adam süttozuyla evinin duvarlarını badana etmişti,
Karısıysa saklamıştı ne olduğunu bilmediği sutyeni,
Kulaklık olarak kullanmayı düşünüyordu onu kışın;
Tanrım, gerçekten çocukluk günlerinizde mi?..*

*Eşiklere oturmuş bir dolu insan
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni. (A.g.e., 248)*

Şair burada kendi kendine seslenir gibidir. Süreya 19 Ağustos 1966 yılında Muş'un Varto ilçesinde meydana gelen 6.9 şiddetindeki depremi şiirine almıştır. Bu depremde yaklaşık 2.394 kişi ölmüştür. Sanatçı yaşadığı dönemde bu toplumsal olaya kayıtsız kalamamış, depremden sonra Batı'dan gelen yardımı ve iki dünyanın farkını, kader olan coğrafyayı anlatmıştır. Gelen yardım karşısında ne yapması gerektiğini bilmeyen Anadolu insanının saflığı çıkar karşımıza. Süttozu ve sutyeni ne yapacağını bilmeyen Anadolu insanını ironik bir şekilde aktarır ve “Eşiklere oturmuş bir dolu insan” ile de Anadolu'dan tipik bir görüntüyü çizer. “Tanrım gerçekten çocukluk günlerinizde mi?” mısrayla “Sülünün Yüzü” şiirinde geçen “...Tanrım siz şu uzun Anadolu'yu / Çocukluk günlerinizde mi yarattınız?” mısraına bir gönderme yapılmıştır. Anadolu'nun yoksulluğu, sanki Tanrı'nın henüz kudreti tekâmül etmeden yaratılmışçasına yoksul, yoksun, zor bir coğrafya durumundadır.

Cemal Süreya, işi gereği birçok kez Anadolu seyahatine çıkmıştır. Yine bu seyahatlerden birini de oğlu Memo'yla beraber Erzincan'a yapar. Erzincan için bir dostuna şunu söyler: “41 yıl sonra bir ilk geliş duygusu içindeyim. Karıncalanmalar içindeyim.” (Perinçek ve Duruel, 2017: 329). “Tercan”

şairinde doğduğu topraklara tekrar giden şair yitirilmişlik, kaybediş ve tükenmişlik duygusunun bu coğrafya insanında eksilmediğine şahit olur.

*Mamahatun Türbesi iki katlı
Alt katta yılan parlar*

*Bir at kişner sümbüli
Kamyonları ala boyar*

*Rüzgâr
Az ötedeki
Eski kervansarayı
Eleştirir durur*

*İhtiyar adamla çocuk
Ordadırlar*

Hiç konuşmazlar

*Çömelmiştir ihtiyar
Bir olanak gibi
Sıkıştır avcunu*

*Çocuğunsa
-Göz göze gelebilirseniz-
İpi kopmuş bir uçurtma
Hızla uzaklaşır bakışlarından (A.g.e., 203)*

Cemal Süreya, bazı imge ve imajlarla Anadolu insanını karşısına değil, yanına almış, onların duygusunu yaşamıştır.

4.1.3.Ortadoğu

İkinci Yeni şairlerinin coğrafya olarak en çok seçtiği mekânlardan birisi de Ortadoğu'dur. Bunu sadece Cemal Süreya ile sınırlamak doğru olmaz. Diğer sanatçılar da bu mekânı şiirlerinde kullanmışlardır. Örneğin; Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*⁹ adlı eseri bu yönüyle önemlidir. Fakat Cemal Süreya'da Ortadoğu ve Afrika'ya karşı yoğun bir ilginin olduğunu görülmektedir. Bu ilginin altında hem kültürel hem de politik sebepler vardır. Onun bu şiirlerine bakıldığında bireysellikten toplumsallığa doğru kayan bir tematik akış görülür. Ahmet Oktay da onun için şu düşünceleri dile getirir: "Bireysel davranışların gölgesine saklanan utangaç bir toplumculuk da var. Bu yönü pek öyle belirgin değil. Hayatının bir parçası haline gelmemiş henüz.

⁹ Bkz: Turgut Uyar, *Büyük Saat, Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2005.

Daha çok genel sorunlar ilgilendiriyor onu. Afrika gibi, zenciler gibi” (Oktay, 1958: 285). Kültürel ve politik ilginin kaynaklarından birincisi, Cemal Süreya’nın kendini doğulu bir şair olarak görmesidir. Aynı zamanda Anadolu’yu Ortadoğu’nun bir uzantısı olarak ele alır (Kacıroğlu, 2011: 184). Süreya bu durumu şöyle dile getirir: “Bir Ortadoğulu şair olarak cüce kalışımızın hüznünü anlatıyorum” (Buyrukçu, 1966: 24-27). İkinci sebep ise şairin anti-emperyalist tutumudur.

Süreya’nın hayatına göz atıldığında özellikle dikkat çeken bazı noktalar vardır. Bunlardan biri sanatçının 1931 yılında Erzincan’da doğmuş olması, yani o yaşam tarzı içinde dünyaya gelmiş olmasıdır. Sanatçı 7 yaşında iken Dersim İsyanı’nın çıkmış olması, ailesinin Bilecik’e sürülmesi, bunun öncesinde bebekliğini ve çocukluğunu buralarda geçirmiş olması, Doğu’da yaşamının yanında, yoğun baskı ve sürgün görmüş olması, hayatında derin izler bırakmıştır. Buradaki Doğu sadece Doğu ve Güneydoğu Anadolu değil, bu coğrafyaya dokunan bütün bir mekândır. Bu konuda Vecihi Timuroğlu da şunları dile getirir:

“Yırtılan ipek sesinde bütün bir Orta Doğu uygarlığı var. Unutulmuş, uydurma sloganlarla Batılılaşma sürecine girilmiş. Bu süreçte hiçbir şey yapamamış Orta Doğu. Kendisine yabancılaşan bir ekin oluşturulmuş. Orta Doğu’da beş duyunun tarihsel gelişimini asıyor Cemal Süreya. Uygarlıksız kalmış bir ekinin biçimi önemli değil onun için, ekin olarak özü önemlidir” (Timuroğlu, 1974: 7).

Beni Öp Sonra Doğur Beni’nin “Ortadoğu” bölümünde dört ayrı şiir yer almaktadır. Birinci bölüm “Anlat onu” ifadesiyle başlar ve şöyle devam eder.

Anlat onu:

*Lâledir
Devesinin boynunda düğüm*

*Gecedir
Katırının gözünde sahtiyan*

*Sestir akar
Atının koşumlarından demir*

*Ve o dilenir
Sıra taklidi yaparak (A.g.e., 105)*

Şiirin bu bölümde dikkat edilmesi gereken nokta “deve, katır, at” imgelerinin birbirleriyle bağdaşık olmasıdır. Sanatçı bu varlıkları özellikle kullanarak bir imge zenginliği ve bağlam yaratır. Bu varlıklara sahip olan öznenin “sara taklidi yaparak dilenmesi” aslında elinde olan fırsatının değerlendirilmemesi anlamına gelir. Buradaki özne Ortadoğu olarak düşünülürse varlık içinde yokluk çeken, elindeki zenginliğin farkında olmayan ve bunu Batı emperyalizmine kaptıran Ortadoğu zihniyeti akla gelir. Şair sosyal eleştiri de yaparak bu durumu gözler önüne sermiştir.

*Nedir sandığa basılı bez
Aşevine giden işçiler
Neden ekmeklerini de yanlarında götürürler
Kimin gözleri tülbentle bağlı
Annesi bağladı hangi niyetle bağladı
Gömleği yastığının altında
Hiç giymeyecek o gömleği onu anlat
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
Bir kez daha söyle ırmak sözünü
Suçüstü bastırmaktadır karanlıkları
Buradan göz alabildiğine
Donanmış tek ağaç görmeyeceksin
Ama irili ufaklı gamzelenir toprak (A.g.e., 105)*

Şair bu mısralarda sosyal eleştiri yapmaya devam eder. Ayrıca “ırmak, donanmamış ağaç ve gamzelenen toprak” gösterenleri, kötülüğe ve zulme karşı mücadele etme, bu mücadele ile hâlihazırda bir yarar sağlanamasa da gelecek için umut olma şeklinde yorumlanabilir. Bundan sonra şiir şöyle devam eder:

*Anlat nasıl boşaltıldı o şehirler
Kumla çamurla tıkandı her biri
Çirkin kuşları ağulu böcekleri besledi
Sayda'yı Hatusas'ı Troya'yı
Alfabe ihraç eden Fenike'yi
Alfabe ithal eden Ankara'yı (A.g.e,106)*

Söz konusu coğrafya başlangıçta medeniyetin merkezidir. Şair, daha sonra bu merkezin nasıl yavaş yavaş kaybedildiğini dile getirir. Şehirlerin

boşaltıldıktan sonra nasıl kumla çamurla tıklandığını, medeniyetin ve kültürün önünün nasıl kapatıldığını anlatır. Medeniyetin ve kültürün başkenti olan Ortadoğu *alfabe ihraç ederken* bu coğrafya şimdi *alfabe ithal etmektedir*.

*Birbirine girmiş yazıları
Taşbasmaları merkezleri, savaş arabalarını
İki nöbetçiyi anlat
Uygarlık kuzeye doğru çekilirken
Akdeniz kıyılarına iki nöbetçi dikti
Güneşi bir de şiiri (A.g.e., 106)*

Ortadoğu'nun kuzeyi olarak ima edilen coğrafya Avrupa ve Akdeniz bölgeleridir. Medeniyet Ortadoğu'dan Avrupa'ya doğru çekilmiştir. Uygarlığın Avrupa'ya çekilirken “iki nöbetçi dikmesi” ise iki farklı anlamda yorumlanabilir. Birincisi Avrupa'ya çekilen uygarlığın bu ayrılışı geçicidir. Gelecekte tekrar doğduğu topraklara dönecektir. Bu nedenle “güneşi” ve “şiiri” yerine “nöbetçi” olarak bırakmıştır. Güneş, ısı ve ışık kaynağı olarak düşünüldüğünde olumlu bir anlama gelir. Şiir ise, bu coğrafyanın en köklü sanatıdır ve bu coğrafyanın halkları yüzyıllar boyunca şiirin büyülü dünyası içinde hüznelerini dile getirmişlerdir. Güneş'in farklı bir anlama gelen kullanımı ise olumsuz bir içeriğe sahiptir. Güneş, bu coğrafyada yaratıcı bir imge olmaktan çok, kurutan ve tahrip eden niteliğiyle işlevini yürütür (Özcan, 2005: 121-127).

*(...) Buradan gözalabildiğine
Tek ve seyrek göreceksin yağmurunu
Ama her damla dopdoludur
Ve her damlada
Taşırın-damla onuru vardır
Bunun için kördür şerbet
Bunun için etoburdur petrol
Bunun için öfkeli özsü (...) (A.g.e., 105-106)*

Ortadoğu coğrafyasının kaderini belirleyen *petrol* bu şiirde de yerini alır. Geçmişten günümüze de tüm dünya için siyasî ve ekonomik bir sembol olan *petrol* sömürgeci emperyalist güçlerin elindedir. Geçmişten günümüze değin Ortadoğu'da birçok savaş *petrol* yüzünden çıkmış, birçok emperyalist gücü karşı karşıya getirmiştir. *Etobur petrol* bağdaştırması bu sebeple coğrafyanın kaderini simgeler.

*Savaştan da kırıandan da olsa
Veremle de sıtmayla da gelse
Lacivert bir çingiraktır ölüm
Patlar sarnıçların eski suyunda,
Kapaklanmış bir at resmi çizer
Havaleli çocukların kulaklarına. (A.g.e., 107)*

I. bölümde serbest bir tarzda yazılan bu şiir II. bölümde de aynı tarzda devam eder. Anlatıcı Ortadoğu coğrafyasının portresini detaylı bir şekilde anlatır. II. Bölümün başındaki “ölüm” imgesi, II. Yeni akımının da kendi özelliklerini andıran bir giriştir. “*Lacivert bir çingiraktır ölüm*”, çağrışımsal gücü yüksek bir dizedir. Bu konuyla ilgili Doğan Hızlan da şunları belirtir: “*Renkleri tek tek alırsan hepsi tarikat diyor Cemal Süreya. Sadece mavi ve beyaz değil diğer renkler de şair için bildik çağrışımlarıyla beraber (sarı-aydınlık, mor-soyluluk, yeşil erinç...) ayrı, apayrı anlamsal-çağrışımsal değerlerle yüklüdür. Onlarla başka başka evrenler yaratmak ister. Süreya'nın beyaz ve maviden sonra şiirlerinde varsıllaştırdığı renkler; kırmızı, lacivert, yeşil, pembe, sarı, kahverengi, gri, eflatun, boz, turuncu ve siyahtır (Bazen de kara.) (Hızlan, 2011: 15). Ortadoğu'nun kaderi haline gelen mevcut hastalıkları da şiirine dâhil eden şair bu hastalıkların verem ve sıtma olduğunu özellikle belirtir. Çünkü bu coğrafya amansızdır.*

*Ve avcıdır amansızdır coğrafya,
Oyuklar halinde yitmişliğidir
Yüzyılların bıraktığı iz taşta.
Hangi taraftan esse rüzgâr
Zonkladır, sonra ortaya çıkarır
Kayalıklara sıkışmış bir tarihi,
Bir isyanı, bir dostluğu, bir yenilgiyi (...) (A.g.e., 107)*

Ortadoğu'nun taşlarına bakıldığında görülür ki bu taşlara bırakılan şey “*yitirilmişlik*”tir. Bu rüzgâr da nereden eserse essin hüznün ve acıyı ortaya çıkarmaktadır. Coğrafyanın amansız oluşunun altında yatan bazı nedenler vardır. Ortadoğu coğrafyasında yaşayan insanlar için yaşam zordur, doğal kaynaklar kısıtlıdır. Ancak en önemli sebep, buranın sömürülen bir coğrafyaya dönüşmüş olmasıdır. Fakat her şeye rağmen bu coğrafyada *sıkışmış kalmış bir tarih* vardır. Çünkü bu coğrafya, medeniyetin başlangıç yeridir.

