

# CHARLES BAUDELAIRE'DE (ELEM ÇİÇEKLERİ) VE CEMAL SÜREYA'DA (SEVDA SÖZLERİ) EL ÜZERİNE KURULU SÖYLEMLER

Yavuz KIZILÇİM  
Atatürk Üniversitesi

## Abstract

*In this work, we studied the discourses on the "hand" in the two poets chosen carefully. Our point of departure to show the influence of Charles Baudelaire on Cemal Süreya by examining the striking details. We insisted on the one hand the resemblances, and on the other hand the differences at both poets studied. We saw that taking the risk to demolish the structure interns poetic language by making radical changes. Comparing one to another we notice a lot of affinity and a lot of similarities between them especially regarding their world view and their understanding of poetry. We try to show the hand in the poems various of Baudelaire and Süreya. As we know, use of metaphor and synecdoche indicates the stage most advance in the language. The synecdoche is a figure of particular replacement consisting in using the part for the whole (or the whole for the part (party)). All the two authors examined according to a coherent logic initially the hand, then the other structure of the hand in detail. And remained us to show their specific uses.*

**Key words:** Hand, discourse, figure, poetry, metaphor, synecdoche.

Biz, bu çalışmada, Süreya'nın ve Baudelaire'in çeşitli şiirlerinde şiirsel anlatımın değişken figürü el'e yüklenen anlamları göstermeyi deniyoruz; Baudelaire gibi, Süreya'da şiir tekniği açısından çoğu kez alışılmadık, sıra dışı ya da beklenmeyen imgeler yaratır; bu yaratımda, kullandığı dilsel teknik, sözcük ya da sözcük gurupları arasında çeşitli bağıntılar kurmaktadır. Bu anlamda, sözlük anlamıyla benzeşen ve sözcükler arasında yakın ya da uzak benzerlikler kurmaya dayalı bir tür anlam aktarımını imleyen eğretilmeyi (*métaphore*) kullanır. Bilindiği gibi, eğretilemenin kullanımını dildeki şiirsel anlatımın ya da değişmecelerin (*trope-figure*) en ileri aşamasını belirler. En

ileri aşamasını belirlemesi, belirli bir anlamdan bir başka değişmeceye geçişi göstermesi ya da okurda böyle bir izlenim uyandırmasına bağlı olarak değer kazanır; Çünkü, değişmece, geniş ölçüde yoruma dayalı kişisel bir işlem den kaynaklanır. (Greimas et Courtés, *Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, 1979: 226-227).

Belirli bir aşamadan sonra, ozan, kullandığı sözlerin aslında aynı gösterim nesnesini işaret ettiğinin farkına varır; yazdıkları ‘*sevda sözleri*’dir; dolayısıyla sevdayı çağrıştırmayacak ya da özünde sevdanın bulunmadığı başka sözlerin, onun için gerçek hiçbir değeri olmadığını algılar: Zaten, Baudelaire’in yapıtının başlığı olan ‘*Les Fleurs du Mal*’ ismi bile bir bölünmeyi göstermez mi? Çiçekleri bölerek, parçalara ayırarak (elem) ismiyle adlandırmaz mı? Baudelaire’in *Une Gravure Fantastique* isimli şiirinde fantastiği göstermek için kullandığı ‘at’ örneğini anımsayalım: Burada kullanılan söz sanatı kapsamlayıştır (synecdoque); adı geçen kavramın içeriğini anımsayacak olursak: “*Bir sözcüğü, kapsamını genişleterek ya da daraltarak, bütün-parça, cins-tür, tekil-çoğul ilişkisi içinde bulunduğu bir başka sözcük yerine kullanma. Günümüzde kapsamlayış özellikle parçanın bütün yerine kullanılması (örneğin yelkenli’nin “yelkenle giden deniz taşıtı”nı belirtmesi) açısından ele alınmakta, bu da söz konusu değişmecenin bir düzdeğişmece türü olarak görülmesi sonucunu vermektedir.*” (Vardar, *Dilbilim Terimleri Sözlüğü*: 1988, s. 134).

“*Bütün süsü bu acayip tayfın, / İskelet alnı üzerine rüküşçesine konmuş / İğrenç bir taçtan ibaret karnaval kokan / Bir at sürüyor solutarak kamçısız, mahmuzsuz / Kendi gibi hayalet, esrarlı bir kırat, / Salyalar saçıyor burnundan saralı gibi / Dalıyorlar mesafeler arasına ikisi birden, / Çiğniyorlar sonsuzluğu tekinsiz bir ayakla.*” (Baudelaire, *Elem Çiçekleri*, 1957:122) Şiirde değiştirmece nesnesini oluşturan “at” düşsel bir varlıktır; yani, varlığı ya da yokluğu pek kolay anlaşılmaz. Öyle ya, bir boşalım ya da salınım anında kullanılan sözlerin insanı bu sonuca götüreceğini söylemek bile gereksizdir. Şiirde anılan at (korkunç) ürkütücü bir yaratıktır; ne zaman, ne yapacağı öngörülemez; (*İğrenç bir taçtan ibaret karnaval kokan / Bir at sürüyor solutarak kamçısız, mahmuzsuz / Kendi gibi hayalet, esrarlı bir kırat, / Salyalar saçıyor burnundan saralı gibi*).

Fontanier’in anlatımıyla “*Synecdoque*” kapsamlayış: parça bütün ilişkisi içerisinde bedeninin tamamını göstermek için (bütünün) bir bölümünün kapsamlayış anlamına gelir: Okurun düşüncesini bedeninin bir bölümü üzerinde yoğunlaştırarak ve bu organdan yola çıkarak bedeninin tümünü anıştırmaktan

oluşur. Ozan bu işlemi çeşitli şekillerde gerçekleştirir. Kimi kez, el, dil, ağız, kafa, çene, karın gibi organlardan yola çıkarak insan bedeninin bütününlü anlatmayı dener. (Fontanier, *Les Figures du Discours*: s.87-88-89, 1977).

Baudelaire'in şiirde ata yüklediği anlama benzer bir anlamı, Süreya'nın *San* şiirinde kullandığını görüyoruz; tek tek dizeler dikkate alındığında belirli bir imgeyi göstermede benzer tekniklerin kullanımı göze çarpmaktadır. Parça bütün ilişkisi içerisinde, ozan sürekli olarak bütünden parçalara ve parçalardan bütüne yönelir, belli bir zamandan sonra parçalar bütünü içerir duruma gelir. Nesnelere gitgide daha küçük parçalara ayrılması varlık bütünlüğünün bir dilin anlama, bölümlenme ve sınıflara ayırma gücüne indirgenişini simgeler.

*"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."* (Süreya, *San*, 2002: 11)

Birinci dörtlüğün ilk iki dizesi '*Kırmızı bir kuştur soluğum*' dizesinde benzetme iki somut sözcük arasında kurulmuştur (kuş-saç). İkinci dizedeki saçların kumral gökleri hem kendi içinde bir benzerlik göstermekte, hem de ilk dizedeki (kırmızı-kumral-kuş-gök) sözcükleriyle ortak bir anlam alanı oluşturmaktadır. Üçüncü dize, düş dünyasından, gerçek dünyaya bir geçişi gösteriyor; ancak, birinci dörtlüğün son dizesi '*Tarifsiz uzuyor bacakların*' önceki üç dizeyle de benzerlikler göstermektedir; insan bacağına tanımsız bir şekilde uzaması okuru kuşlara ve kuşların özgürce salındığı uçsuz gökyüzüne göndermektedir.