Anlatıcı şiirin üçüncü bölümüne bir savaş anlatımıyla şöyle devam eder:

*(...) Havlıyor barut
Sarartıyor gök kumaşını*

*Arkadaşım yirmi sekiz yaşında
Elinde yapraklar tutuyor*

*Arkadaşım otuz yaşında
Pamuğun kızlarını anlatıyor*

*Arkadaşım kırk yaşında
Bütün elbiseleri üstünde*

*Bütün elbiselerim üstümde
Kandan ve kavaktan*

*Bir şey var adını biliyorum
Beyaz ateşin içinde*

*Barutun içinde dimdik
Beyaz ateşin içinde*

*Koparak eski evlerin
Çürümüş ve nemli kokusundan*

*Tozun içinde
Biliyorum adını... (A.g.e., 110)*

Barutun havlaması İkinci Yeni akımının alışılmamış bağdaştırmalarından biridir. Burada barutun havlaması imgesiyle bir silahın patlaması anlatılmıştır. Barut patlayınca gökyüzünün o kumaş hali artık görünmez olur. Bu da tam olarak bir savaş sahnesini andırır. Burada üzerinde durulması gereken asıl nokta şudur: Bu şiir 1966-1967 yıllarında kaleme alınmış, tarihi itibariyle de önemli bir şiirdir. 1967, Ortadoğu coğrafyasının kırılma noktalarından biridir. Bu yıllarda Arap-İsrail, Filistin- İsrail savaşı yaşanır. Ortadoğu'nun iç karışıklığı, hem sömürgeci devletlerin bundaki iştiraklerini hem de sömürü için ihtiyaç duydukları parçalanmayı ve güçten düşmeyi elde edişlerini vurgular. 1967 yılının Haziran'ında gerçekleşen "Altı Gün Savaşları" hatta bu savaşın da İsrail tarafından diğer Arap ülkelerine karşı kazanılmış olması şiirin dokusunda yerini almıştır.

Şair üç arkadaşını örnek vererek bu savaşın özelliklerini sıralamaya devam eder. Üç arkadaşın da durumları farklıdır. Fakat burada dikkat çekilmesi gereken kişi "Arkadaşım kırk yaşında / Bütün elbiseleri üstünde" dizelerinde yer alan kişidir. Aslında bu mısralara bakıldığında bütün ölümlere, facialara,

yıkımlara rağmen Ortadoğu insanının nasıl ayakta durduğunun cevabı verilmek istenmiştir. Çünkü bu insanların elbiseleri kan içinde de olsa o *beyaz ateşin içinde* her şeye rağmen dimdik durabilmektedir. Tozun dumanın içinde amansız bir çetin coğrafyada yaşayan bu halkı ayakta tutabilen tek güç ümittir. Şiirin IV. bölümünde ise şu mısralar dikkat çeker:

*(...)Güneşin çekici yukarda
Suyun bıçağı aşağıda
Krom alçakgönüllü, bakır utangaç,
Ağaç: bir damla iki kıvılcım arasında.
Rüzgar bilmiyor nerden eseceğini
Sınırlar kesik,
Yerleşme yerlerinden kalma. (A.g.e., 112)*

Ortadoğu'da en dikkat çeken şey güneştir. Güneş bu coğrafyada insanı ve hayatı ezer. Ortadoğu'nun doğal hayatına ait bu özellikler coğrafyanın kaderinde olumsuz roller oynamıştır. Anlatıcı bu mısralardan sonra eski ile yeni hayatın zıtlıklarını kurmaya devam eder.

*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
Kekre bir şey var bu havada
Geçmişle gelecek arasında
Acıyla sevinç arasında
Öfkeyle bağış arasında (A.g.e., 112)*

Burada özellikle üzerinde durulması gereken nokta Ortadoğu halklarının arasındaki çatışmadır. Katilin neden öldürdüğünü, hırsızın da neden çaldığını bilmemesi bir anlamsızlık bağlamı oluşturmaktadır. Bu anlamsızlık ilk olarak, sömürgeci güçlerin şekillendirdiği bir çatışma sürecini işaret eder. İşte bu bilinçsiz durum bir nevi "*acemilik*"tir. Ortadoğu'nun şimdiki zamanda yaşadığı şeyler onun yabancısıdır ve yeniden şekilleneceği bir sürecin içine girilmiştir ve her değişim gibi çeşitli sıkıntılar yaşanacaktır. "*Yeni hayatın acemileri*" olan Ortadoğuluların bu süreçle birlikte ruhları ve hayatları yeniden şekillenecektir. Bu değişim süreci bir taraftan sıkıntılı olurken, diğer taraftan da geleceğe yönelik ümitleri bağrında taşımaktadır (Kacıroğlu, 2011: 188). Fakat

her şeye rağmen Ortadoğu halkı iki şey ile direnir. Bunlardan biri sabır, diğeri de ümittir.

*Biz kırıldık daha da kırılırız
Doğudan Batıya bütün dünyada
Ama kardeşin kardeşe vurduğu hançer
İki ciğer arasında bağlantı kurar
Büyür, bir gün, zenginleşir orada,
Çünkü Ali 'yi diriltten iksir de saklı
Hasan 'a sunulmuş ağuda
Granitin de olur bir okyanusun diriliği (...) (A.g.e., 112)*

Anlatıcı bu mısralarda özellikle Ortadoğu halklarının her şeye rağmen birlikte olması gerektiğini belirtir. Bu mısralarda da tarihten önemli şahsiyetler seçilerek bazı noktalara değinilmiştir. “Ama kardeşin kardeşe vurduğu hançer / İki ciğer arasında bağlantı kurar / Büyür, bir gün, zenginleşir orada.” mısralarında dikkat çeken nokta ise umut aşılama durumunu bildirir. Çünkü ümit ve umut hiçbir zaman yitirilmemesi gereken şeylerdir. Hz. Ali'yi diriltten iksir, Hz. Hasan'a sunulan ağı birlikteliğin kaynağıdır. Ve bu birliktelik Ortadoğu'daki ümidi temsil etmektedir.

4.2. Politika

Cemal Süreya'nın şiiri daha önce de belirtildiği gibi her ne kadar erotizm ve kadın merkezli bir şiir olarak algılansa da onun politik tavrını gösteren şiirleri de mevcuttur. Aktif olarak siyasetin içinde yer almasa da özellikle düzyazılarında açık, şiirlerinin bir kısmında ise örtük olarak politik eleştiri karşımıza çıkar.

Cemal Süreya'nın hükümet eleştirisi yaptığı en sert şiiri “555 K”dır. Sanatçının kitaplarına girmeyen “555 K”da, dönemin başbakanı Adnan Menderes ve hükümeti sert bir şekilde eleştirilir. Cemal Süreya, Turgut Erdem, Öztin Akgüç, İsmail Hakkı Aydınoglu, Altan Öymen gibi isimler “555 K” şifresiyle randevulaşp 5'inci ayın 5'inci günü saat 5'te Kızılay'da buluşup dönemin hükümetine tepki göstereceklerini belirtirler. Cemal Süreya, bu olayı, *Günler* kitabınının 783. Gün'ünde şöyle dile getirir: “Karar verdik: Kızılay'da hep beraber yürüyecek, yürürken de Osman Paşa marşını ıslıkla söyleyeceğiz. O gün 5 Mayıs günü, saat 5'te, Kızılay'da küçük bir olayın nasıl büyüebildiğini, taşırın damla olabildiğini gördüm. Birkaç görüntü var ki

gözünden gitmez. Büyük sinemanın önündeyiz. Müzisyenimizin işmarıyla marşı ıslıkla söyleyerek geniş kol yürümeye başlar başlamaz caddeyi dolduran kalabalıkta bir dalgalanma oldu. Karşılıklı gidip gelen topluluklar, tek tek kişiler, bizim yürüyüş yönümüze (Kavaklıdere) katıldılar. Birden, uzun boylu bir gencin sıçrayarak (Ne sıçrama!) Büyük sinemanın kapısının üstüne asılmış Zeki Müren konseri bez afişini yırttığı görüldü. Arkadaşlarımızın biri (yıllar sonra bakan oldu) olayın daha başında yok oldu. Geri kalan altı kişi yürüyoruz. O ara, kısa şiirleriyle de kendinden söz ettiren genç bir öykücü arkadaş bizim gruba yaklaştı. Benden beş lira borç istiyor. Bende yoksa, arkadaşarımdan isteyebilirmişim. Unutamam, Birden nasıl oldu, bir ses mi geldi, başlarımızı geriye çevirdik. Caddenin karşı kıyısında, Ankara Sineması'nın hizasında koyu renk giysileriyle, geçit resmi düzeninde ilerleyen bir grup insan: Menderes ve bakanları... Caddenin o kısmı onlar için açılmıştı. Kızılay binasının önünde Menderes'i tartakladılar. Çok yakındaydım. İnanılmaz bir şeydi: İki genç başbakanın yakasına yapışmıştı.”

Şimdi Bursa'da ipek çeken kızlar / Bir karasevda halinde söylemektedir: // Görmeğe alıştığımız nice yazılar / Kimleri alıp götürdüler ama kimleri // Karanfil bıyıklı genç teğmenleri / Ak saçlı profesörleri, öğrencileri // Adları şuramıza işlemektedir / Ah dayanmaz dayanmaz bakmaya gözler // Bir karasevda haline söylemektedir / Şimdi Bursa'da ipek çeken kızlar //

Şimdi Erzurum'da çift sürenlerin / Geçit vermez kaşlarının ardında // Derindir, ıssızdır, korkunçtur gözleri / Sabanın demiri girdikçe toprağa // Hinçlarını gömmektedir içine yerin / Çünkü millet hayınları Ankara'da // Çünkü İzmirlerde, çünkü İstanbullarda / Çünkü başka yerinde memleketin // Kanına girdiler masum gençlerin / İşte onun içindir karanlıktır gözleri // Şimdi Erzurum'da çift sürenlerin / Şimdi saat sekizdir başlar gecemiz // Gündüzü kısalttılar geceyi uzattılar / Şimdi acının ve hüznün göklerinde // Umudun yıldızı sarı yıldız mavi yıldız / Uykumuzun bir ucunda bombalar // Bir ucunda hürriyet inancı sabaha kadar / İngiliz usulü piyade tüfekleriyle // İnsanca yaşamının onuru arasında / Milletcek bir gidip bir geliyoruz // Şimdi saat sekizdir başlar gecemiz /

İktidarın aydınlara uyguladığı dikta; çiftçilerin, işçilerin gösterdikleri isyanlar hükümetten memnun olunmadığını göstermektedir. Cemal Süreya bu durumu Nisan 1986'da şöyle açıklar: “Dikkat edilirse şiirde doğrudan olay değil, 27 Mayıs'ın hemen öncesinde ağır havaya karşı bütün bir halkça karşı çıkış anlatılır.” 27 Mayıs'ın öncesinde halkın iktidara karşı olan durumu ve bu durum karşısında umudunu yitirmeyen halk hep beraber birleşip tıpkı bir orman gibi çoğalarak hükümete sert bir şekilde tepki gösterirler. Güzel günlere inanan bu insanlar hürlüğün havasını içlerine çeke çeke haykırırlar.

*Şimdi ay doğar bulutların arasından // Kavat derebeyleri yüreksiz Bolu beyleri /
Hırsızlar, yüzde oncular, kumar erleri // Cebren ve hile ile haklarımızı alan / Zulmu ve
alçaklığı yöneten murdar üçken // Biliyor musunuz bir orman geliyor şimdi /
Türküler duyuyor musunuz nice derin // Yakılmış çoban ateşleriyle dağlarda /
Karanlığı tutuşturup bir köşesinden // Geceyi gündüze çevirenlerin / Biz şimdi alçak
sesle konuşuyoruz ya // Sessizce birleşip sessizce ayrılıyor ya / Anamız çay demliyor
ya güzel günlere // Sevgilizse çiçekler koyuyor ya bardağa / Sabahları işimize
gidiyoruz ya sessiz sedasız // Biz şimdi yanyana geliyor ve çoğalıyoruz / Ama bir
ağızdan tutturduğumuz gün hürlüğün havasını / İşte o gün sizi Tanrılar bile
kurtaramaz. (A.g.e.,289)*

“555 K”dan sonra merkezî otoriteye gösterilen bir başka tepki sanatçının “Yeni Yaprak” dergisinde 11 Kasım 1990 yılında yayımladığı “Hükümet” (s.299) şiirinde görülür.

HÜKÜMET

*Bu hükümet
Pir Sultan'a pasaport vermiyor,
Onu anladık.*

*Yunus Emre'ye de
Basın kartı vermiyor,
Onu da anladık.*

*Ama bu hükümet
Ferman çıkarmış
Karacaoğlan'ı
Otobüse bindirtmiyor (A.g.e, 299).*

Cemal Süreya “Hükümet” şiirinde merkezî otoriteyi hedef seçip humoru kullanır. Sanatçı yapmış olduğu hicivle merkezî otoritenin yönetimini eleştirmeye devam eder. Burada kullanmış olduğu Pir Sultan Abdal, Yunus Emre ve Karacaoğlan gibi karakterler yaşadıkları dönemde izler bırakmış farklı isimlerdir. Şair, bu isimleri bilinçli olarak seçer. Pir Sultan Abdal'a ve onun temsil ettiği düşünceye geçit vermeyen, Yunus Emre'nin basın hayatında dolaşmasını istemeyen bunun yanı sıra Karacaoğlan'ın da hayat felsefesini uygun bulmayan hükümet, Cemal Süreya'nın eleştirisinden nasibini almıştır. Cemal Süreya'ya göre bu iki şairin misyonu şöyle sıralanmıştır: “Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal doğurgan şairlerdir. Karacaoğlan ise, çok seçken bir tavırla halk duyarlılığını çeşitli köklerden devşirmeye yönelir (Süreya, 2016: 223). Şair, bu şiirde iktidarın tavrını ironik bir dille eleştirerek bir araya getirir. Egemen güce karşı söylemini halk şairlerinin şahsında vermesiyle devletin şairle barışık olmadığını kanıtını bir kez daha çizer (İlhan, 2010: 148-149). Cemal Süreya bu eleştirisini sıklıkla başvurduğu humorla dile getirir. Yine

sanatçının özellikle aydınların ülke yönetiminde resmî ideolojiye karşı oluşturduğu alternatif ideolojiyi ve Ulusalçılık'ı şu mısralarda eleştirir:

*Bilginlerimiz sağolsunlar
Bir vitamin buldular
Çalışınca azıcık;*

*Yumuşak G vitamini
Ulusalçılık! (A.g.e., 177).*

Ğ *Vitamini* şiirinde bahsi geçen bu konu yumuşatılmaya çalışılan ancak eskiyi aratmayan, herhangi bir geçerliliğinin de olmayacağını düşündüğü bir ideoloji olan “ulusalçılık”tır.

4.3. Yoksulluk

Cemal Süreya'nın hayatına bakıldığında onun bireysel tarihini dolduran sürgünlük, yoksulluk, öksüzlük, üvey evlatlık, aile içi sorunlar gibi durumlar karşımıza çıkar. Sanatçının yoksullukla karşı karşıya kalmasındaki en büyük etkenlerden biri, çok sevdiği amcası Memo'nun ailenin mallarını üstüne geçirmesi ve babasının payını vermemiş olmasıdır. Amcası zengin olurken, Cemal Süreya'nın ailesi yoksul bir yaşamla karşı karşıya kalır. Yoksulluğun sebebini Cemal Süreya şöyle açıklar: “Amcamla babam sürgüne giderken bütün mal varlığımızı 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.” (Süreya, 2018: 96). Cemal Süreya, meslek hayatı boyunca altın ve parayla uğraşmasına rağmen günlük hayatında yoksul denebilecek bir yaşam sürdürmüştür. Mesleğindeki parasal hesabı, özel yaşantısına sokmamıştır. Mesleği olup da maddi sıkıntılar içerisinde yüzen Sezai Karakoç ve Ece Ayhan'la birlikte, Türkiye'nin belki en yoksul şairlerinden biridir. Süreya'nın şiirlerine bakıldığında da yoksulluk imgesini çokça kullandığını görürüz. 1957'de *Üvercinka* kitabında yayımladığı “San” şiiri bunun en açık örneklerinden biridir.

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

Kırmızı bir at oluyor soluğum
Yüzümün yanmasından anlıyorum
Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dörtnala sevişmek lazım (A.g.e., 11).

Üvercinka'da yer alan "San", erotizm ile bağdaştırılabilir bir şiidir. İki dörtlükten oluşan şiiirde asıl anlatılan insanın sevişme olayıdır. Anlatıcının anlatımında ve dilinde o güne kadar görülmemiş bir anlatım ve benzetmelerinde farklılıklar vardır. Bunu da alışılmamış bağdaştırmalara başvurarak yapar. "Dörtnala sevişmek lazım" , " Kırmızı bir at oluyor soluğum" dizeleri sevişmenin yoğunluğunu ve sürekliliğini ortaya çıkaran ifadelerdir. Şair "kırmızı", "kuş", "at" imgeleriyle lirizmi ve erotizmi ön plana çıkarırken toplumsal bir sorun olan yoksulluğa da değinmeden geç(e)mez. Yoksul zamanını çalışmakla, zamanının çoğunu hayatını devam ettirmek için harcanan emekle geçirir. Gecelerin kısa olması bundandır.

Yine sanatçının 1954 yılında yayımladığı "Aşk" şiiirinde geçen aşağıdaki mısralar, cinsel tutkunun yoksulluk aracılığıyla vurgulandığını gösterir. Yahut cinsellik, yoksulluğun getirdiği sıkıntıları unutturan bir sığınmaya işaret eder.

...
Yoktu dünlerde evvelsi günlerdeki yoksulluğumuz
Sanki hiç olmamıştı

(...)

Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya
Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başınaydı doymamız... (A.g.e., 17)

Şair özellikle "bir dilim ekmek bir iki zeytin" ile yoksulluğu gözler önüne serer. Gerçekten de yoksul insanlar bir dilim ekmek ve birkaç zeytin ile idare eder. Bunlar yoksulluğun en önemli göstergeleridir. Ama tutkuyla yaşanan aşk tüm bunları geri planda bırakır.

Yoksulluk, söz konusu coğrafyanın kaderi gibidir. Bu noktada Cemal Süreya'nın yoksulluğu alımlayışı da sınıfsaldır. Sanatçının Şubat 1968 yılında "Papirüs" dergisinde yayımladığı "Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim" adlı şiirinde geçen şu mısralar bu anlamda dikkate değerdir. Adilcevaz'ın insanlarını anlatırken yoksul insanları öyle resmeder ki sanki burası yoksulluğun merkezidir. Tanrı bile bu yoksul insanları bırakmış gibidir.

...ben o yıllarda... Adilcevaz'ın nüfusu sekiz yüz doksan dördttür (kaymakamla birlikte); Tanrıları bile yoktur, öyle yoksuldur ki insanları, delikanlılar çakmaktaşıyla tıraş olur, yüksek tütün içerlermiş; bir mıknatıs tutkusundadır ufuk; uçurumlar tazeliğini yitirmemiştir... (A.g.e., 82).

Afrika emperyalist devletler tarafından sömürülen, yoksulluktan bir türlü kurtulamayan bir kıtadır. Toprakların genişliğine, haritadaki durumuna bile emperyalistler karar vermektedir. Sanatçı, bu duruma kayıtsız kal(a)maz. Yoksulluğu coğrafya ile ilişkilendirmeye devam eder. "Hamza Süiti"de *Başladı Afrikası uzun bir gece / Afrika dediğin garip bir kıta* dizelerinde de yoksulluk coğrafya ile ilişkilendirilmiştir. Yine sanatçının yoksulluk kavramını toplumsal duyarlıkla anlattığı diğer bir şiiri de *Üvercinka*'da yer alan "İngiliz"dir.

İNGİLİZ

*İngilizde bol gelimli bir bay şarkı söylüyor
Elbet söyleyecek yok bir de söylemesin mi
Gözleri yüzünün تنها bir köşesine çekilmiş
Üstelik şarkının hakkını iyi veriyor*

*Ben soluğu Meryem'in sokağında alıyorum
Meryem'in diyorsam, Kolay Meryem'in, usullacık Meryem'in
Karanlık bastırılmış üstümüzü külliyetli miktarda
Alçak sesle konuşuyoruz korkudan değil*

*Çünkü ne zaman ağzından öpecek olsam
Hele bu ağız onun kendi ağzıysa
Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda
Zulma karşı (A.g.e., 20)*

Şairin henüz ilk mısralarda belirtmiş olduğu "İngilizde bol gelimli bir bay şarkı söylüyor" dizesi ile zenginlik ve yoksulluk imajı çizerek bir ironi yapar. Şair, bir kadın (Meryem) imgesini kullanmış ve Meryem'in sokağını tasvir etmiştir. Burada hem sınıf farkı eleştirilmiş hem de bu hiyerarşi bir kadınla aşılmaya çalışılmıştır.

Süreya'nın yaşadığı dönemin de etkisinde kalarak ekonomik değerlendirme yaptığı şiirleri de mevcuttur. Özellikle bu şiirlerinde belirttiği yoksulluk ve enflasyon imgeleri ile döneminin ironisini yapmaya devam eder.

(...)
Bir sürü Süleyman Vagon-Blö'de
İçlerinden biri Vagon-Blö'de
En fazla kibarı en fazla penceresi olan
Çal-para çal-para
Açlığından saygısı olacak
Beni görünce şapkasını çıkarıyor. (A.g.e., 24)

“Hür Hamamlar Denizi”nde bir kadınla bir erkeğin farklı mekânlarda cinsel yaklaşımı anlatılmıştır. Kadın ve erkekteki cinsel arzular detaylı bir şekilde anlatılırken erkekler hamamında olan Süleyman'ın şapkasını geçirerek kalkıp Eskişehir'e doğru gitmesi, şiire erotizm hâkimken birden mekânın değişmesi şaşırtıcı bir sahnenin ortaya çıkmasına vesile olur.

HÜR HAMAMLAR DENİZİ

Kadınlar hamamında Güzin / Bacağının birini suya uzattı // Erkekler hamamında
Süleyman / Uzandı bu bacağı bir güzel öptü // Öpsün bakalım

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

Az daha biraz daha derken sonunda / O güzelim bacak sudan çıkacak // Bacakla
beraber bir mesele önemli / Acep şimdi Süleyman nereden öpecek // Dur bakalım

Erkekler hamamında Süleyman / Az namussuz değilmiş hani // Kalkıp dosdoğru
Eskişehir'e gitti / Geçirdiği gibi başına şapkasını // Enflasyon parasıyla otuz lira
(A.g.e., 32)

Mustafa Şerif Onaran, Cemal Süreya'nın toplumsal yönüne dikkat çekmiş ve onun şiirinin toplumculuk ve erotizmle kaynaştığını belirtmiştir. “Cemal Süreya şiirinin çıkış noktası belki de “sensualite”dir. Cinselliği çirkinleştirmeden kullanırken toplumcu duyarlığı daha iyi anlatacağını umuyordu. İkinci Yenideki toplumcu duyarlık, derinden gelen iç seslere uyarak gelişti. Cemal Süreya'daki cinsel tutku, kendi engelini aşarak toplumculuğa ulaşan bir tavidir” (Onaran, 2001: 13).

(...)
Benim söylendi ağıtım
Yazda kışta haziranda,
Ben hep zindanlarda yattım
En müşkülü daha sonra
Kendi kendim sürgün ettim

Cemal Süreya-Kalın Abdal

4.4. Sürgün

“Sürgün” kelime anlamı itibarıyla “ceza olarak belli bir yerin dışında veya belli bir yerde oturtulan kimse” (TDK Sözlük, 2009:1831) dir. Sürgün bir ülkeden başka bir ülkeye olabileceği gibi aynı ülke içinde kişinin doğup yaşadığı veya yerleştiği yerden başka bir bölgeye gönderilmesi biçiminde de gerçekleşebilir. Toplu sürgün uygulamasına genellikle siyasal veya sosyal gerekçelere bağlı olarak doğabilecek zararlara karşı önlem niteliğinde ve bilhassa kamu düzeninin korunması amacıyla başvurulur; literatürde bu tür sürgün uygulamaları daha çok “tehcîr” kelimesiyle ifade edilir. Sürgün kavramı, farklı çağrışımlarla zenginleşir ve insanın Tanrı tarafından cezalandırılışından, bu dünyaya fırlatılmışlık duygusunun yarattığı varoluşsal krize kadar farklı yorumlar üretmeye uygun bağlamlar inşa eder. İlk olarak Hz. Âdem ile Hz. Havva’nın cennetten sürgün edilmesi karşımıza çıkar. Yine dünyadaki birçok devlette farklı gerekçelerle “sürgün”ler gerçekleştirilmiştir. Örneğin; Osmanlı Devlet’inde iskân/değiştirme siyaseti ve toplu sürgünlerle birçok yer Türkleştirilmiş ve İslamlaştırılmıştır. Ayrıca Osmanlı ceza hukukunda yer alan sürgün ile cezalandırılan biri, bir mekândan başka bir mekâna göç ettirilir. Osmanlı’nın son dönemlerinde I. Dünya Savaşı öncesi çıkarılan Tehcir Kanunu ile Ermeniler göç ettirilmiştir. Her anlamda bunların örnekleri çoğaltılabilir. Buradan da anlaşılacağı üzere sürgün insanlığa etki etmiş toplumsal bir sorundur. Sosyal, siyasal, ekonomik vb. alanlarda hemen her dönemde topluma etki etmiş bir ceza yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun bazı hasarlara da yol açtığı bir gerçektir.

Cemal Süreya’nın hayatına bakıldığında onun hayatındaki en önemli olayların başında “sürgün” gelir. Sürgün onun için unutulmaz bir vakadır. Bu vaka sanatçının psikolojisinde ve bilinçaltında büyük hasarlar açmıştır. Henüz çok küçükken doğduğu topraklardan başka bir yere sürgün edilmesi Cemal

Süreya'yı her anlamda derinden etkiler. 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 duyarlılığında etkili olmuştur" diyecektir (Tekil, 1999: 56). Cemal Süreya *Günler*'de yer alan "399. Gün"de sürgün için şu ifadeleri kullanır: "Sürgün oluşumuz, annemin ölüşü de o bir yıl içinde. Biz sürgün edildikten birkaç ay sonra da Erzincan depremi oldu. Yani, sözgelimi 1938 yılı benim için çelişik bir sürü izlenim taşır. Bir yaranın iyi tarafı olur mu? Benim için olmuştur. Dezavantajlarım avantaj haline gelmiştir. Bu yüzden düşme çizgisi olarak tercümanı olduğum şey tersine de dönebilir. Ben sıradan, ama kendini çok talihli gören bir şairim." (Süreya, 2018: 180). Hem iş hayatında hem de evlendikten sonra sürekli yer değiştirmesi onun sürgünün bilinçaltı etkilerini düşündürecek bir yerleşik olamama duygusu ile ne kadar içli dışlı olduğunu gösterir. Sanatçının "Hiçbir Semtte" şiirinde yer alan "*Hiçbir semtte berberin olmadı/ 1954-1980 yılları arasında/ 26 yılda 28 ev değiştirdin/ Leke kuşağı nasıl bilmez seni*" dizeleri onda sürgün imgesinin ve yerleşik olamamanın, göçebeliğin ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Cemal Süreya'nın eşi Zuhal Tekkanat'a yazdığı şu satırlar da, sürgün imgesinin onun hayatında ne kadar önemli olduğunu gösteren örnekler arasındadır:

"Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi.

Bizi bir kamyona doldurdular. Tüfekli iki 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. Annem sürgünde öldü, babam sürgünde öldü" (Süreya, 2017: 85).

Çocukluk günlerinden başlayarak gençlik döneminde ve evlilik hayatında da sürgün, gurbet kavramları her zaman onun yakasında olmuştur. Memleketi Erzincan'dan ayrılıp Bilecik'e gelmesi, öğrenimi için Bilecik'ten ayrılıp İstanbul'a yerleşmesi, evlilik döneminde sürekli ev değiştirmesi onu süreğen bir etkiye maruz bırakır. Daha önce de eşi Zuhal Tekkanat'a yazdığı mektuplarda sürgünlüğünü belirten sanatçı, aynı imgeyi şiirlerinde kimi zaman açık, kimi zaman örtük biçimde kullanmıştır.

(...)
*Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,
Firavun'un ekinlerini yöneten Yusuf da
Arkadan yırtılmış gömleğiyle
Kanatları dökülmüş kuşlara benzerdi (A.g.e., 81).*

Şeyh Sait Ayaklanması'ndan sonra Seber ailesi 1934'te çıkarılan yasayla göçe tabi tutulmuştur. 500.000 kişinin yerinden ayrılmak zorunda kaldığı bu sürgünde Seber Ailesi, Bilecik'te iskân edilmiştir. Henüz çok küçük yaşta iken sürgünü yaşayan Süreya, "Papirüs" derginde yayımladığı "Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim" adlı şiirinde de bu durumu dile getirmiştir. Cemal Süreya, Kurân-ı Kerim'de geçen *Yusuf kıssasına* gönderme yapar. Yusuf peygamberin Firavun'un Mısır'ı için yaptıklarını kendi durumuna atfederek yük vagonuna binen bir ailenin durumunu kanatları dökülmüş kuşlara benzeterek bunu bir yerden bir yere göç etmek zorunda bırakılan bir ailenin durumu için kullanmıştır.

Yine sanatçının kendi hayatından etkilenerek yazdığı "Siz, Saatleri" dikkat çekicidir.

(...)Sürgündük. Göçebeliğin elverişli yanlarını da yitirmiş gibiydik. Yanınızda göçmen olduk. Bir yerleşmişlik duygusu ki, hurkamız yazlık sinemada iliklenir (A.g.e., 237).