İkinci dörtlüğün birinci dizesi '*Kırmızı bir at oluyor soluğum*' deyişi ilk dörtlükteki (kırmızı- kumral ve soluk) sözcüklerini yineleyerek bu kez canlı bir varlık olan 'kuş'un yerine, bir başka canlı 'at'ı yerleştiriyor; dolayısıyla ilk dörtlükte (kuş) üzerine yapılan benzetmeler ve sözcüğe yüklenen anlamlar bu kez 'at' üzerine kuruluyor. İkinci dizedeki, "*Yüzümün yanmasından anlıyorum*" deyişinde, birinci dizedeki "kırmızı at" deyişi, yüzdeki yanmaya göndermede bulunuyor. İkinci dörtlüğün, üçüncü dizesi yine ilkinde gözlemlediğimiz gibi, düşten, gerçeğe doğru geçişi simgelemektedir; "*Yoksuluz gecelerimiz çok kısa*" anlatımı bir sonraki dizeye uygun ortam hazırlıyor: "*Dörtnala sevişmek lazım*" ilk dizede kırmızı (at)'la yaratılan ortak anlamsal alan yine (at) sözcüğünü çağrıştıran (dörtnala) sözcüğüyle sürdürülmektedir.

Süreya'nın, dilin getirdiği kurallara uymayan, içinde çok çeşitli anlamsal sapmaların bulunduğu, kimi zaman estetiği, lirliği, siyasalı, rengi, erotikli korumak ve sürdürmek adına dilbilgisi kurallarının dışına çıkan şiirsel anlatımında gündelik kaygılar pek fazla önem taşımaz. Süreya'nın şiirinde de karşımıza çıkan el üzerine yazılmış dizeler, Baudelaire'in şiirlerinde de varlığını sürdürür: ' – *Elin boşuna gidiyor göğsün üzerine mest olan, / Onun aradığı, sevgilim, yağma görmüş bir yer / Kadının pençesi ve yırtıcı dişi tarafından / Hiç aramayın kalbimi yedi onu ifritler..*' (Baudelaire, *Elem Çiçekleri*, 1957:104) Şiirde El'den söz ederken neyin anlaşılacağı aktarılması tasarlanan duruma göre değişir; ozan, her defasında elleri kimi konulara vurgu yapmak amacıyla kullanmaktadır. Bu dizelerdeki el sevilen beden üzerinde gezinen bir eldir, bu niteliğiyle zamanı ve uzamı dönüştürme yetisine sahip bir etkinlik alanını belirler: Aynı zamanda da güç ve egemenlik düşüncelerini dile getirir; çünkü, El ve onun üzerinde gezindiği kalbin etkinlik alanı yağmalanma, parçalanma ve yok edilme eylemleriyle belirginleştirilmiştir. Bu anlamda *el*, sadece insana özgü bir biçimde erkekliliği ya da kadınlığı gösteren eylemlerin bileşkesi gibidir; bir nesneyi kapsayarak içine aldığı zaman; yani, "*Elin boşuna gidiyor göğsüm üzerine mest olan*" dizesindeki anlamıyla etkendir; Kalp, elin yerine kullanılan pençe tarafından yok edildiği için "*Kadının pençesi ve yırtıcı dişi tarafından*" dizesindeki anlamıyla edilgendir.

*'Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda/ Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar/ Şarabın yanı sıra felekte bir Cumartesi/ Gözlerin, onun ardından yüzün, dudakların/ Sonra her şey çıkıp geldi*

*Yeni çizilmiş gözlerinle namuslu, gerçek/ Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde/ Sen çıkardın utanctını duvara astın/ Ben aldım masanın üstüne koydum kuralları/ Her şey işte böyle oldu önce'* (Süreya, *Önceleyin*, 2002: 13)

"Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda", ozanın yalnızlığını çözecek anahtar sevilen kadın; ama, öncelikle sevilen kadının elleridir. Sevgilinin ellerini tutunca; yani, anahtarı çevirince kapılar (*ardına kadar açılır*), Önce kadın bedeniyle açık bir eğrileme oluşturan 'eller', sonra art arda (Gözler-yüz-dudaklar) sonra kadın bedenini anımsatan her şey ardı ardına sıralanır. Ellerin anlamsal ve simgesel değeri; *Dictionnaire Des Symboles (Simgeler Sözlüğü)*'nde, el'in duruşuna göre çok çeşitli anlamlar yüklenir; gösterilen elin sağ el mi? Sol el mi? olduğu, açık mı? Yoksa kapalı bir durumda mı olduğu? Çeşitli dillerdeki el sözcüğüne yüklenen gerçek ve simgesel anlamlar açıklandıktan sonra : "*El etkinlik, aynı zamanda da güç ve baskınlık*

*düşüncelerini ifade eder.(...) El, sadece insana özgü bir biçimde erkekliğin ya da kadınlığın bileşkesi gibidir; bir nesneyi kapsayarak içine aldığı zaman edilgendir; bir nesneyi tuttuğu zaman etkendir. Silah ve araç olarak işe yarar; kendi araçlarıyla varlığını devam ettirir. Ancak, insanı diğer tüm hayvanlardan ayırt eder ve dokunduğu ve biçimlendirdiği nesnelere değiştirmeye yarar.” (Dictionnaire Des Symboles, 1982:601) deyişiyile tamamlanır; yani, el'in temeldeki anlamı güç ve baskınlıktır. İnsan bedeninin en devingen organı olması nedeniyle, aynı zamanda etkinlik gücü en fazla olanıdır.*

*“Ateş gözlü melekler gibi/ Dönüp geleceğim yatak odana/ Gecenin karanlıklarıyla birlikte/ Sessizce sokulacağım sana/ Ve sana vereceğim, esmerim,/ Soğuk öpücükler ay gibi/ Ve yılan okşayışları/ Bir çukur etrafındaki” (Baudelaire, Elem Çiçekleri, Hortlak, 1957:113) Baudelaire'den seçtiğimiz örnekte insan (kadın) bedeninde gezinen nesnenin bir erkek eli olduğu açıkça duyumsanır. Ozan onu betimlemek için bu dünyanın ötesini düşler; aradaki mesafeyi göstermesi bakımından bir (yılanın) okşayışlarını anımsatır; dahası (yılanın) yani mesafenin uzaklığını anlatmak için yılanın yuva kurduğu bir çukura dek uzanır. Gerek *Sevda Sözleri*'nde, gerek *Elem Çiçekleri*'nde, anılan sözleri dile getiren de, çiçekleri tutan el' de birbirini çağrıştıran bir kadın bir eli'dir.*

*El, gülün tam ortasındadır ne bir eksik, ne bir fazla 'Gülün tam ortasında ağlıyorum/ Her akşam sokak ortasında öldükçe/ Önümü arkamı bilmiyorum/ Azaldığını duyup duyup karanlıkta/ Beni ayakta tutan gözlerinin*

*Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum/ Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz/ Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum/ İstasyonda tiren oluyor biraz/ Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım*

*Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum/ Her nasılsa sokağa düşmüş/ Kolumu kanadımı kırıyorum/ Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı/ Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene' (Süreya, Gül, 2002:12)*

Şiirin ilk dizesi devam eden bir eylemi gösteriyor; '*Gülün tam ortasında ağlıyorum.*' Bu anlamda, öncelikle 'gül' nesnesi karşımıza çıkıyor (gülün ömrünün kısa oluşu) daha sonraki dizelerdeki akşam (günün sonu) ve ölüm imgeleriyle açık bir eğretileme oluşturmaktadır; (gül-ölüm-akşam-). Daha ikinci dizede karşımıza çıkan ölüm imgesi; birinci tümcedeki, 'ağlamak' eylemine yüklenen anlamı pekiştiriyor. Üçüncü ve dördüncü dizeler ağlamak eyleminin

gerçekleştiği yer olan gözler üzerine kuruludur: ‘Azaldığımı duyup duyup karanlıkta/ Beni ayakta tutan gözlerinin’

Şiirin ikinci dördlüğünde; birinciye anıştırmada bulunan, bir benzerlik sezilmektedir; ikinci bölüm sevilen kadının “beyaz” elleri üzerine kuruludur: Bu bağlamda; beyaz renge yüklenen anlamı anımsamak yerinde olacaktır; ‘Beyaz kimi kez yokluğu, kimi kez de renklerin tamamını gösterir. Böylelikle, daha başlangıçta gece yaşamının ve dünyanın bitişini işaret eder.’ (Chevalier&Gheerbrant, *Dictionnaire Des Symboles*, 1982: 125) ‘(1) Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum’ Bu birinci dizede eylem yine bir sonu işaret etmektedir; bu son, gecenin sonudur. “(2) Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz” ikinci dizedeki ellerin beyaz oluşu ve bu beyazlığın ısrarla yinelenmesi sabahın açık göstergesidir. (3) “Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum’ Sevilen kadının ellerinin bu kadar beyaz olması gecenin bitişini, dahası ayrılığı göstermesi bakımından ozanı korkutmaktadır. Çünkü, beyaz renk aynı zamanda ölüm, yokluk ve sessizlik belirten bir durumun kapalılığının göstergesidir; (4) “İstasyonda tiren oluyor biraz”, Bu anlamda, eller’ yitik ve unutulmuş bir istasyonda nereye gideceği belli olmayan kişinin varlığını belirtmektedir. Üstelik, ozan kimi kez uzaklara gitme, kaçıp kurtulma arzusunu taşımaktadır; ancak, her seferinde doğru (gerçek) istasyonu bulamadığından yakınır. (5) “Ben bazen istasyonu bulamayan bir adamım”.

Şiirin üçüncü dördlüğünde; ozan, ilk dördlükte tam ortasında durduğu gülü şimdi yüzüne sürmektedir; çünkü, gül “sokağa düşmüştür”, Bu bölümde eğretilemenin, karşılaştırmaya dönüştüğünü gözlemliyoruz; “Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı”, öyle bir şekilde kolu kanadı kırılıyor ki, bulunduğu çevre sıcaklığı belirtir bir şekilde kanla doluyor ve ozan bunun daha ötesi bir durumu yürek dağılayan bir çalgıya benzetiyor: “Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene”

Şiirin, ikinci bölümünün ilk dizesi “Yeni çizilmiş gözlerinle namuslu, gerçek” deyişi elleri öne çıkarılan kadının düşsel bir varlık olduğunu ortaya koyar; çünkü, gözleri daha yeni çizilmiştir. Gözler her ne kadar yeni çizilmiş olsa da “namuslu ve gerçek”tir. Ozan, şiirin son dizesinde “Her şey işte böyle oldu önce” derken, aslında her şeyin bu şekilde gerçekleşmesini arzulamaktadır; yani, çevrelerinde geniş bir “korkusuzluk”la, kadın utancından vazgeçmeli ve sonuçta, toplumsal kurallar ve bireysel korkularından sıyrılmalıdır; işte, o zaman herşey onun arzusuna göre şekillenecektir.

Baudelaire'in yapıtında sıkça kullandığı kimi imgeler, Süreya'da aynen korunarak bir kez daha kullanılmaktadır. '*Ben hem yarayım hem bıçak! / Hem yanağım hem de tokat! / Hem işkence çarkı hem bacak, / Hem mazlumum hem de cellat!*' (Baudelaire, *Elem Çiçekleri*, 1957: 135) Baudelaire'de, yanak ve bu yanağa tokat atan el, aynı el'dir. Ölüm ve öldürme eylemini gerçekleştiren benzer bir el söz konusudur. El'i içinde barındıran aynı beden aynı zamanda hem çarkı, hem de çarka gerilmiş bedeni göstermektedir. Çünkü, yara da, bıçak da aynı el tarafından tutulmaktadır. Bu anlamda, el sahiplik duygusunun gösterim nesnesini oluşturur. "*Elinde bulundurmak*" deyimini anımsayacak olursak ne söylemek istediğimiz daha net bir biçimde anlaşılacaktır.

*'Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların/ Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur/ Bunlar da saçların işte akşamdan çözülü/ Bak bu sensin çocuğum enine boyuna/ Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki/ Sabahlara kadar koynumda yatmışsın/ Bak bende yalan yok vallahi billahi/ Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur'* (Süreya, *Güzelleme*, 2002: 16)

Yukarıdaki şiirde; kurulan söylem bütünüyle sevilen kişiyi tüm ayrıntılarıyla çizmek için yazılmış izlenimini uyandırmaktadır. Ozan, bedeni (bütünü) anlatmaya alışık olduğumuz gibi yine ellerden başlar – Süreya'nın şiirindeki el takıntısını anımsayalım- hayranlık duyulan kadının önce ellerini, sonra ayaklarını tanıtır; öyle bir an gelir ki, ozan kadının ellerini ve ayaklarını tanımlamak için yeterli niteleyici bulmakta zorlanır "*Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur*" sözleriyle bu güzelliği nitelemenin güçlüğüne ve/veya genişliğine dikkat çeker; anlatımda eller üzerine yapılan bu vurgu, okur üzerinde aslında hiçbir şey söylemeden her şeyi anlatıyormuş izlenimini uyandırır.

Süreya'yı İkinci Yeni Akımı içinde yer alan ozanlardan ayıran en belirgin fark; onlardan daha anlaşılır bir dil kullanması ve gerek biçim, gerek içerik yönünden –en azından diğerleri kadar- anlaşılılmamayı yeğlememesidir.