Aşağıdaki dizeler, sürgün mefhumunun anlatıldığı bir başka örnektir:

(...)
*Ey sevgili yalnızlık
Senin günübürlük sokaklarında
Dopdolu bir öğle
Bir kuş serpintisini, ölümün
Canevine sürgün götürüyor (A.g.e., 50)*

Şiirin ilk dizesinde yalnızlık ibaresi bir nida sanatı vurgulanmış ve kişileştirilmiştir. Ayrıca yalnızlık burada ölümle ilişkilendirilmiştir. Göçmen kuşlar yerlerinden, yurtlarından sürgün edilen ama nereye gittiği belli olmayan kişileri temsil etmektedir. Anlatıcı daha önce de "Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim"de de benzer ifadeleri kullanmış sürgünü, kanadı dökülmüş kuşlara benzetmiştir.

Cemal Süreya'nın sürgün imgesiyle tasarladığı bir başka şiiri de *Göçebe*'de yer alan "Ülke"dir. Bu şiirde sürgün ifadesiyle beraber kadını coğrafyada arayan şair, aşk temasını öne çıkararak yeni bir ülke yaratmak istemiştir.

Saat Çini vurdu birden: p i r i n ç ç ç
Ben gittim bembeyaz uykusuzluktan
Kasketimi eğip üstüne acılarımın
Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
(...)
Yalnız aşkı vardır aşkı olanın
Ve kaybetmek daha güç bulamamaktan
Sen yüzüne sürgün olduğum kadın (A.g.e., 48)

Şairin özellikle vurguladığı "sen yüzüne sürgün olduğum kadın" dizeleriyle beraber hatırlanan kadın yüzü olarak sürgün olunan ülke tasarlanmıştır. Burada Çin'in adının geçmesi, uzaklığı ile alakalıdır. Anlatıcının bembeyaz uykusuzluktan uyanıp, acılarının üstüne kasketini eğip aşkına doğru sürgün olması, onun bir kadının yüzünde yeni bir ülke yarattığını ve tutkunluğunun yarattığı zorunluluğu, belki bir noktada kendini unutuşu ve mecburiyeti ifade eder. Yüzüyle kavranan kadın böylece yeni bir ülkeye dönüştürülmüştür. İkinci birimde de aşk teması öne çıkarılmış, elde olanı kaybetmekten duyulan hüznün ve acı belirtilmiştir.

Anlaşılacağı üzere 1937 - 38 Dersim olaylarından sonra yaşanan sürgün dâhilinde, sanatçının duyarlılığını besleyen bireysel trajedinin rolü çok büyüktür. Söz konusu tavrın özellikle bireysel acılardan ve ideolojik tutumdan beslendiği söylenebilir.

4.5. Burjuva ve Kapitalizm

Kapitalizm; üretim araçlarının sahipliğinin kârını ençoklamak amacındaki özel kesimin elinde olduğu, özel mülkiyet, girişim özgürlüğü, seçim özgürlüğü, iktisadî rasyonellik, sınırlı devlet ve serbest rekabete dayalı iktisadî ve sosyal sistemdir.¹⁰ Kapitalizm; tüm ekonomik faaliyetleri elinde bulundurmak ve kontrol etmek isteyen zihnin toplamıdır. Bugünkü dünyada kapitalizm denen çarklı aslında görevini yerine getiren bir üretim metodudur.

¹⁰ www.tdk.gov.tr Ulaşılma saati: 19.27 Tarih: 03.10.2019

Sermayeyi elinde bulunduran kapitalistler günümüzde bu durumu bir fırsata çevirmekte, tüm doğadan ve insanlardan, ayrıca insanların ekonomik zorunluluklarından istifade etmektedir.

Marx ve Engels, birer sınıf olarak proletarya ve burjuva için, “*toplum gitgide iki büyük düşman kampa, birbirinin tam karşısına dikilen iki büyük sınıfa ayrılmaktadır: burjuvazi ve proletarya*” (K., Marx ve F., Engels, 2018: 53) der. Burjuva kelimesinin sözlük anlamı “*şehirde yaşayan, özel imtiyazlardan yararlanan, orta sınıftan olan, kent soylu(dur)*” (TDK Türkçe Sözlük, 2009: 327).

Her iki kavram da özellikle Marksist eleştirinin hedefindedir. Öte yandan, bu felsefi temel üzerine inşa edilen sosyalist realist ya da toplumcu gerçekçi şiir de, edebi metnin merkezini aynı eleştirel bakışla inşa eder.

Cemal Süreya'nın burjuva ile kapitalizme eleştirisini dile getirdiği savlanabilecek şiirlerinden biri *Göçebe*'de yer alan “Terazi Türküsü”dür.

*Dostum. Elif. Harput Kasabı. Güzin.
Günde beş vakit Harput ve hüznün
Doldur doldur Allahı seversen
Anası satılsın burjuvazinin*

*Dostum Necla. Sıhhat Berberi. Dizin.
Seni anmak sonu açın yalnızın
Doldur doldur Allahı seversen
Anası satılsın burjuvazinin*

*Dostum Mahmut. Gül Çayevi. Yazın.
Akılda kalmıyor adresi uzun
Doldur doldur Allahı seversen
Anası satılsın burjuvazinin (A.g.e., 52)*

Şiirde son mısralarda tekrarlanan “*anası satılsın bujuvazinin*” kısmı birinci baskıda “*anasını sat burjuvazinin*” şeklindedir. Bu kısım daha sonra yapılan baskılarda değiştirilmiştir. Şiirde dikkat çeken kısımlar mısraların ilk dizelerinde yer alan kişiler burjuvaya dâhil olan kişilerdir. Kapitalizm ve burjuva, kendine uygun bir hukuk geliştirmişken anlatıcı halkın yanında yer alarak ve onlara “*dostum*” nidasıyla seslenerek burjuvanın mizahi eleştirisini yapmıştır. Bu eleştiri bozuk olan burjuva ahlakına ve modern kapitalist sınıfın eleştirisini olarak karşımıza çıkar.

Cemal Süreya'nın 1957 yılında kaleme aldığı bir diğer şiir de *ahlakî yozlaşmayı* anlattığı “Aslan Heykelleri”dir.

(...)
Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda
Olsa yüreğim yanmayacak aslan heykelleri
Ama yok aslan heykelleri var köpek
Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor (A.g.e., 31)

Şiirde genel olarak dikkati çeken, alışılmadık bağdaştırma ve imgeler ile dilin dönüştürülmüş kullanımınıdır. “Çoğaltan ellerini seviyorum kaç kişi/ Ben bütün hüznüleri denemişim kendimde/ Olduran yıkan yeniden yapan gözlerini seviyorum kaç kişi/ Ya bu başını alıp gidiş boynundaki/ İçimde bir sevinç dallanıyor kaç kişi...” (Süreya, 2011: 31). Bu imgeler şiire hâkim olan ve şiirin bütününe yayılan imgelerdir. Anlatıcı son satırlarda anlatımı farklılaştırmıştır. İşte tam burada şiirin konusu eksen değiştirir. Kapitalizmin ortaya çıkardığı ahlaki bozukluk gözler önüne serilir. Çünkü son dizelerde anlatılan “Adalet Hanım” ve onun genç sevgilisi “delikanlı köpek” bir karyolada yatar. Adalet Hanımın aslan heykellerini değil de delikanlı bir köpeği tercih etmesi bozulmuş burjuva ahlakının örnekleri olarak karşımıza çıkar. Cemal Süreya diğer II. Yeni şairlerinden farklı olarak bu tarz şiirlerinde bazen birden konuyu değiştirir ve sosyal temalara değinir. “Aslan Heykelleri” şiiri de bunun önemli bir örneğidir.

Cemal Süreya'nın yaşadığı dönemde özellikle son yirmi beş otuz yılda ülkede birçok toplumsal olay yaşanmıştır. Bu olayların sanatçıyı nasıl etkilediğine Süreya şöyle cevap verir: “Türkiye bugün kaynayan bir kazan. Şairin siyasal olaylara duyarsız kalması beklenemez. Zaten okuduğumuz her şiirin altında bir yeni hayat, bir yeni dünya özlemi var. Kendimden alayım. Birkaç olay benim sınırsız sandığım tutkularıma, özlemlerime, hiç değilse bunların bir yerine darbe vurdu. Uzaya çıkışlar; sosyalist ülkelerin çatışması (Çin-Sovyetler Birliği arasındaki gerginlik, Vietnam-Kamboçya çatışması...) Türkiye’de 12 Mart, özellikle de 12 Eylül’den sonra yapılanlar... Her zaman tam anlamıyla sosyalist bir Türkiye düşündüm. Bugün de özlemim, hatta tutkum ve şiirim o... 12 Mart ve 12 Eylül, devletin ve memleketin gizli ve

tanınmaz sahipleri olduğunu gösterdi. İzlenim, diyelim. Korkuttu bu beni.” (Süreya, 2017: 117). Görüldüğü gibi sadece Türkiye’de yaşananları değil dünyadaki tüm gelişmeleri yakından takip eden bir şairin bunları göz ardı etmesi beklenemez. Mehmet H. Doğan “Şiirde Biçim Üzerine” adlı yazısında şunları dile getirir: “Cellat Havası”nın biçimsel özellikleri üzerinde durarak şunları söyler: “Çeşitli ülkelerdeki ölüm cezasını anlatır Cemal Süreya ‘Cellat Havası’nda. Şiirin her bölümünde bir başka ülke canlanır gözümüzde.” “Cellat Havası”nın insanı “ince bir alayla dürttüğünü belirten yazar, “Cellât Havası” ile Yahya Kemal Beyatlı’nın “Endülüs’te Raks” şiirini karşılaştırarak, iki şairin poetik tutumlarındaki farka da dikkat çeker.” (Doğan, 1969). Cemal Süreya, “Cellat Havası”nda “Faşizm bir düşünce değil, bir kötülüktür.” (Süreya, 1974: 22) der. “Cellat Havası”; suçun, cezanın, idamın, infazın humor aracılığıyla aktarıldığı toplumsal ironik bir şiirdir. Bu şiirlerin arka planında Cemal Süreya’nın şu sözlerini unutmamak gerekir “Göçebe’deki şiirleri 27 Mayıs Devriminden sonra yazmışım. 1960 Anayasa’sının gökyüzünü ‘içime çekiyorum’. O arada Avrupa’ya gidip gelmişim. Göçebe’yi (yani o şiiri) Paris’te tamamladım. Bu kitabımda daha bilinçliyim. Kendime bir yol seçmiş gibiyim. Yine de iki türlü şiir yazıyorum. İki yanım var ikisini de bastıramıyorum sanki” (Süreya, 2018:118). “Göçebe” ile beraber şairin perspektifi değişmeye ve genişlemeye başlar. Bu perspektifle yazdığı şiirlerin başında *Cellat Havası* gelir. 1789’da tüm dünyada bir çağın kapanıp yeni bir çağın başlamasına vesile olan Fransız İhtilali ve onun doğurmuş olduğu sonuçlar Süreya’nın şiirinde yer bulur.

*Burjuva ihtilalinden sonra
Mösyö Giyotin yüz elli yıldır
Parisli bir avukat
Ve gözleri yaşarır sabahları
Okuduğu intiharlara*

“Cellat Havası” beşer dizeli beş bölümden oluşan bir şiirdir. Ve her bölüm bir infaz aleti üzerine kurulmuştur. Özellikle bu suç aletlerinin de büyük harflerle yazılması (Giyotin, Kurşun, Elektrik Sandalyası, Balta, İp) bu aletlerin vurgulanmak istendiğini gösterir. Hatta bu ifadeler “Sinyor, Mösyö, Mister, Herr ve Efendi” gibi unvanlarla başlanmış olması okuyucuda suç ve

cezanın saygınlık ve sınıfsal farklarla ilişkisini anlatmaya çalışıyor gibidir. Burjuva ihtilali ile kastedilen Fransız İhtilali'dir.

*Sinyor Kurşun. İspanya.
Asılıp gidebilir bakışlarınız
Bir bulutun yedeğinde
Tabii Lorca gibi sizin de
Gözlerinizi bağlamazlarsa*

Suçun saygınlık ifadesinin arttırılmak istenerek devam ettiği mısralarda Lorca¹¹ karakteri belirir. Sinyor Kurşun'un hedefinde olan Lorca İspanya'da faşizmin kurbanı olmuş bir sanatçıdır. Şair, bu mısralarda Lorca'nın gözlerinin bağlanarak öldürülmesine de gönderme yapmıştır. İspanyol edebiyatına damgasını vuran Lorca'nın idam edilişi eleştirilmiştir. Şair önceki beşlikte yaptığı gibi kişileştirme sanatını bu mısralarda da kullanmaya devam etmiştir.

*Ya ne buyrulur Mister
Elektrik Sandalyasına
Kredi yatırım bir yana
İyi özetler Amerika'yı
William James'ten daha*

Şair önceki mısralarda olduğu gibi burada da bazı özel isimlere değinmiştir. William James de özellikle burada bilinçli olarak kullanılmıştır. "Kredi yatırım" ifadesi burada dikkat çekicidir. Çünkü William James "pragmatizmin" isim babasıdır. Kâr ve kazanç menşeli olarak devam eden kapitalist düzenle beraber dünyaya hâkim olan kapitalizmin eleştirisi yapılmaktadır. Özellikle yine bir suç aleti olan *Elektrik sandalyası* Amerika'da kullanılan bir idam çeşididir. Tercih edilen bu idam yöntemi ile idama bakış açısı özetlenmiştir.

*Sıçrayan kan selamlarıdır
Kaabil'e Ezra Pound'a
Parantez içinde Raskolnikov'a
Kelle bir şey anlamadan
Emirler veredursun ayaklara
İşini bitirmiştir Herr Balta*

¹¹ Federico Garcia Lorca, 1898'de doğmuştur. "1933'te Güney Amerika'ya giden Garcia Lorca, II. Cumhuriyet sırasında gitgide 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.]

Şairim bu sefer tercih ettiği isim Ezra Pound'dur.¹² İtalya'da Faşizmin öncülüğünü yapmış isimlerden olan Ezra Pound, Mussolini'nin ortaya attığı faşizmi desteklemiş bir şair ve eleştirmendir. Ezra Pound ve Lorca isimlerinin yan yana anılmasının sebeplerinden biri her iki ismin şairliğidir. Lorca faşizmin kurbanı olurken Ezra Pound faşizmin destekleyicisi konumundadır. Aralarındaki bağ sadece şiir dolayısıyladır. Nasıl ki İslam tarihinde Kabil, kardeşi Habil'in canını kıymışsa Ezra Pound da şiire ihanet eder bir durumdadır. Raskolnikov, Dostoyevski tarafından kaleme alınan ve dönemine damga vuran *Suç ve Ceza* adlı romanın başkarakteridir.¹³ Raskolnikov'a parantez içinde yer verilmesi şiirde belirgin bir şekilde aktarılmasının nedeni suçun ve cezanın ön plana çıkarılmasından kaynaklanır. Zaten şiirde ön plana çıkanlar suçlar ve sınıfsal etkilerle suçlaşan cezalardır.