*"İsterim, nezih bir ruhla yazmak için egloglarımı, /Yatmak yanı başında göğün, müneccimler gibi, / Ve dinlemek hulya içinde, çan kulelerine komşu. / Onların rüzgarla gelen vakur ilahilerini/ İki elim çenemde, tavan arası odandan/ Göreceğim şarkı söyleyen ve vızıldayan atölyeyi, / Bacaları çan kulelerini, şehrin bu direklerini/ Ve büyük gökleri, ebediyeti andıran..'* (Baudelaire, *Elem Çiçekleri*, 1957:140) Baudelaire'den seçtiğimiz bu örnekte yine, dünyayı yukardan bir yerden belki, uzaydan gören ve gördüklerini aktaran bir bakış söz konusudur. "*Yatmak yanı başında göğün, müneccimler gibi*" önce

çan kuleleri ve çalışan atölye, sonra bacalar ve sonsuzluğu anıştıran uçsuz bucaksız gökyüzünü görür. Gökyüzünden ağır ağır yeryüzüne doğru inmektedir. Yine, benzer bir sıralama dikkatimizi çeker; önce gökyüzü, çan kuleleri, çatı katları sonra üreten bir atölye art arda sıralanır. Üstelik, bu sıralama tek bir nedene hizmet eder: “*İsterim, nezih bir ruhla yazmak için egloglarımı.*” Bu arada, iki ozan arasında vurgulamamız gereken açık bir fark bulunmaktadır: Baudelaire’in dizeleri arasında neden-sonuç ilişkisi vardır, bu ilişki ilk bakışta görülmesi de biraz dikkatli okunduğu zaman anlaşılır türdendir. Oysa, Süreya böyle bir kaygı taşımaz; söyleyeceğini söyler, gider: ‘*Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum/ Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz/ Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum/ İstasyonda tiren oluyor biraz/ Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım.*’ (Süreya, Gül, 2002:12)

Kimi şiirlerde el üzerine yapılan vurgunun sevdayı (sevda üzerine söylenmiş sözleri) daha bir elle tutulur yani somut hale getirme arzusunu gösterir. Tüm *Sevda Sözleri* bu elleriyle tutma, dokunma, duyumsama ve duyumsadıklarını okurla paylaşma arzusunu dile getirir. Yani, yukarıdaki dizelerde kadının yüzünün benzetildiği nesne ozanın avucudur. Bu bağlamda, Fontanier’in eğretileme konusunda yaptığı sınıflandırmada varlığını saptadığımız; ‘*canlı bir varlığın, bir başka canlı varlığa benzetilmesi – ya da onu çağrıştırması- durumunu*’ Süreya’nın şiirlerindeki ‘El’ takıntısı konusunda açık bir şekilde gözlemlemekteyiz. (Fontanier, *Les Figures du Discours*, 1977: 101)

Belirli bir aşamadan sonra gerek Baudelaire’in, gerek Süreya’nın şiirinde kadın denince el, el denince kadından söz edildiğini anlıyoruz. “*Düşünceli bir hayvan sürüsü gibi kumsalda yatmış,/ Çevirirler gözlerini denizlerin ufkuna doğru,/ Birbirini arayan ayakları, birbirine sokulmuş elleri,/ Tatlı gevşeklikler ve acı ürperişler içinde./ (...) Bazıları, devrilen çıralların ışıkları altında,/ Dilsiz kovuklarında eski putperest mağaralarının/ Çağırırlar seni imdadına hummalarının,/ Ey Bakis, uyutucusu eski nedametlerin!*” (Baudelaire, *Elem Çiçekleri*, 1957:190)

Baudelaire’de karşımıza çıkan –deyim yerindeyse, sözle resmi çizilen- kadın ozanın önceki şiirlerinde kullandığımız bölünmüşlük, dağınıklık bildiren deyişlerle aktarılmaktadır. Bu anlamda, Baudelaire seçtiği nesnede bütünden önce parçayı görmekte ve göstermektedir: Önce eller, kollar, gözler, ayaklar sonra “*Lânetli*” kadınların tüm bedeni sergilenmektedir. Ancak, kendisine bir bütün olarak sunulan nesnelere söz konusu olduğunda



onları, kendisi parçalara ayırmak yoluna gidecektir: “*Birbirini arayan ayakları, birbirine sokulmuş elleri*” dizesinde açıkça gözlemlediğimiz gibi, eller ve ayaklar karşısına bir bütün olarak çıkmıştır; öyleyse onları bir şekilde parçalara ayıracaktır.

*Sevda Sözleri*'nin neredeyse bütünü eller üzerine kurulmuştur: “*Şimdi sen tam çağındasın yanına varılacak/ Önünde durulacak tam elinden tutulacak/ Hangi bir elinden güzelim hangi bir/ Bir elinde kızlığın duruyor garip huysuz/ Öbür elinde yetişkin bir günüşiği/ Daha öbür elinde de kilometrelerce hürlük/ Çalışan insanlar için akşamlara kadar/ Toz duman içinde/ Bir elinle de boyuna ekmek kesiyorsun*” (Süreya, *Cigarayı Attım Denize*, 2002: 21)

Yukarıdaki seçili şiirde gözlemlediğimiz kadın, tıpkı bir masal yaratığı gibi (çok elli) bir kadın; her eliyle bir başka güzelliği ya da bekâret, özgürlük ve çalışma gibi yaşamın farklı bir yönünü simgelemektedir. Oldukça tipik bir el şiiri olan örnekte, El'in bu temsil yeteneklerinden bir kaçı şu şekilde sıralanabilir; (*Şimdi sen tam çağındasın yanına varılacak/ Önünde durulacak tam elinden tutulacak*), şiirde sevilen kadın elinden tutulacak yaştadır; yani, henüz çok gençtir ve gençliğinin verdiği bu esinle ozanın ona karşı beslediği duygular çok yoğunudur ve bu duygular yine (el) aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu dizenin, arkasından gelen dizede (*Hangi bir elinden güzelim hangi bir*) deyişinde ozanın bu çok elli kadının ellerine yüklediği diğer işlevler açıklanır; (*Bir elinde kızlığın duruyor garip huysuz/ Öbür elinde yetişkin bir günüşiği/ Daha öbür elinde de kilometrelerce hürlük/ Çalışan insanlar için akşamlara kadar/ Toz duman içinde*) dizelerinde sevilen kadının sadece ellerinden yola çıkarak çok sayıda durum dile getirilmektedir. Ve el insanı yaşama bağlayan, insanlar arasında ilişkiler kuran bir köprü olarak gösterilmektedir. Şiirin son dizesi; (*Bir elinle de boyuna ekmek kesiyorsun*) deyişiyle kadının üretici yanı, bir başka deyişle aile içindeki yeri sorgulanır (elleriyle ekmek kesmesi) ve bu yolla ailesini ve insanları doyurması vurgulanmaktadır. Ellerin sürekli çalışması; yani, “elleriyle çalışan” insanlar için “toz duman” içinde, üstelik akşamlara kadar çaba harcaması kadına ve dolayısıyla kapsamlı içerisindedir okurun düşüncesini bedeninin bir bölümü üzerinde yoğunlaştırarak bu organdan yola çıkarak bedeninin tüm varlığını imlemektedir.

“*Resim ve harita delisi bir çocuk için / Geniştir kâinat, onun iştahı kadar engin / Ah! Ne büyüktür dünya lambaların ışığında! / Hatıranın gözlerinde ne küçüktür dünya!/ Yola çıkarız bir sabah, kafamız alevlerle dolu,/ Kalbimiz hınçla ve acı arzularla şişkin, / Gideriz uyarak ahengine su hareketinin/ Sonlu*

*denizlerde uyutarak sonsuzluğumuzu: / Bir kısmınız sevinçli, kaçmakla kahpe bir ülkeden; / Bir kısmınız ocaklarının dehşetinden ve bir kaçınız./ -Bir kadının gözleri içinde boğulmuş müneccimler-/ Kokusu tehlikeli o zalim Sirse'den.*" (Baudelaire, *Elem Çiçekleri*, 1957: 213) Yukarıda seçili dizelerde Baudelaire, evreni bir çocuğun gözleriyle görmeyi ve göstermeyi dener; Öyle ya, bir çocuğa göre, evren (burada Baudelaire evreni kendince sınırlandırmaktadır) "*Resim ve harita delisi bir çocuk için / Geniştir kâinat, onun iştahı kadar engin*" evreni resimler ve haritalardan ibaret sanan bir çocuk için evren çocuğun kendi küçük doyum noktası kadar bir yer tutmaktadır. Ne bir eksik, ne bir fazla tam bu kadar; doyum noktası kadar, oyuncakları kadar, oyun alanı kadar; daha fazlası, onun düş gücünü aşar. Bu durum seçici algılama (dikkat) durumudur: Kişi her an sayılamayacak kadar çok sayıda uyarıcıyla karşı karşıyadır. Ancak bunlardan bir kaç belirgin olarak algılanır. Kişi sadece algılamak istediklerini algılayacaktır. (BUDAK, *Psikoloji Sözlüğü*, 2003: 209) Yani, evreni gösterim aşamasında, Baudelaire önce evrenin çeşitli ölçeklerce küçültülmüş simgesel görünümünden yola çıkar. Sonraki dizelerde Baudelaire; "*Ah! Ne büyüktür dünya lambaların ışığında! / Hatıranın gözlerinde ne küçüktür dünya!*" Evreni nitelendirmek için "geniş ve dar" niteleyicilerini kullanarak ve evreni lamba ışıklarına kadar indirgeyerek, ki evrenin uzaktan görünümü bir ışık demeti biçimindedir, bütünü, parçalara ayırma işlemini sürdürmektedir. "*Yola çıkarız bir sabah, kafamız alevlerle dolu,*" dizesinde bir sabah uzaklara açılmak deyişi evrenden ve onun kendine özgü kurallarından kaçıp kurtulmayı (Les paradis artificiels de son enfance); yani, çocukluğun yapmacık cennetleri anlamında dile getirir; bu uzam kurtulduğunu sandığı anda bile insan beyni varlıkla doludur saptamasına götürür; "*Kalbimiz hınçla ve acı arzularla şişkin, / Gideriz uyarak ahengine su hareketinin.*" Dizelerinde evrende oldukça önemli bir yer tutan denizlere; yani, suya vurgu yapar: dize sonundaki (sonlu) niteleyicisi önceki dizelerde yer alan "geniş ve dar" niteleyicilerinin etki alanını sınırlandırmak için kullanılmaktadır. Çünkü, her ne kadar ruhumuz hınçlar ve (acı) isteklerle dolu olsa da, isteklerimiz de, gittiğimiz yol da sonludur; yani, bir yere kadardır. Bu bağlamda, "*Sonlu denizlerde uyutarak sonsuzluğumuzu.*" dizesinde açıkça gözlemlediğimiz gibi, arzularımızı da, yolumuzu da ölçmek için mesafeyi (denizler) kullanır; deniz aynı zamanda hem mesafe, hem de zaman bildirmektedir.

"*Gideriz uyarak ahengine su hareketinin/ Sonlu denizlerde uyutarak sonsuzluğumuzu.*" dizelerinde geçen (sonlu) ve (sonsuz) niteleyicileri aynı zamanda evrenin başlangıcını ve sonunu göstermeye yarar. Evet, ölçülebilir ve

sayılabilir bir evrende yaşadığımız gün gibi bir gerçektir, ancak; hiç kimse sonsuz tarafımızın evrenin bir başka yerinde salınıp durmasının önüne geçemez. “*Bir kısmımız sevinçli, kaçmakla kahpe bir ülkeden; / Bir kısmımız ocaklarımızın dehşetinden ve bir kaçımız, / -Bir kadının gözleri içinde boğulmuş müneccimler-, / Kokusu tehlikeli o zalim Sirse'den.*” Dizelerinde; (bir kısmımız) belgisiz adıyla bölünmüşlük duygusu geliştirilerek sürdürülür. Sevinmek eylemi ya da onun bir biçimde karşıtı olan iğrenmek eylemi art arda iki dizede kullanılarak ayrıntılara girilerek bölünme işlemi bütün hızıyla devam ettirilmektedir.

“*Büyük bir ihtimalle ölmüştük/ Şehir kan kıyametti ayaklarımızda/ Gökyüzünü katlayıp bir kenara koymuştuk/ Yıldızlar kaldırımlara dökülmüştü bütün/ Hamza bütün parmaklarını ortaya dökmüştü/ Yirmi yıldır cebinde biriktirdiği parmaklarını/ Hamza son şarkıyı kırka bölmüştü/ Doğrusu iyi idare etmiştik/ Doğrusu iyi haltetmiştik/ Yaşayanlar unutmuştu bizi/ Biz öldüğümüzle kalmıştık*” (Süreya, Hamza, 2002:27)

Seçili şiir, oldukça olanaksız bir eylemler yığını gösteriyor; (büyük bir olasılıkla ölmüş olmak- Kentin ayaklarında kan kıyamet oluşu- Yıldızların kaldırımlara dökülmesi-) gibi eylem tümceleri; sonuçta, Hamza'nın yirmi yıldır cebinden çıkarmadığı parmaklarını ortaya dökmesine kadar ilerler. Şiirde, anılan Hamza kişiliği mevcut durum ve davranışlarıyla dağınık, kopuk bir yaşamı temsil eder Bu kopukluk ve dağınıklık ‘*Yirmi yıldır cebinde biriktirdiği parmaklarını/ Hamza son şarkıyı kırka bölmüştü*’ dizelerinde açıkça ortaya konulmaktadır.

“*Oysa koca da ne benim kollarım var/ Soy bir portakal yedir bana dilim dilim/ Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme/ Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim*” (Süreya, Şu da Var, 2002:29) Bu dizelerde, gündelik yaşamı boşvermişlik havası sezilmektedir; ozan sevgilisiyle birliktedir; öyleyse, başka birini ya da nesneyi düşlemeye ne gerek var: ‘*Oysa koca da ne benim kollarım var*, sevgili, güvenli bir yere sığınmayı arzuluyorsa, fazla uzağa gitmeye ne gerek var; sevgilinin kolları başka ne işe yarar ? Üstelik; ozan, ondan kendi elleriyle portakal soymasını ve soyduğu portakalı (dilim dilim ve elleriyle) yedirmesini beklemektedir. Buradaki, dilim dilim deyişi de ozanın önceki şiirlerinde kullandığını gördüğümüz bölünmüşlük, dağınıklık durumlarını dile getirmektedir. Bu aşamada, şunu rahatlıkla ileri sürebiliriz: Tıpkı Baudelaire gibi, Süreya da, bütünden önce, parçayı görmekte ve göstermektedir: Önce eller, kollar, gözler, ayaklar sonra kadının tüm bedeni. Ancak, kendisine bir