*Ey idama hükümlü yurttaş
Altından çekilince iskemle
İdare edebilirsin soluğunu
Yaşarsın kısa da olsa bir süre
Çünkü İp Efendinin sunduğu
Ölümler kibarca sürüncemede (A.g.e., 56)*

Anlatıcı son mısralarda da bir idam biçiminin nesnesi olan ve suç aletine dönüşen cezalardan birini karşılayan “İp”i ön plana çıkarmıştır. Fikirlerinden dolayı hüküm giyen sanatçıların sıralanması ve öldürülme şekillerinin resmedildiği bu mısralarda bu ölümlere karşı çıkışı yani haykırışı görürüz.

Cemal Süreya'nın burjuva eleştirisini en sert şekilde yaptığı şiirlerinden biri olan “Onlar İçin Minibüs Şarkısı”, 12 Mart sonrası yayımlanan *Beni Öp Sonra Doğur Beni* adlı kitapta yer alır. Bu şiir başından sonuna kadar burjuvanın ve kapitalist sistemin eleştirisi üzerine inşa edilmiştir. Eser, bir sosyal eleştiri olarak okunabilir.

¹² Ezra Loomis Pound (1885-1972) “1924/45 yıllarında, faşizmin sözcüsü haline geldiği Rapolla'da (İtalya) yasadı. 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.]

¹³ Bkz: Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016

Düzyazıya yaklaşmasıyla farklı bir form olarak kabul edilebilecek bu şiirde, sanatçı burjuva sınıfının çokbilmişliğini, zevksizliğini, görgüsüzlüğünü, yozlaşmışlığını en sert şekilde eleştirir. Hem ulusalcı hem de batıcı olmak isteyen, burjuva kültürünü benimseyen sınıfı aynı zamanda alaya alır. Cemal Süreya bu şiir için eşi Zuhal Tekkanat'a şu satırları yazar: "Sana "a" dergisinde yayımlanan şiirimi getiriyorum. Adı: "Onlar İçin Minibüs Şarkısı". Değişik bir şiir. Düzyazıdan korkmayan, düzyazıdan uyarlanan bir şiir. Gerçi bu şiiri biliyorsun. Ama son hâlini görmedin. Bakalım nasıl bulacaksın." (Süreya, 2018: 53). Daha sonra şiir yayınlandıktan sonra şu satırları yazar Zuhal Tekkanat'a: "Benim o son şiir, büyük yankılar uyandırmış. Günlerce üstünde tartışılmış. Kimileri çok önemserken, kimileri "hadi canım sen de" gibisinden lâflar etmişler." (Süreya, 2018: 53). Görülüyor ki "Onlar İçin Minibüs Şarkısı" yazıldığı dönemde okuyucuda ve kamuoyunda büyük yankı uyandırmış bir şiirdir. Cemal Süreya diğer şiirlerinin aksine bu şiirde hem dize sayısını hem de hem de dizeyi oluşturan sözcükleri kullanmıştır. Fakat şiirin sonuna doğru kelime yoğunluğu azalır.

ONLAR İÇİN MİNİBÜS ŞARKISI

*Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır
Koltuğa oturdular mı koltuğun boynuna eklenir boyları
Pat pat pat diye gülerler bir motosiklet neşesiyle
Ama zariftirler de bir bisiklet kazasında ölmeyi akıl edecek
kadar,
Patatesin ağaçtan mı koparıldığını tartışacak kadar naiftirler de,
Hakçası bilmedikleri yoktur, bütün balık adlarını bilirler bir kere,
Lunapark beğenisiyle düzenlenmiştir yatak odaları
(...)
Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kaseyle içerler
Ama batlıdırlar da lahmacuna havyar sürecektedir kadar,
Hekimdirler güneş gözlüğüyle kürtaç yaparlar başarırlar da
Şapkaları güzel bir niyet gibidir, öfkeleri dört mevsim reklamı,
Lirik değıllerdir olmayı da istemezler zaten isteseler de olamazlar
Ama hamarattırlar uyku hapları ve bir sürü zimburtıyla ölümü
magazinleştirecek kadar;
(...)
İçlerindeki sevgi insanları atlayarak hayvanlara yönelmiştir
Özellikle kedi ve köpeklerle karşı iyice duygusaldırlar iki
gözleri iki çeşme,
Öldürmemektir felsefeleri bir karıncayı bile, ama yaşatmayı
bilmezler,
Bönlükten korkarlar, gezgin köftecilerden adamakıllı korkarlar
Fotoğrafın arabından ödleri kopar
Öğretmenlerden de korkarlar nedense
Ama elbet yerine gözüpektirler de
Sigaralarını yüksek fırından yakacak kadar;*

(...)
Yine de
Göçmen kuşların durumu söz konusu olunca
Bir yerlerinden birkaç Ahmet Cemil birden çıkarabilirler;
Dibe çökerler devinim evrelerinde
Durgun dönemlerdeyse kurbağa pislikleri gibi
Yan yana omuz omuza bitişe bitişe
Suyun yüzüne yükselirler
Giderek renkleri koyulaşır
Avukattırlar
Günoğludurlar
Nilüferleri kararta kararta
Kalırlar orda (A.g.e., 130-132)

Şair, zaman zaman aşırı yergiye dönüştürdüğü dizelerde özellikle Cumhuriyet dönemi sonrasında Ulusçuluk ve Batıcılığı bütünleştirmeye çalışan burjuvayı humor yoluyla eleştirir. Aslında bu dizelerde verilen bir anlamda burjuva sınıfının portresidir. Kendi öz benliklerini yitiren burjuva sınıfı doğrudan ve sert bir şekilde eleştirilir. “*Patatesin ağaçtan mı koparıldığını tartışacak kadar naiftirler de/ Lunapark beğenisiyle düzenlenmiştir yatak odaları / Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kâseyle içerler / Ama batılıdırlar da lahmacuna havyar sürece kadar (...)*” Halktan kopuk bir şekilde yaşayan ve aydın geçinen burjuva kesiminin ulusçu ve Batıcı görünüşünde aslında tamamen cahil ve kendi öz benliklerini yitirmiş oldukları gözler önüne serilir. Kültürünü yitirmiş olan bu kesim, bir kaos ve kargaşa içinde bocalamaktadır. Tüm bu mısralarda aslında şair hem ulusçu hem de batıcı olma iddiasında bulunan burjuva kesimin popüler kültüre kendini nasıl kaptırdığı anlatılır. Şair, sadece burjuva kesime yöneltmez eleştirisini. Şiirin sonunda aydınlara ve bürokratlara da değinmeden geç(e)mez. Toplumun geri bırakılmasının suçluları olarak aydınları ve bürokratları gösterir.

4.6. Tarih

Cemal Süreya'nın şiirinde tarih, ilkçağdan başlayıp İslâm, Osmanlı, Cumhuriyet ve yakınçağa kadar geniş bir yelpazeyi kucaklar. Tarihî kişi ve vakaları; çoğunlukla güncelin içinde konuyla ilgisi bakımından hatırladığı gibi, sürrealizmden gelen bir etkiyle ilgisiz gerçekleri bir araya da getirerek çağrışımlar yoluyla tarihe dokundurmada bulunmuştur. Onun şiirinde Osmanlı ve Cumhuriyet tarihi eleştirel bir tavırla ortaya konur. Osmanlı tarihinin yüceltilen kısmıyla değil, çelişkileriyle ilgilenir. Bu çelişkilerde, daha çok

resmî tarih dışında kalan özel yaşamı önemseyerek, devlet yönetimi ve özel hayatı karşı karşıya getirir. Cumhuriyet tarihini de, Atatürk bağlamında ve yakınçağda gerçekleşen darbeler ışığında ele alır (İlhan, 2010). Özellikle yaşadığı dönemlerde meydana gelen olaylar ve bunların tarihsellikte olan bağları Süreya'nın hayatında derin izler bırakmış, bunu da şiirine yansıtmıştır.

4.6.1.Osmanlı Tarihi

Osmanlı tarihi, özellikle hem padişahlar hem de dönemin siyasi ve sosyal durumları bakımından değerlendirildiğinde Cemal Süreya'nın şiirinde yerini almıştır. Bunun örneklerinden biri BÖSDB'deki (Beni Öp Sonra Doğur Beni) "Bir Kentin Dışardan Görünüşü" adlı şiirinde bulunabilir:

(...)
*Fenikelişememek. Ben bu sözü söylüyorum
Bu sözü sana söylüyorum bir gün gerekir nasıl olsa
Serhas'ın askerlerine gümüş zincirlerle döğdürdüğü
Öbür ucuna da gittim ben suyun,
Buradan taa peygamberler kıyısına kadar
Büyük suları sadece karpuz soğutmada kullanıyorlar
Fatih Sultan Mehmed gemilerini karadan yürüttü ya
Deniz kaçkını bir ulusun çocuklarıyız biz o gün bugün
Toprakçıl bir çapadır Denizyollarının arması bile,
Ama dilimizde yine de en ürpertili kelime deniz (A.g.e., 76).*

Tarihî olaylar incelendiği zaman görülür ki Fenike devleti özellikle iki yönden kendilerinden söz ettirmiştir. Bunlardan biri daha önce de Cemal Süreya'nın şiirinde geçen *alfabe ihraç eden Fenike* mısralarının yer aldığı *Ortadoğu* şiirinde aktarılmıştır. Bu durum Fenikelilerin kültürel bağlamda ilerlediğini gösteren bir durumdur. Başarılı oldukları bir diğer yön ise; ekonomik alanda ilerlemiş olmalarıdır ki bu da denizci olmalarından çıkarılabilir. Mısralarda özellikle geçen iki tarihî şahsiyet ise dönemine damgasını vurmuş ve tarihte büyük izler bırakmış kişilerdir. Serhas, Yunanlarla karşı başlattığı deniz savaşıyla tarihte adını söz ettiren bir Pers kralıdır. M.Ö. 484'te Serhas'ın ordusu ve donanması Anadolu'ya gelir ve Çanakkale'de, Dardanel'den karşı kıyı olan Abidos'a gemilerden bir köprü yaparak boğazdan karşıya geçerler. Serhas'ın ordusu, sayıca çok güçlü olmasına rağmen hezimetle uğrar (Britannica, 1989: 21-22). Fatih Sultan Mehmet ise İstanbul'u 1453'te fethetmiş ve bunu da özellikle gemilerini karadan yürütüp Haliç'e indirerek

başarmıştır. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta şudur: Fatih Sultan Mehmet bir kara komutanıdır, Serhas ise bir denizcidir.

Cemal Süreya Osmanlı devletini şiirinde anlatırken bazı padişahlara da değinmeden geçemez. “Yazgıcı Şiir” bu bağlamda onların hayatlarına humor yoluyla atıf yaptığı şiirlerinden biridir. Söz konusu bu padişahlar onun şiirinde olumlu bir çağrışımla anılmazlar. Cemal Süreya özellikle Osmanlı padişahlarından Yavuz Sultan Selim, II.Selim (Sarı Selim), IV. Murat ve Abdülmecid’in yaşantılarından kesitleri humor yoluyla eleştirir.

(...)
*Nasıl anımsamazsın Yavuz Sultan Selim’i,
Yabanıl bir beğeni arardı zulumlarda;
Övünürdü şirlerle, pençe-i kahrındaki.
–Ama sonunda parça parça*

Şir-pençeden gittiydi.

Anlatıcı “*merdüm-i dideme ne füsün etti felek / eşkimi kıldı füzûn
giryemi hûn etti felek / şîrler pençe-i kahrında olurken lertzân / beni bir gözleri
âhûya zebun etti felek*” şiirine gönderme yaparak Yavuz Sultan Selim’in tarihteki mahlasını (şirpençe) anarken bir yandan da Yavuz’un şirpençe hastalığından öldüğünü belirtir. Yavuz’un zulumda dahi yabanıl bir beğeni aramasını, şirlerle (aslanlarla) övünürken bir hastalık olan “şirpençe”den ölümü ironi ile anlatır.

*Nasıl anımsamazsın öbür Selim’i ve Murad’ı
Hani şu ayyaş Selim ve mastor Murad;
Tuhaftır, tütünü, içkiyi de yasaklamışlardı.
–İçki hakladı Selim’i.
Esrarla tükendi Murad.*

Anlatıcı bu mısralarda Ayyaş Selim ve mastor (*uyuşturucu ya da içkiyle sarhoş olmuş kimse*) Murad nitelendirmeleriyle II. Selim’i ve IV. Murat’ı anar. Her iki padişahın tütünü ve içkiyi yasakladıkları halde Selim’in içkiden öldüğü, Murad’ın ise esrarla tükendiğini belirtir.

*Nasıl anımsamazsın Abdülmecid’i,
Gülhane hattının kırkyaprak gülü;
Bir bezmde âlem yaparken öldü.
–Hoş annesinin adı da
Bezmiâlem’di. (A.g.e., 193)*

Anlatıcı bu bentte ise Osmanlı padişahlarından olan Abdülmecid'in ölüm paradoksuna ironi ile yaklaşır. Ama öncesinde bir tarihî gerçeğe de değinir. Nitekim Abdülmecid Tanzimat Fermanı'nı hazırlatan padişaktır. Fakat anlatıcı bu tarihî gerçeğe bir yandan değinirken Bezmiâlem'in oğlu olan Abdülmecid'in bir mecliste âlem yaparken ölümüne işaret eder.

Cemal Süreya'nın şiiri, asıl gücünü imgenin yanı sıra hayatı ince ve keskin esprilerle kavramasından alır (Cengiz, 2005, s. 132).

Resmî tarih kitaplarında yer almayan, Osmanlı devleti yıllarında yaşamış önemli bir şahsiyet olan Meşrutiyet dönemi subaylarından Yakup Cemil de Cemal Süreya'nın "Sıcak Nal" şiirinde yerini almıştır:

*Yakup Cemil'in
Kurşuna dizilmeden hemen önce
Üst üste içtiği
Ömründeki ilk üç sigara (A.g.e.,200).*

Yakup Cemil Teşkilat-ı Mahsusa'nın silahşoru olarak bilinen bir subaydır. Enver Paşa'ya bağlılığı ile bilinen Yakup Cemil başkalarını kurşuna dizdiği gibi kendisi de kurşuna dizilerek infaz edilmiştir. İnfazdan önce yalnızca sigara içmesine izin verilmiş, hiç sigara içmediği bilinen Yakup Cemil infaz edilmeden önce üst üste üç sigara içmiştir.¹⁴ Bu gerçek, Cemal Süreya'nın lirizmi ile birleşerek Yakup Cemil'in idamı üzerinden siyasî göndermeler içeren bir İttihatçılık eleştirisi aksettirilmiştir.