bütün olarak sunulan nesnelere söz konusu olduğunda onları, kendisi parçalara ayırmak yoluna gidecektir: *'Soy bir portakal yedir bana dilim dilim'* dizesinde açıkça gözlemediğimiz gibi, portakal karşısına bir bütün olarak çıkmıştır; öyleyse onu bir şekilde parçalara ayıracaktır. Benzer bir parçalama işlemini bir önceki "Hamza" isimli şiirde görmekteyiz: 'Hamza' isimli şiirde; bir bütün nasıl küçük parçalara ayrılarak gösterilir bunun en iyi örneği verilmiştir: Şiirin birinci dizesi Ölüm gibi tüm yaşamı ve onun doğal sonucunu içeren bir anlatımla başlamaktadır; İkinci dize, söylemi bütünden bir parça ayırarak kent düzlemine indirmektedir; 'Şehir kan kıyametti ayaklarımızda', üstelik, kent insan bedeninin en alt bölümü olan ayaklarına kadar indirilmiş durumdadır. Üçüncü dizede; 'Gökyüzünü katlayıp bir kenara koymuştuk' yine koskoca bir bütünü temsil eden gökyüzü, bu defa katlanarak parçalara ayrılmaktadır. Dördüncü dize; 'Yıldızlar kaldırımlara dökülmüştü bütün', bu kez "bütün" yıldızlar bir şekilde kaldırımlara dökülerek parçalara ayrılmaktadır; yani, bu şiirde de mevcut bütünü parçalara ayırarak gösterme işlemi tüm hızıyla sürmektedir. Hamza'nın elinin tüm parmaklarını "bölerek" parçalama işlemi beşinci dizede de devam ettirilir; artık, bütün beden, onu deyiş eden -oluşturan- en küçük parça neyse onunla dile getirilecektir (Hamza bütün parmaklarını ortaya dökmüştü). Bunu gerçekleştirmek için şiire konu edilen Hamza isimli kişi ellerini oluşturan bütün parmaklarını ne bir eksik ne bir fazla tamamıyla ortaya koymaktadır. Bu aşamada; insan bedeninin bütününi göstermek için, eller açık bir eğretileme oluşturmaktadır. Altıncı dizede; "Yirmi yıldır cebinde biriktirdiği parmaklarını" deyişi yine "bütün" bir yaşamın yirmi yıllık dilimini işaret etmektedir; şiirde, Hamza'nın ortaya "döktüğü" parmaklarını yirmi yıldır cebinden çıkarmadığını anlıyoruz. Yine, dizede dikkat çeken bir başka ilgi çekici nokta 'biriktirmek' eyleminde saklıdır; Hamza, cebinde biriktirerek başlattığı bütünleme eylemini, bir önceki dizede ortaya dökerek (para gibi bozarak) parçalama işleminin sürdüğünü kanıtlamaktadır. Yedinci dizede, Hamza dinlediği son şarkıyı da (kırka) bölerek, bir nesne nasıl onu oluşturan en küçük parçaları ayrılır? Sorusunun en açıklayıcı yanıtını vermektedir: 'Hamza son şarkıyı kırka bölmüştü'.

Yine, Baudelaire'den, parçalanmışlık ve bölünmüşlük bildiren bir örneği yakından inceleyelim: *"Fakat işte kıyıyı takip ederken çok yakından,/ Ak yelkenlerimizle, kuşların huzurunu bozan,/ Gördük ki bir darağacıymış üç ayaklı,/ Siyahlığıyla ayrılıyor bir selvi gibi ufuktan./ (...) İki delikten ibaretti gözler, çökmüş karından/ Akıyordu ağır barsaklar kasıkları üzerine,/ Ve cellatları, iğrenç lezzetlere kanmış,/ Budamışlardı onu baştan başa gaga*

vuruşlarıyla. / Ayağı dibinde bir sürü kiskanç dört ayaklı/ Dönüp dolaşıyorlardı, burunları kalkık; / Daha büyük bir hayvan çabalanıyordu ortada / Bir idamcı gibi etrafında yamakları” (Baudelaire, *Elem Çiçekleri*: 1957:198) Şiirde, yolcu uzakta durmuş, kıyıyı izlemektedir; beyaz yelkenlerinin kuşları korkuttuğunu gözlemlemektedir. Karşısında yer alan insanın yaşamını birkaç parçaya bölen (üç ayaklı) bir darağacıdır. “İki delikten ibaretti gözler, çökmüş karından” deyişinde yine yaşamı alt bölümlerine ayıran bir durum söz konusudur; üstelik bedeninin başka parçaları butlara kadar ilerlemektedir. Sonraki dizede yer alan “*Budamışlardı onu baştan başa gaga vuruşlarıyla*” deyişinde bütünü parçalama işlemi kuşun gagasıyla sürdürülmektedir. Kuş gagalarıyla önündeki nesneyi (budayarak) kırpmaktadır; yani, onu en küçük parçalarına ayırmaktadır. Yine, sonraki dizelerdeki; “*Ayağı dibinde bir sürü kiskanç dört ayaklı / Dönüp dolaşıyorlardı, burunları kalkık; / Daha büyük bir hayvan çabalanıyordu ortada / Bir idamcı gibi etrafında yamakları*” “*Ayağı dibinde bir sürü kiskanç dört ayaklı*” türünden anlatımlarda hem sınırlandırma, hem de bölünme eylemleri yolcunun ruhsal durumunu açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

‘(1)Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden/(2) *En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesmemeye*/(3)*Lâleli’den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız*/(4) *Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun*/(5)*Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez*/(6)*Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor*/(7)Bütün kara parçalarında/(8) *Afrika dahil*’ (Süreya, *Üvercinka*, 2002: 38)

“Üvercinka” isimli şiir eğretilemenin ve nesneyi bölümlere ayırmanın bir başka örneğini daha sunan şiirlerden biridir. Ozan için bölümlere ayırma işlemi bu şiirde de sürmektedir; (1) Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden, dizesindeki (sayılı yerler) deyişi bölünmeye hazır bir bütünü yerini tutmaktadır. Üstelik, aynı dizede yer alan (bir kez daha) deyişi sayılı yerleri bir kez daha ve yeniden parçalara ayırma istencini en açık bir biçimde kanıtlamaktadır. İkinci dizede yer alan ‘En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu kesmemeye’ deyişindeki “en uzun boynun” sözcük gurubu yine bir bütünü en uzun kısmını dile getirmektedir; “dayanmak” ya da “umudu kesmek” eylemleri bir bütünü parçalara ayırmadan önce akla gelen ilk eylemlerdir. Bu dize, bir tür karar anının deyişidir; mevcut durumun devam etmesine, ya tüm olanaklar zorlanarak dayanılacak, ya da pes edilerek umut kesilecektir. Ancak, Süreya’nın diğer şiirlerinde varlığını açık bir biçimde

saptadığımız parçadan bütüne ulaşma ilkesi gereğince; ‘*Lâleli’den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız*’ önce parça (Lâleli), sonra bütüne ulaşılacaktır (dünya). Şiirin, dördüncü dizesinde; ‘Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun’ deyişinde; sevilen kadın bedeninin tüm parçalarını devre dışı bırakarak ozanın yüreğini eller; burada, *el* sözcüğünün bir kez daha ve bir bütünden bir parça koparmak anlamında - kullanıldığını söylemeye bile gerek yok-, sevilen kadın, seven erkeğin yüreğine dokunur dokunmaz; bir başka eylem devreye giriyor; bu eylem yine, insancıl duygulardan en hassasını gösteren sevişmek eylemidir. ‘Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez/ (6) “Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor”. Şiirin son iki dizesi; ozanın bölümlere ayırma işlemine ne kadar önem verdiğini bir kez daha kanıtıyor: (7) “Bütün kara parçalarında/ (8) Afrika dahil”; ozanın gözünde; büyük bir bütünü simgeleyen dünya, bir kez daha en alt bölümlerine ayrılmıştır.