16. yüzyılda cereyan eden Celalî isyanları Osmanlı devletini zor durumda bırakmış, Osmanlın iktisadî yapısını bozmuştur. 16. yüzyılda artan nüfus, yükselen enflasyon Osmanlının ekonomik hayatını bozar. Eyaletler ehil kişilerin elinden çıkınca, iktisadi hayat zorlaşıp devletin vergi talepleri de artınca halk zor durumda kalır. Devlet tarafından gönderilen yeniçeri ve kapıkulu süvarilerinin şehir ve kasabalarda halka eziyet etmesi, halkın devlete karşı menfi duygularını artırır. İsyanı körükleyen eşkıyalar vasıtasıyla halk isyana katılır. İsyancıların elebaşlarının idamlarıyla isyan bastırılmaya çalışılır (Büyük İslam Tarihi, 1993: 409-411). Cemal Süreya, Kısa Türkiye Tarihi I'nın

¹⁴Yakup Cemil için bkz: Soner Yalçın, *Teşkilat'ın İki Silahşoru*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul 2019

düzenlenişinde tıpkı bir şelaleyi andıran şiirinde özellikle Celâlî isyanlarına gönderme yapar.

*Şelaleye
Düşmüştür
Zeytinin dali;
Celaliyim
Celalisin
Celali (A.g.e., 219).*

Anlatıcı burada özellikle toplumsal sözleşmeye uyulmadığını düşünerek Celâlî isyanlarını hatırlatmış, başkaldırıyı öne çıkarmıştır. Şelale; patlamış, tutulamayan isyandır. Zeytin dalı ise; Nûh Peygamberden günümüze kadar uzanan süreçte huzurun ve barışın simgesi olarak değerlendirilir. Anlatıcı zeytin dalını burada özellikle zikrederek toplumsal huzurun ve barışın sağlanması gerektiğine inanır.

4.6.2.Cumhuriyet Tarihi

Cemal Süreya'nın "Kısa Türkiye Tarihi II" şiirinde Türkiye ve özellikle Cumhuriyet döneminde bazı gerçeklere değindiği görülür.

*Üç anayasa
ortasında büyüdüün:*

*Biri akasya
Biri gül
Biri zakkum (A.g.e., 220).*

Osmanlı Devleti'nin yıkılmasından sonra yerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin yapmış olduğu ilk anayasal düzenleme 1924'te hazırlanan anayasadır. Bu yasal düzenleme bizzat Cumhuriyet Halk Fırkası tarafından hazırlanıp düzenlenmiştir. 1924 Anayasası, 27 Mayıs'a kadar devam eden bir anayasadır. 1950 yılında düzenlenen seçimleri kazanan Adnan Menderes yaklaşık on yıl kadar Türkiye Cumhuriyeti'nin başbakanı olmuştur. Fakat 27 Mayıs 1960'ta düzenlenen askerî darbe ile Milli Birlik Komitesi yönetime el koymuştur. Milli Birlik Komitesi'nin ilk icraatları meclisi feshetmek ve hemen akabinde yeni bir anayasa hazırlamak olmuştur ki bu, tarihe 1961 Anayasası olarak geçmiştir. Dönemin Başbakanı Adnan Menderes, Maliye Bakanı Hasan Polatkan ve Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu bu darbeden sonra idam

edilmiştir. Tarihin en kanlı darbesi olarak görülen 12 Eylül darbesi Kenan Evren tarafından gerçekleştirilen askerî darbe olarak tarihe geçmiştir. Bu darbeden sonra da birçok kişi tutuklanmış hatta sağ-sol gözetmeksizin birçok kişi idam edilmiş, işkence görmüş, tutuklanmış, cezalandırılmıştır. Bu darbenin akabinde hazırlanan 1982 Anayasası da tarihte yerini almıştır.

Şair, anayasalar ortasında büyüyen bir vatandaşın vatandaşlık haklarının devrin hâkim ideolojik tutumlarına göre nasıl sınırlandırıldığını işte tam olarak bu anayasalarla belirtmek istemiştir. Anlatıcı 1924 Anayasasını *akasya*, 1961 Anayasasını *gül*, 1982 Anayasasını ise *zakkum* olarak nitelemiştir. Anlatıcının 1924 Anayasasına akasya demesinin sebeplerinden birini de aslında kendisi açıklar: Akasya nasıl da Ankara'yı anlatıyor! Tabii eski Ankara'yı mimozagillerin en ucuzu. Boş araziye bir anda şenlendirir. Odunu da iyi. Ayrıca tanem var kabuğunda, Atatürk hurafeyi onunla sepilemek istedi. 1924 Anayasası akasyadır işte" (Süreya, 2017: 368).

Anlatıcının *gül* ile anlattığı anayasa ise 1961 Anayasası'dır. Bu anayasa ihtilal sonrası yazılmış bir anayasadır. Anlatıcının bu anayasayı gül ile nitelendirmesinin birkaç sebebi vardır. Bu anayasa ile kuvvetler ayrılığı ilkesi benimsenmiş, Anayasa Mahkemesi kurulmuştur. Halk ağzında "gülün ömrü az olur" olarak bilinen söz tam olarak bu anayasa için geçerlidir aslında. Tarihe bakıldığında 21 yıl kadar geçerliliğini korumuş bir anayasadır.

Anlatıcının *zakkum* ile anlattığı anayasa ise yine bir ihtilal sonucu hazırlanan 1982 Anayasası'dır. Özellikle burada zakkuma dikkat çekmek gerekir. Çünkü zakkum TDK Sözlüğü'nde aynen şöyle geçer: "*Zakkumgillerden, Akdeniz ülkelerinde yetişen, çiçekleri beyaz veya pembe renkli, kışın yapraklarını dökmeyen zehirli bir ağaççık, ağı ağacı, ağı çiçeği*" Demek oluyor ki bu çiçek zehirli bir çiçektir. Hatta Kur'ân-ı Kerîm'in dört sûresinde toplam 15 âyette (el-İsra, 17/60; es-Saffat, 37/62-67; ed-Duhan, 44/43-46; el-Vâkıa, 56/51-55) zakkum kelimesi geçmektedir.¹⁵ Anlatıcı 1982

¹⁵ Allah Teâlâ zakkumun ismini zikrederek şöyle buyurmaktadır: "Şüphesiz zakkum ağacı günahkârların cehennemdeki yiyecekleridir. Zakkum ağacı erimiş maden gibidir. İnsanların karnında tıpkı sıcak suyun kaynaması gibi kaynar" (Ed-Duhan, 44/43-46). "İkram olarak bu mu daha hayırlıdır? Yoksa, zakkum ağacı mı? Şüphesiz biz onu, zalimler için bir bela kıldık. O, Cehennemden çıkan bir ağaçtır. Onun

Anayasası ile cehennemde yetişen bu zehirli çiçeğe atıf yaparak bu anayasayı eleştirmiştir. Çünkü bu anayasa, darbe atmosferi sonrası oluşan ortamda darbe sonrası yönetimin atamış olduğu kurul tarafından hazırlanmıştır. Kurul seçimle oluşmadığı ve askerî yönetim tarafından atandığı için Anayasa demokratik olmayan bir yöntemle hazırlanmıştır (Durdu, 2019). 1982 Anayasası'nı zakkum diye nitelendirmesi zakkum çiçeğinin zehirli olmasındandır.

“Kısa Türkiye Tarihi III”te özellikle Atatürk isminden yola çıkılarak değişik oynamalar yapılmış ve yeni kavramlar türetilmiştir.

*Türkiye'nin adı,
Soyadı yarasından beri
Atatürk adından
Soyutlanamadı:*

*1930'lu yıllarda
Etitürkiye;*

*1940'lı yıllarda
Atetürkiye;*

*1950'li yıllarda
Üditürkiye;*

*1960'lı yıllarda
Ötetürkiye;*

*1970'li yıllarda
Atatürkiye;*

*1980'li yıllarda
Adatürkiye;*

*Mavi yolculuklar var bir de
O yunani o güzel yolculuklarda,
Hemen her zaman:
Adatürkiye (A.g.e., 221)*

Anlatıcının “Kısa Türkiye Tarihi III” şiirinde özellikle yakın tarih, eğilim, yaklaşım ve düşünceler farklı olarak dönemlere ayrılmış ve her bir dönem de farklı adlarla anılmıştır.

tomurcukları şeytanların başları gibidir. Cehennemlikler bunlardan yerler ve karınlarını bunlarla doyururlar. Sonra onlara, zakkum ağacının üzerine içecekleri, kaynar su karıştırılmış içkiler verilir" (es-Saffât, 37, 62-67) "Sonra siz, ey doğru yoldan sapan ve hakkı yalanlayanlar! Siz, Cehennemde mutlaka zakkum ağacından yiyeceksiniz. Karınlarınızı onunla dolduracaksınız. Üzerine de o kaynar sudan içeceksiniz" (el-Vakıa, 56/51-55).

“Kısa Türkiye Tarihi IV” ise, yakın dönemin gerçeklerinin kısa ve anlamlı bir şiiridir.

*O yıllarda ülkemizde
Çeşitli hükümlerle
Yetmiş iki dilden
İkisi yasaklanmıştı:*

İkincisi Türkçe (A.g.e., 222).

Yukarıda verilen dizelere dikkatle bakıldığında anlatıcının yasaklanan dillerden birini verirken diğerini vermemesi şaşırtıcıdır. *O yıllar* ifadesi ile anlatılmak istenen 12 Eylül sonrasıdır. Aslında yasaklanan dillerden ilkinin de *Kürtçe* olduğu okuyucuya hissettirilmiştir. Bu durum da toplumsal bir problemdir. 12 Eylül 1980 askerî darbesinden sonra ülke genelinde birçok sosyal ve siyasal problem meydana gelmiştir. Bu problemlerden biri de *çeşitli hükümlerle yasaklanan Türkçe kelimelerdir*. Tabii burada dikkat çekilmesi gereken nokta şudur: Anlatıcı o yıllarda Radyo Televizyon Kurumu tarafından yasaklanan öz Türkçe kelimelere gönderme yapmıştır. O yıllarda Radyo Televizyon Kurumu tarafından iki yüz beş tane Türkçe kelime yasaklanmıştır.¹⁶ Anlatıcı, bu yasak kelimelerin Türkçede zenginlik olacağını düşünürken yasaklanan bu kelimelere karşı çıkar. Çünkü dilin canlılığına ve zenginliğine zarar verilmekte, insanların dil ile düşündükleri ve fikirlerini açıkladıkları dikkate alındığında aslında düşünme ve fikir beyan etme, eleştirme eylemlerine müdahale edilmektedir.

12 Eylül askerî darbesinden sonra ülke askerî cuntanın eline geçmiştir. Hemen her yerde askerler kol gezmektedir. Cemal Süreya bu durumu “Kısa Türkiye Tarihi V” adlı şiirinde gündeme getirir. Cemal Süreya, 1980’li yılların başında ülkeye hâkim olan militarist tabloya mizahî açıdan yaklaşır. Darbe dönemlerinin genel uygulaması olan ev, iş yeri vb. aramalarını aynı üslupla anlatır. Hemen her toplu mekânda askerî baskı ve gündelik uygulamalar dikkat çeker. Anlatıcı askerî darbe sonrası alışılmadık bir görüntü karşısında şaşkıncı ve şaşkınlığını gizleyemez durumdadır:

¹⁶ Radyo Televizyon Kurulu tarafından çıkarılan genelgeyle ilgili görsel ekte yer almaktadır.

*Kahvede subay yok,
Bu nasıl iştir! (A.g.e., 223)*

Cemal Süreya'nın son dönemlerde yazmış olduğu kısa şiirleri de mevcuttur. Özellikle "Yeni Yaprak" dergisinin 9. sayısında Eylül 1989 yılında yayınladığı "Kürtler ve Arnavutlar" şiiri Cumhuriyet tarihinde önemli bir yer tutar.

*Kürtler yalan söylemek zorunda;
Arnavutlar, doğru (A.g.e., 297)*

Kendisi de bir Kürt vatandaşı olan Cemal Süreya yıllar boyunca kimliğini saklamak zorunda kalmış birisidir. Aslında bu şiirde Muzaffer Buyrukçu'ya gönderme yapılmıştır. Çünkü Buyrukçu, Arnavut'tur. Muzaffer İlhan Erdost da bu durumu şöyle dile getirir: "*Belli ki Arnavutluğunu her yerde çığlıklamış olan (Cemal'in deyişiyle "edebiyatımızın mareşalı") Buyrukçu'ya karşı kendi haklı nedenlerini bu iki dizede dile getiriyor. Cemal'in Buyrukçu'ya şöyle dediğini duyar gibiyim: Ben sürgün olduğumu saklamak zorundayım, Kürt olmak nedir bilincine varmadan daha. Sen ise Arnavut olduğunu saklayamazdın da. Arnavut olduğunu çığlıklamaman için bir neden de yoktu. Çünkü Arnavutlar bu ülkede "göçebe"dir, ama Kürtler değil. Ya da bu ülkede "sürgün" olan Kürtlerdir, Arnavutlar göçebe*" (Erdost, 2004: 56). Anlatıcının da özellikle burada vurgulamak istediği Kürtlerin uzun yıllar sürgünlüğünü ve kimliğini gizlemek zorunda olduğu, dillerini konuşamadıkları, onların yalan söylemek zorunda kaldıkları; göçmen olanların ise bir suçluluk duygusu taşımadan göçmenliklerini rahat bir şekilde söylediklerine vurgu yapar.

4.7. Ekonomik Eleştiri

Ekonomi sözcüğü için "insanların yaşayabilmek için üretme, ürettiklerini bölüşme biçimlerinin ve bu faaliyetlerden doğan ilişkilerin bütünü, iktisat" (TDK Türkçe Sözlük, 2009:612) tanımı yapılır. İnsanlar ilk zamanlardan beri yaşamlarını sürdürebilmek için sürekli olarak sahip oldukları kaynakları ekonomik olarak kullanmak zorunda kalmıştır. Özellikle günümüzde dünya nüfusunun giderek artması, insanların ihtiyaçlarının çeşitlenmesi, kaynakların da hızla tükenmesi ekonomik problemleri ortaya

çıkarmıştır. Kapitalist ve sömürgeci dünya düzeni bugün bile insanlarını sömürmekte, dünyayı kendi ekonomik durumlarına göre yönetmektedirler.

Süreya'nın ekonomiye atıf yaparak bu durumu eleştirdiği en önemli şiiri "Uçurumda Açan"dır. Bu şiirde özellikle 1929 yılında Amerika'da ortaya çıkan *Kara Perşembe* olarak adlandırılan ekonomik krize atıf yapılmaktadır. *Büyük Buhran* olarak adlandırılan *Kara Perşembe* olayı 1929 yılında başlayıp 1930'lu yıllar boyunca devam eden ekonomik buhrana verilen isimdir. Kuzey Amerika ve Avrupa merkezli başlayan buhran, dünyanın geri kalanında da yıkıcı etkisini göstermiştir.¹⁷ Bu buhranın ortaya çıkmasıyla beraber hemen her ülkede görülen ekonomik kriz Türkiye'yi de etkilemiştir. Çünkü 1929'lü yıllarda yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde bazı ekonomik inkılaplar yapılırken böyle bir durumun ortaya çıkmış olması ister istemez ülkede sıkıntılar yaratmıştır.

(...)
*Belki de biraz geç rastladım sana
Ama her şey geç gelmiyor mu yurdumuza
1929 buhranı bile geç gelmemiş miydi
Eksikliğe mi alışmışız mutsuzluğa mi yoksa (A.g.e.,150).*

Özellikle şiirde, dünyada sanayileşmiş ülkeleri derinden etkileyen bu krizin Türkiye'yi vurması da dile getirilir. Yalnız bu krizin ülkemizde olması biraz geç olmuştur. Aslında bu geç olma durumu şair tarafından humor yoluyla mizahî bir anlam katılarak anlatılır. Geç gelmişlik durumu bir kâr değildir. Aksine yoksulluğa bir şey katmayan bir durumdur. Ayrıca Batılılaşma macerası düşünüldüğünde, krizi yaşamakta dahi geç kalınması, buradaki humorun bir parçasıdır.

(...)
*Geçirdiği gibi başına şapkasını
Enflasyon parasıyla otuz lira (A.g.e., 32).*

Şiirde yer alan "enflasyon" kelimesi olumsuz bir anlam taşıyan, ekonomik bir sorunu işaret eden negatif bir kelimedir. Bu kelimenin barındırdığı en temel anlamın pahalılık olduğu söylenebilir. Enflasyon olgusunu ekonomik meselelerin odak noktasında gören şair "enflasyon"

¹⁷<https://www.gzt.com/dunya-politika/1929-buyuk-buhran-kara-persembe-3334689>

terimiyle düzensiz bir biçimde gelişen ekonomiye dikkat çekmek istemiştir. Şair, şiirinin son dizesinde “Enflasyon parasıyla otuz lira” diyerek pahalılık ile Türk Lirası arasında yer alan dengesizliğe dikkat çekmek istemiştir. Şiirde, enflasyon kelimesinin kullanılması ile pahalılık ve geçim sıkıntısını bir araya getiren bir algı oluşmuştur (Durdu, 2019: 54).

(...)

Minibüslerle morarmış sokaklar

Buğdayın parayla değişildiği

Paranın ekmele değişildiği

Ekmeğin tütünle değişildiği

Tütünün acıyla değişildiği

Ve artık hiçbir şeyle değişilmediği acının (A.g.e., 69).

Bugünkü kapitalist dünyada önemi gittikçe artan *para* hiçbir zaman önemini yitirmeyen bir alışveriş aracıdır. Lidyalıların parayı icadından önce takas yönteminin ön plana çıktığı günlerden günümüze değin ekonominin temelinde maddî ilişkiler ön plana çıkmıştır. Kapitalizmin kaynağında para hiçbir zaman değerini kaybetmez. Çünkü kapitalist dünyada üretmek, ardından tekrar üretmek ve sermayeyi büyütmek önemlidir. Süreya'nın yukarıda verilen dizelerde vurgulamak istediği durum acının hiçbir durumda hiçbir şeyle değişmemesidir. Aslında birçok kavram birbiriyle takas yapılabilirken acının hiçbir ekonomik durumla değişmediği durum gözler önüne serilir. Her türlü ekonomik araçla değişiklik yapılırken acının her daim devam etmesi Süreya tarafından kapitalizme karşı olduğunu gösterir.

4.8. Cinsiyete Dayalı Ahlak Anlayışı

Ataerkil toplumlarda ahlak, cinsiyete dayalı bir hiyerarşiye göre tanımlanır. Kadının konumunun cinsiyete dayalı bir ikincillikle belirlendiği ataerkil ahlakta beden üzerinden üretilen namus tanımları ve bu tanımlara dayanan normlar, toplumsal eleştiriye açıktır. Bu noktada şairin ataerkil toplumla değilse de bu ahlakın belirlediği cinsiyete dayalı ahlak ve namus anlayışı ile ilgili eleştirel bir tutumu olduğundan söz edilebilir. Ancak şairin ataerkil toplumla ilgili bir eleştirisi yoktur, şiirlerdeki yansımalar, ataerkinin yarattığı cinsiyete dayalı ahlak anlayışının yarattığı ikiye bölünmüşlüğüye yöneliktir ve örtük biçimde sunulmaktadır. Sanatçının *Üvercinka* kitabında yer alan

“Cıgarayı Attım Denize” şiirinde geçen şu iki mısra hürlük duygusunu yaşayan/arayan bir kızı anlatır gibidir:

(...)
*Şimdi sen tam çağındasın yanına varılacak
Önünde durulacak tam belinden tutulacak
Hangi bir elinden güzelim hangi bir
Bir elinde kızlığın duruyor garip huysuz
Öbür elinde yetişkin bir günüşiği
Daha bir öbür elinde de kilometrelerce hürlük
(A.g.e., 21).*

Animus arketipinde erkek güçlüdür. O, güçlü ve saf olanı ister. Animusun beğendiği kadın figürü; inatçı, ukala ve bâkire bir genç kız olabilir. Edebiyatta bilinen animusun beğendiği anima figürleri; Truvalı Helen, İlahi Komedyada’ki Beatrice, Don Kişot’un Dulcinea’sıdır (Jung, 2006: 72-73). Cemal Süreya’nın şiirlerindeki ruh yapısında güçlü bir animus arketipini görmek mümkündür. Öte yandan sorunsallaştırılan bir ahlak veya namus anlayışından bahsetmek mümkün değildir.

Cemal Süreya’nın *Üvercinka* adlı kitabında yer alan “Şu Da Var” şiirinde de aynı durum söz konusudur.

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

*Oysa koca da ne benim kollarım var
Soy bir portakal yedir bana dilim dilim
Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme
Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim (A.g.e., 29).*

Kadın açısından namus, kadınların uymaları gereken cinsel kurallardır. Bu kurallar ise kadınların evlenene kadar bekâretini korumaları ve evlendikten sonra da kocaları dışında başka erkeklerle cinsel ilişkide bulunmamalarıdır (Hamzaoğlu ve Konuralp, 2019: 53). Ataerkil toplumda *bekâret* kavramı aslında erkeğin konumu açısından önemlidir ve hegemonik cinsiyet yapılanmasını pekiştirir. Kadın bedeniyle özdeşleşen namus kavramı bedeni disipline eden bir norm olarak görülür. Özellikle erkek bu normu elinde tutmaya çalışarak kendi statüsünü korumak ister. Anne Deneys’e göre, genelgeçer çapkınlık tanımları üç maddede toplanır: Birinci tanım, “çapkınlığın

toplumbilimsel bir olgu olduğunu ” ileri sürer ve “erotik konular arasında son etkili rolünü oynamakta olan sınıf veya ‘düzenin’ (aristokrasi) tarihsel sona erişinin izlerini” taşır. İkinci tanım, çapkınlığı “bir arayış -bazen sonuç vermese de [...] olumlu bir zevk arayışı-” olarak değerlendirir. Üçüncü tanıma göre ise çapkınlık, “var olan cinsel yasaya karşı gelmenin (ki bu karşı gelme ahlâk kurallarına uyar ya da uymaz) kusursuz bir modelidir, çünkü [...] özgürlük ve yetkinin kötüye kullanımından yarar sağlar” (Deneys, 1996: 58). Özellikle üçüncü tanımdan yola çıkarak denilebilir ki anlatıcı ataerkil toplumun ve cinsel yasanın belirlediği bu duruma karşı çıkıp kadının hür iradesini kullanmasını bekler gibidir.



SONUÇ

Cemal Süreya (1931-1990), Türk şiirinin mihenk taşlarından biri olan İkinci Yeni hareketinin önde gelen isimlerinden biridir. Süreya; sadece şiir yazmamış, düzyazıları ve dergiciliğiyle de adından söz ettirmiştir. Doğumundan yedi yıl sonra 1938’de Dersim İsyanının sonucu sürgün edilen bir ailenin ferdi olarak Süreya’nın hayatında hem bireysel yaşantı hem de sanatsal duyarlılık ve tutum konusunda bu durum etkili olur. Süreya’nın henüz 6 yaşında iken annesini de kaybetmesi ve bu kaybın ardından bir daha huzurlu bir aile ortamına kavuşamaması da onun şairliğini etkileyen önemli olaylardandır. Bilecik’te bir sürgün olarak yaşayan Süreya’nın gerek ilköğretim yıllarında, gerekse ortaöğretim yıllarında küçük yaşta şiirle uğraşması, onun ileriki yıllarda Türkiye’nin en büyük şairlerden birini olacağına müjdecisidir.

Türk edebiyatında köklü değişimlere sebep olan Garip şiiri İkinci Yeni akımının şiir anlayışından her anlamda farklıdır. İkinci Yeninin bir nevi kuramcısı da sayılan Cemal Süreya bu akıma karşı çıkararak Türk şiirinde arkadaşlarıyla beraber yeni bir yönelim ve estetik tutumun öncüsü olur. Attilâ İlhan Garip Hareketi’ni ‘İnönü diktası’nın, İkinci Yeni’yi de ‘Menderes diktası’nın ürünü olarak değerlendirmiş olsa da bu iki hareketin Türk şiirinde yaptığı devinimler yadsınamaz.

İkinci Yeni şiiri çoğunlukla bireysel, anlaşılmaz ve halktan kopuk olmakla, dili alışılmışın dışında ve “bozarak” kullanmasıyla eleştirilir. Zamanla, akıma dahil olan şairlerin verimlerinin de olgunlaşmasıyla İkinci Yeni şiiri daha gerçekçi eleştirilerle beslenmeye başlar. Cemal Süreya, söz konusu olgunlaşma ve kabul görme sürecinde hem teorik üretimiyle hem de sanatsal üretimiyle ön sıralarda yer alır. Onun şiirleri çoğunlukla bireyci temalar üzerine kurulmuş olsa da toplumsallıktan beslenir ve bu beslenimi açık veya örtük biçimde yansıtır. Bireysel olanın toplumsal olandan ayrımının söz konusu olamayacağını iddia eden Süreya’nın şiirlerinde yer alan bu izler, alışıldık anlamıyla Toplumcu şiiri imlemedikleri için önceleri eleştirilerde dikkate alınmaz ancak zamanla onun şiirinin kaynaklarından biri olarak toplumsal duyarlılıktan bahsedilmeye başlanır. Bu konuda şairin kendisi de şunları söyler: “Toplumsal ya da toplumcu bir yön var benim şiirlerimde. Ama

doğrudan değil de dolaylı olarak. “Bun”, “Kanto”, “Üvercinka”, “Hamza Süiti” gibi şiirlerimde daha belirgin olarak göreceksiniz” (Süreya, 2017: 22).

Bugün, İkinci Yeninin bir şey söylemeyen, toplumdan uzak bir şiir oluşturduğu eleştirisi dayanaklarını yitirmiş görünmektedir. Bu şiirin toplumcu gerçekçi çizgide yürümediği ya da şiiri sosyalist realist estetiğin ölçütlerine uygun oluşturmadığı ortadadır ancak bu, söz konusu şiirlerin oluşturulmasında toplumsallığın etkili olmadığını ya da bu şiirlerde toplumcu bir damar bulunmadığı kalıp yargısını haklı çıkarmaz. Bu konuda, alışılmadık bir dil ve imaj dünyası ile yeni bir şiir ortaya koyan hareketin, barındırdığı toplumcu izlerin ilk zamanlarda görülmedikleri iddia edilebilir. Öte yandan bu şiirin toplumcu izleri yansıtma biçimi önceki örneklerden farklı olduğundan, söz konusu izlerin idraki de zaman almıştır. Bu hareketi oluşturan şairler toplumcu söylem ve tutumları “doğrudan” değil “dolaylı” dillendirmişler ve toplumculuğu şiirin nihai amacı haline getirmemişlerdir ancak toplumculuğu şiirlerini besleyen bir damar olarak benimsemişlerdir.

İlk şiir kitabı *Üvercinka* ile beraber döneminde geniş yankı uyandıran Süreya diğer sanatçılardan farklı olarak imge, ironi, humor, farklı toplumsal yergi, biçim, gerçeküstü öğelerle öne çıkar. *Üvercinka* bu yönüyle eleştirmenler tarafından farklı bir yerde konumlandırılır. Ardından özellikle 1965 yılında yayımladığı *Göçebe* ile toplumsallıktan daha fazla beslenen Süreya İkinci Yeni şiiri ile ilgili kalıp yargıların kırılmasında da etkili olur. Süreya'nın 1973 yılında çıkardığı *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, 1984'te yayımladığı *Uçurumda Açan*, 1988'de çıkan *Sıcak Nal* ve ondan bir gün sonra yayımlanan *Güz Bitiği* onun şiirlerindeki toplumcu temaların süregelişini ortaya koyar. Bu eserlerin her birinde, şiiri humorla ören ve bireysel temaların yanında eserlerini toplumsal bir duyuşla da şekillendiren şairin imge dünyasının zenginliği de bu teknik ve tematik zenginlikle koşuttur.

Cemal Süreya, hem halkın hem de kendisinin hayatında derin izler bırakan toplumsal olayları göz ardı etmez, bunları kimi kez örtük kimi kez açık biçimde şiirlerine yansıtır. Cemal Süreya için Türk edebiyatında “aşk şairi” nitelendirmesi yapılmış olsa da sanatçının toplumsal konulara duyarsız kalmadığı görülmektedir. *Cemal Süreya'nın Şiirlerinde Toplumsal İzler* adlı bu

çalışma, özellikle Cemal Süreya'nın yalnızca aşk şiirlerinin şairi olarak tanınmasının bir eksiklik olduğu kanaatinden hareketle hazırlanmıştır.

Cemal Süreya'nın şiirinin önemli dinamiklerinden biri toplumcu tutum ve eleştirilerdir. Özellikle bu tutum bazı şiirlerinde çok net bir şekilde ortaya çıkarken bazı şiirlerinde ise örtük bir şekilde ortaya çıkar. Cemal Süreya, toplumcu temlerin daha baskın olduğu şiirlerinde daha rahat anlaşılır bir dili tercih ederek ancak sıradanlığa ve slogancılığa düşmeden farklı imge ve imajlarla metni kurar. Cemal Süreya'nın sürgün hayatı, yaşadığı dönem ve özellikle görev icabı Anadolu'nun birçok yerini dolaşmış olması onun Anadolu coğrafyası ve insanını çok yakından tanıdığını gösterir. Özellikle Süreya'nın hayatında etki eden Dersim İsyanı ve sonrasında gençliğinde ve ileriki yıllarda yaşamış olduğu darbe yılları sanatçının hayatında derin izler bırakır. İnsan, bilinçaltında mutlaka bazı olayları saklar ve günü geldiğinde bu olayları ortaya çıkarır. Süreya da zihnini meşgul eden ve kişiliğini, duyarlılıklarını şekillendiren toplumsal hakikat ve vakaları kendi özgünlüğüyle şiirlerinde anlatmıştır.