Ozanın sözcükleri ve nesnelere bölümlere ayırma, en alt birimine bölme işlemine verdiği ayrıcalıklı yer bir çok şiirinde artarak devam eder: Bu durumu örneklendirmek açısından ‘Striptiz’ isimli şiirini okuyalım; bu şiirde daha ileri giderek bölme işlemine seslere (nota) kadar indirir; bilindiği gibi nota, sesleri en kısa şekilde gösteren işaretlere verilen addır; “*Usul usul giyinir/ Sabahları evinde/ İşte do, sonra strasıyla / re/ mi/ fa/ sol/ la/ Sonunda da şapkası si/*

*Hiç de uzakta olmayan/ Bir piyano eşliğinde/ Müthiş bir hışımla/ atı atıverir/ Üstündekileri:/ Alın size si/ işte la/ sol/ fa/ mi/ re/ dooo!”* (Süreya, *Striptiz*, 2002: 156)

Önce, kadının “müthiş bir hışımla” giyinmesi anlatılır; “müthiş bir hışımla” deyişinin seslerin ritmini (hızını) belirtmeye yaradığını ekleyelim; her bir giysiyi göstermek için bir ses (nota) kullanılmıştır; en kalın sestem (do), en ince sese (*Sonunda da şapkası si*). Sonra, giyilen giysileri parçalara ayırmak için kullanılan araç yine seslerdir; ancak, bu kez sesler tersine bir şekilde sıralanır: En ince sestem “si”, en kalına doğru (do) izlenen bu seyirde, sese yüklenen vurguyu artırmak için bir de (ünlemlı) ses, sonu uzatılarak yazılmıştır (dooo!) Bu arada, seslerin çıkarıldığı piyano “hiç de uzakta değildir” deyişiyile ozan ve ses kaynağı arasındaki mesafe özellikle belirtilmiştir. Ancak, daha önceki örneklerde gözlemlediğimiz gibi, öncelikli olarak tek tek sesler verilmiş ve bu seslerden yola çıkarak bir bütün ortaya konulmuştur.

“*Biz seviştik Süveyş kanalı kapanmıştı/ Ellerimizin balıkları bütün kanallarda*” (Süreya, *Süveyş*, 2002:30)

*“Çoğaltan ellerini seviyorum kaç kişi/ Dokundukça dokundukça aslanlara/ Parklarda yakışıklı aslan heykelleri/ Birdenbire önümüze çıkıyorlar buya çok güzel”* (Süreya, *Aslan Heykelleri*, 2002: 31)

Ozanın sözcükleri ve nesnelere kesitlere ayırma ve onları en alt birimine bölme işlemine ayırdığı alan sonraki şiirlerinde de artarak devam eder: Ancak, bu kez sayıları da işin içine katmaktadır; *İçsin* redifli gazel bu durumun en açık örneğidir:

*“Bin dokuz yüz o yıllarda içtiğim sigara/ (bir yıl koynumda beslediğim yılan içsin)*

*Tam bir yıl can alacağım var birinden/ (Bir yılını da işte falan filan içsin)*

*Sen son kokladığım gül: adın zambak/ (Sen başladın artık, her şey geçsin gitsin)*

*Bir kez daha diyeyim: Özenle katlanmış bir mendil gibisin/ Sil beni n'olur kırk yıllık kirim pasım gitsin”* (Süreya, *Gitsin Efendim*, 2002: 318)

Yukarıda örnek olarak seçtiğimiz şiirin önce ısrarla yinelenen eylemi “içsin”i alalım; “içmek” eylemi başlıbaşına belirli bir zaman dilimini gösterir; çünkü, içmek eylemi belli bir zaman dilimi içinde gerçekleşir. Şiirin devamında yer alan ‘*Bin dokuz yüz o yıllarda içtiğim sigara*’ deyişi ve onu ana yapıya bütünleyen ‘*(bir yıl koynumda beslediğim yılan içsin)*’ dizesi bütün bir yaşamın çeşitli alt kesitlerini ortaya çıkarmaktadır. İkinci dizedeki (tam bir yıl- biri- bir yıl- falan filan) deyişlerinin her biri bir sayıyı, bir bölünmeyi işaret etmektedir; bu sayısal deyişlerin en uç örneği (falan filan)’dır, o bile önceden seçilmiş bir kişiyi göstermez mi? Son kokladığı gül’ün adının zambak’ oluşu alfabenin en son harfi olan ‘z’ harfini gösterir; ‘*(Sen başladın artık, her şey geçsin gitsin)*’ dizesindeki ‘sen’ bir sıralamayı; aynı şekilde başlamak ve bitirmek bu sıralamanın benzer şekilde sürdüğünün açık göstergesidir. ‘*Bir kez daha diyeyim: Özenle katlanmış bir mendil gibisin/ Sil beni n'olur kırk yıllık kirim pasım gitsin*’ dizesindeki (bir kez daha), yinelenen bir eylemi kesinler; bu anlatımın ardından gelen (özenle katlanmış bir mendil), kırk yıllık (kir ve pasım) temizlenmesi sayılara verilen önemin ve bir (bütünü) parçalara ayırmanın en açık göstergeleridir.

*“Elim geçiyor aptaldan/ Kapital/ Elim mi çiçek mi bilmiyorum/ Bir elim bir çiçek mi açılan/ Çekingen mahzun açılan bunu bilmiyorum/ Ama üst üste*

yenildiğime göre/ İskambil oynuyorum garanti/ Max Jacob papazı ablasından” (Süreya, *Bun*, 2002: 37)

‘Bun’ isimli bu şiirin ilk dizelerinde el, bir çok şeye benzetilmiş ve bir çok nesnenin yerine konulmuştur; el, öncelikle *Elim geçiyor aptaldan* dizesinde, elin geçmesi oyun oynama sırası kendine geldiği halde bu sıraya uymamayı göstermekte; sonra, oyunda elini açma –yani, hamle yapma- ilkesinden yola çıkarak el ve çiçek, çiçek ve el arasında benzerlikler kurulmuştur; çünkü, bu anlamda, el de, çiçek de açılmaktadır (*Ama üst üste yenildiğime göre/ İskambil oynuyorum garanti*).