Bu bağlamda, tezin asıl amacı daha önce Cemal Süreya'nın şiirlerinin toplumsal olarak incelenmemiş olmasından kaynaklanan eksikliğin giderilmesidir. Asım Bezirci ve Atilla İlhan başta olmak üzere pek çok eleştirmen, İkinci Yeni şairlerinin toplumsal kaygıyla hareket etmediklerini belirtmişlerdir. Bu yargılar giderek kalıplaşmış ve bu şiirlerdeki toplumcu izlerin ortaya çıkmasını, bunların şiirde işleniş biçiminin ortaya koyulmasını geciktirmiştir. Ancak hem İkinci Yeni şiirinin hem de Cemal Süreya edebiyatının eksiksiz ve gerçekçi yorumuna katkıda bulunmak adına bu izleri tespit etmek ve tartışmak edebiyat bilimi açısından önemli ve gereklidir. Bu çalışmanın çıkış noktası da bu önem ve gerekliliğin idrakidir.

Sonuç olarak görülecektir ki; Cemal Süreya'nın şiiri yalnızca aşk, erotizm ve kadın temelli bir şiir değildir. Süreya içinde yetiştiği devrin toplumsal etkilerinden bağımsız ya da onlara duyarsız değildir. Anadolu, Ortadoğu, kapitalizm, askerî vesayet, politika, yoksulluk, sürgün, burjuva, tarih gibi toplumcu edebiyatla ilişkili tematik söylem ve bulgular sanatçının

şiiirlerinde içkindir. Bu söylem, bulgu ve izlerin tartışılmasının, Cemal Süreya ve İkinci Yeni ve Türk şiiri ile ilgili çalışmalara katkı sunması umulmaktadır.



KAYNAKÇA

Cemal Süreya'nın Kitapları

Süreya C. (2010). *99 Yüz İzdüşümler – Söz Senaryosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Süreya C. (1992). *Folklor Şiire Düşman*. İstanbul: Can Yayınları

Süreya C. (2018). *Günler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Süreya C. (2017). *Güvercin Curnatası Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Süreya C. (2018). *On Üç Günün Mektupları ve 1967-1978 Mektupları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Süreya C. (2018). *Şapkam Dolu Çiçekle Toplu Yazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Süreya C. (2016). *Günübirlikler Toplu Yazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Süreya C. (2015). *Papirüs'ten Başyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Süreya C. (2011). *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Süreya C. (1992). *Uzat Saçlarını Frigya*. İstanbul: Yön Yayınları

Süreya C. (2017). *Yabancı Yayınlar Türk Dili Dergisi 1968-1975*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Kitaplar

Ayhan E. (1996). *Dipyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Barthes, R., Watt I. (2002). *Roman ve Gerçek Etkisi*. İstanbul: Don Kişot Yayınları

Belge M. (1997). *Marksist Estetik (Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme)*. İstanbul: Birikim Yayınları

Bezirci A. (2013). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayım

- Britannica A. (1989). *Kserkses I (Serhas)*. İstanbul: Ana Yayınları
- Cengiz M. (2005). *Türk Şiirine Eleştirel Bir Bakış Nazım'dan 70'li Yıllara*. İstanbul: Babil Yayınları
- Cengiz M. (2016). *Cemal Süreya İkinci Yeni Bilincinin Kurucu Günü*. İstanbul: Şiirden Yayıncılık
- Çalışlar A. (1987). *Türk ve Dünya Edebiyatçıları*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Çetişli İ. (1998). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Genişletilmiş 2. Baskı, Isparta: Kardelen Kitabevi
- Deneys, A. (1996). *Erotizm ve Politika*. Lynn Hunt (haz). Ayşe Lahur Kırtunç (çev). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Duruel N. (2002). *A'dan Z'ye Cemal Süreya*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Eflatun (1980). *Devlet*. Sabahattin Eyüpoğlu, M.A.Cimoz (çev). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Enginün İ. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Erdost M. İ. (2004). *Üç Şair Nazım Hikmet Cemal Süreya Ahmed Arif*. Ankara: Onur Yayınları
- Ertop K. (1977). *Türk Edebiyatında Seks*. İstanbul: Seçme Kitaplar Yayınevi
- Hızlan D. (1996). *Kitaplar Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Hızlan D. (2011). *Cemal Süreya*. Ankara: T.c Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. Gürol, E. (çev.). İstanbul: Payel Yayınevi
- İlhan A. (1996). *İkinci Yeni Savaşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi
- İnce Ö. (2001). *Şiir ve Gerçekçilik*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Kacıroğlu M. (2011). *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu Gerçekçi Yönelişler*. İstanbul: Asitan Yayınları

- Kahraman H. B. (2015). *Türk Şiiri Modernizm Şiir*. Genişletilmiş 3. Baskı, İstanbul: Kapı Yayınları
- Karaca A. (2010). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları
- Kanık O. V. (2010). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kayabaşı Ö. (Dr). (2012). *Toplumcu Gerçekçilik Ve Türkiye’de Gelişimi*. Şerif Aktaş’a Armağan. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları
- Kaplan M. (2007). *Şiir Tahlilleri I-II*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Karataş T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları
- Kefeli E. (2012). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Lenin, V. J. (1995). *Karl Marx ve Doktrini*. Şiar Yalçın (çev). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları
- Memet F. (2001). *Mavi Hareketi Nedir? Tartışmalar*. İstanbul: Adam Yayınları
- Moran B. (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Okay O. (2008). *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Oktay A. (2008). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları Sosyal Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma*. İstanbul: İthaki Yayınları
- Oral Z. (1990). *Zaman Okyanusunda Yolculuk Sözden Söze*. İstanbul: Cem Yayınevi
- Perinçek F., Duruel N. (2017). *Şairin Hayatı Şiire Dahil*. İstanbul: Can Yayınları
- Robbe- Grillet, A. (1989). *Yeni Roman*. İstanbul: Ara Yayıncılık
- Saraç T. (1989). *Büyük Fransızca- Türkçe Sözlük*. İstanbul: Adam Yayınları
- TDK (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara TDK Yayınları

- Tunalı İ. (1993). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Kitapları Yayınları
- Tunalı İ. (2003). *Marksist Estetik*. 3.Baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları
- Tamer Ü. (1994). *Yanardağın Üstündeki Kuş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Uyar T. (2005). *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Yalçın S. (2019). *Teşkilat'ın İki Silahşoru*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları
- Yıldız H. D. (1993). *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*. Cilt 10, İstanbul: Çağ Yayınları

Makaleler

- Buyrukçu M. (1996). Cemal Süreya Konyak İçiyor. *Varlık*. Sayı 1060, s.24-27
- Bezirci A. (1958). Üvercinka Dedi ki. *Pazar Postası*
- Doğan M. H. (1969). Şiirde Biçim Üzerine. *Papirüs*. Sayı 34, s.12-13
- E. (1977). İkinci Yeniden Ne Anlıyorsunuz Sorusuna Verdiği Cevap. *Türk Dili*. Sayı 309, Cilt XXXV, s.27
- Erdost M. (1958). Üvercinka İle Gelenler. *Pazar Postası*. Sayı 7, s.12
- Erdost M. (1957). Tartışma Yanılmaları. *Pazar Postası*. Sayı 6, s.6
- Fedai Ö. (2009). Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak Olarak Humor ve İroni. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1*. s. 998-1018
- Gençer E. (1991). Çekik Gözlü Olmayan Bir Asyalı Cemal Süreya. *Mülkiyeliler Birliği Dergisi*. Sayı 128, s.43
- Hamzaoğlu M., Konuralp M. (2019). Geleneksel Toplumlarda Namus Algısı ve Namus Cinayeti: Türkiye Örneği. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*. Sayı I, s. 53
- Hızlan D. (1966). Cemal Süreya Şiirde Her Konuyu Ele Alıyor. *ABC Dergisi*

- İlhan A. (1954). Sosyal Realizmin Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklalciliği. *Mavi*. Sayı 23, s.4-5
- İlhan A. (1954). Sosyal Realizmin İktisadi ve Sosyal Tutumu. *Mavi*. Sayı 24, s.1-6
- Kacıroğlu M. (2011). İkinci Yeni Şiirinde “Öteki Dünya” Ortadoğu ve Afrika. *Türkiyat Mecmuası*. Cilt 21
- Karakoç S. (1958). Cemal Süreya'nın Çıkışı. *Pazar Postası*. Sayı 27
- Karakoç S. (1989). Hatıralar. *Diriliş*. Sayı 5, s.9
- Onaran M. Ş. (2001). Cemal Süreya Hakkında Alçaktan Uçan Güvercin: Cemal Süreya. *Varlık*. Sayı 1128, s.13
- Oktay A. (1958). Hoş Geldin Üvercinka. *Yeni Ufuklar*. Sayı 7, s.282-285
- Özcan T. (2005). Cemal Süreya'nın Şiirinde Ortadoğu İmgesi. *Fırat Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Dergisi*. Sayı 1, Cilt 3, s.121-127
- Perinçek D. (1990). Sürgün– Efsane – Düş – Materyalizm. *Hürriyet Gösteri*. Sayı 111, s.36.
- Süreya C. (1983). Yaş ve Şiir Üstüne Söyleyişi (Katılanlar: Tomris Uyar, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya) *Varlık*. Sayı 906, s.76
- Süreya C. (1974). Ün ve Efsane. *Köken*. Sayı 5, s.22
- Şimşek T. (2016). Cemal Süreya'nın Şiirinde Humor. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*. Sayı 57, s.1757-1758
- Tanyol T. (1998). İkinci Yeni ve Ötesi, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu Bildiriler. *Edebiyatçılar Derneği*
- Tekil, İ. (1999). Cemal Süreya Kuğular. *Yaşasın Edebiyat*, s.15
- Timuroğlu V. (1974). Beni Öp Sonra Doğur Beni. *Yeni Ortam*. Sayı 518, s.7

Tezler

Akyüz, B. (2002). Cemal Süreya Şiiri. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Arslan M. (2014). Can Yücel'in Şiirlerinde Toplumcu Gerçekçilik ve Eğitim. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Aydoğdu Y. (2011). Kemal Özer'in Şiirlerinde Toplumcu Gerçekçilik ve Eğitim. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Doğan, M. (2007). Cemal Süreya Şiiri (Yapı, Tema ve Anlatım). *Doktora Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Durdu A. (2019). İkinci Yeni Şiirinde Toplumsal Meseleler [Cemal SÜREYA, Edip CANSEVER ve Turgut UYAR Örneği]. Yüksek Lisans Tezi. Malatya: Fırat Üniversitesi

Ergül, Mehmet Selim, *Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü

Gönülal, Yasemin Özcan, (2012), Cumhuriyet Dönemi Dil Tartışmalarının Türk Dili Eğitimine Yansımaları-(Toplum Dil Bilimi Bakımından Bir İnceleme), (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı

İlhan, N. (2010). Cemal Süreya (Hayatı, Edebî Fikirleri ve Şiiri). *Doktora Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kayabaşı, Ö. (Dr.) (2011). 1960-1980 Arası Toplumcu Gerçekçi Şiir ve Problemleri. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Koç, M. N. (2006). Cemal Süreya'nın Düzyazılarında Şiir İle İlgili Görüşleri. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Özmeral Ö. (2006). Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kültür Üniversitesi

Kutsal Kitaplar

Kur'an. Ed-Duhan Suresi, Ayet 43-46

Kur'an. Es-Saffât Suresi, Ayet 62-67

Kur'an. El-Vakıa Suresi, Ayet 51-55

İnternet Kaynakları

Afrika (t.y.) <https://islamansiklopedisi.org.tr/afrika> (25.08.2019)

Kapitalizm (t.y.) www.tdk.gov.tr (03.10.2019)

Kara Perşembe (t.y.) <https://www.gzt.com/dunya-politika/1929-buyuk-buhran-kara-persembe-3334689> (10.09. 2019).

Madam Bovary (t.y.) <http://www.arkakapak.com/caginin-tanigi-bir-mutsuz-madame-bovary/> (10.11.2019)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

ADI VE SOYADI: RIDVAN TÜRKOĞLU

DOĞUM YERİ VE TARİHİ: 07.01.1990 Düzce/Yığılca

MEDENİ HALİ: Evli

E-MAIL: rdvn_81_90@hotmail.com

ADRES (EV): Beyciler Mahallesi 1711. Sokak Arykanda Sitesi B Blok Zemin
Kat Daire: 3 Düzce Merkez

TELEFON (CEP): 0545 368 93 87

EĞİTİM DURUMU:

2004-2008 (Lise) Düzce Atatürk Lisesi

2009-2013 (Lisans) Rize Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi

İŞ TECRÜBESİ: MEB Öğretmen

19222
 19223
 19224
 19225
 19226
 19227
 19228
 19229
 19230
 19231
 19232
 19233
 19234
 19235
 19236
 19237
 19238
 19239
 19240
 19241
 19242
 19243
 19244
 19245
 19246
 19247
 19248
 19249
 19250
 19251
 19252
 19253
 19254
 19255
 19256
 19257
 19258
 19259
 19260
 19261
 19262
 19263
 19264
 19265
 19266
 19267
 19268
 19269
 19270
 19271
 19272
 19273
 19274
 19275
 19276
 19277
 19278
 19279
 19280
 19281
 19282
 19283
 19284
 19285
 19286
 19287
 19288
 19289
 19290
 19291
 19292
 19293
 19294
 19295
 19296
 19297
 19298
 19299
 19300

19301
 19302
 19303
 19304
 19305
 19306
 19307
 19308
 19309
 19310
 19311
 19312
 19313
 19314
 19315
 19316
 19317
 19318
 19319
 19320
 19321
 19322
 19323
 19324
 19325
 19326
 19327
 19328
 19329
 19330
 19331
 19332
 19333
 19334
 19335
 19336
 19337
 19338
 19339
 19340
 19341
 19342
 19343
 19344
 19345
 19346
 19347
 19348
 19349
 19350
 19351
 19352
 19353
 19354
 19355
 19356
 19357
 19358
 19359
 19360
 19361
 19362
 19363
 19364
 19365
 19366
 19367
 19368
 19369
 19370
 19371
 19372
 19373
 19374
 19375
 19376
 19377
 19378
 19379
 19380
 19381
 19382
 19383
 19384
 19385
 19386
 19387
 19388
 19389
 19390
 19391
 19392
 19393
 19394
 19395
 19396
 19397
 19398
 19399
 19400