“Güzelsin sevgilim,

*Ama çok yakından!”* (Süreya, *Yakın*, 2002: 154)

“Yakın” isimli bu kısa şiir yine oranlama; kadın bedeninin bir bölümünü ortaya çıkarmaya yönelik bir anlam içermektedir. Karşısındaki bedeni bir bütün olarak aldığı anda, güzellikten söz edemiyor ancak kendince seçtiği bir noktadan giriş yaptığında güzellik netleşmektedir; tıpkı bir kamerayla uzaktaki bir nesnenin en çarpıcı tarafını filme çekmek gibi, sevilen kadının bedeninin beğenilen bir yanına vurgu yapılmaktadır.

“Durakta üç kişi/ Adam kadın ve çocuk/ Adamın elleri ceplerinde/ Kadın çocuğun *elini tutmuş/ Adam hüzünlü/ Hüzünlü şarkılar gibi hüzünlü/ Kadın güzel/ Güzel anılar gibi güzel/ Çocuk/ Güzel anılar gibi hüzünlü/ Hüzünlü şarkılar gibi güzel*” (Süreya, *Fotoğraf*, 2002: 182) Fotoğraf isimli şiire ozan – belki fotoğraf olmasından olacak tersinden başlamış; yani önce karşımızda bütün bir fotoğraf durmakta, ayrıntılar arkadan gelmektedir. Öyle ya, söz konusu olan bir fotoğraf olunca işe tersinden yani negatifinden başlanabilir: büyük anılarda kalan bu fotoğrafta durakta otobüs bekleyen üç kişi yer almaktadır; bir adam, bir kadın ve bir çocuk. Fotoğraftaki adam, önceki şiirlerde görmeye alışık olduğumuz bir adam; çünkü, elleri ceplerinde beklemektedir. Bu bağlamda, adamın durakta ve elleri cebinde beklemesi elin fotoğraf karesindeki bir başka yansımasını simgeler; adamın ısrarla ellerini cebine saklamasının olası bir çok nedeni olabilir; belki üşümüştür, belki rahatsızlığını çevresine belli etmemek için ellerini saklıyordur ve belki de, adamın ellerini cebinde saklamasının ozana göre daha önemli bir nedeni vardır: Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi bu neden insan bedeninin bir kısmını, özellikle (elleri) ön plâna çıkarmak gibi bir nedeni olabilir. Fotoğrafta görünen kadının yanındaki çocuğun “elinden” tutması bu savımızı güçlendirmektedir.



Şiirden, adamın (hüzünlü şarkılar gibi) hüzünlü olduğunu anlıyoruz. Fotoğraftaki kadın oldukça güzel bir kadın; kadının güzelliğini ozanın onu güzel anılara benzetmesinden anlıyoruz. Üstelik kadının, ozanın o çok sevdiği (hüzünlü şarkılar) kadar güzel olması benzetilmenin en ileri aşaması göstermektedir.

“*Bir eli alnunda/ benim gibi./ Ama/ biraz daha mı hüzünlü ?/ Otururken del/ Biraz daha mı çıkarıyor/ kamburunu*” (Süreya, *Camdan*, 2002: 188) Camdan isimli şiir bütünüyle gösterimden oluşmaktadır; ozan bir meyhaneden çıktuktan sonra, az önce üzerinde oturduğu sandalye ve masanın resmini camın gerisinden çizmeyi denemektedir. Süreya'nın diğer şiirlerinde gözlemlediğimiz gibi, *Camdan* isimli şiir içinde aynı zamanda bir öykü barındıran şiirdir; Ozan, az önce oturduğu masada sigara paketini unuttuğunu fark eder ve dışarıda olduğu halde kendini sanki orada oturuyormuş gibi hisseder. Bu aşamadan sonra, ozan kendini dışarıdan seyrediyormuş gibi anlatımlara başvurur; yukarıda seçtiğimiz alıntıda da açıkça görüldüğü gibi, bu anlatım içerisinde resim çizme eylemini sürdürmektedir (*Bir eli alnunda/ benim gibi*) yine el üzerine yapılan vurgu dikkatimizi çekmektedir. Sonraki iki dizede, kendisini babasına benzetir ve şiirin sonunda kendisini babasıyla birlikte gittiği bir törende düşler ancak, bu kez roller değişmiştir; babasını elinden tutarak tören alanına götüren kendisidir; üstelik, babasından bir yaş büyük olduğunu ileri sürdüğü bir sonraki dize bu durumun en güzel kanıtıdır. Bu öykülü şiirde alışılmışın dışında oldukça fazla deyiş yer almaktadır; sözgelimi, ilk dize “*Bir eli alnunda/ benim gibi*”, burada bir elin alında olması durumu kişinin sıkıntılı bir durumda olmasını belirliyor. Bu anlatımda ‘rüzgâr’ sözcüğü birbirini seven iki kişi (baba-oğul) arasına giren bir kara kediyi simgeler: Her ikisi arasındaki mesafeyi artırmaktadır. Çünkü rüzgâr, bir yandan da ozanın yağmurluğunu çekiştirmektedir. Artık uyan, silkin bu düşten der gibidir. Ancak, ozanın gördüğü bu düşten uyanması olanaklı değildir. Bu anlamda, görülen düşün kesinliği rüzgârın bile uzağında: rüzgârla, çocuk arasındaki mesafe yağmurluğunu çekiştirmesinden ibaret görünmektedir. Üstelik, rüzgârın küçük çocuğun yağmurluğunun eteğini çekiştirdiğinden, çocuktan başka orada bulunan hiç kimsenin haberi yoktur. Bu bilgi, çocuğa özel bir bilgidir.

Sonuçta, Baudelaire ve Süreya arasındaki benzerlik çoğu kez söylem ve/veya imge düzeyinde gözlemlenmektedir. Yani, parça bütün ilişkisi düzeyinde çeşitli açılımları beraberinde getirmektedir. İncelenen her iki ozanda da gözlemlediğimiz kadarıyla el üzerine kurulu söylemler bir gösterilenin,

onunla doğrudan bağlantılı olan ya da herhangi bir açıdan onunla ilişkili olan başka bir gösterilenin yerini tuttuğu bir söz sanatı şeklinde ele alınmaktadır. Düz değişmeceyi, bu açıdan bir tür yan anlam (*connotation*) gibi de değerlendirebiliriz. Yani, varlığın gitgide daha küçük parçalara bölünmesi işlemi varlıksal bütünlüğün giderek daha ayrıntılı bir anlatım içerisinde gösterilmesine olanak sağlar. Bu bağlamda, çalışmadan şöyle bir sonuç çıkarılabilir; bir dilin anlama, anlamlandırma, bölümleme, sınıflama ve benzeri gösterim biçimlerini çözümlmek kimi belirsiz anlatımlara belirginlik kazandırmak anlamına gelir. Bu şekilde sözcüklerin ya da sözcük guruplarının şifresini çözerek metin içerisinde şifrelenmiş kimi anlatımların metnin tüm yapısını mantıksal bölümlere ayırdığını saptadık. Sayılabilir ve ölçülebilir olanı ortaya koyma ve parçayı bütünden ayırma gücü her iki ozanda da doğal olarak bir tür estetik bileşen olarak varlığını kesinlemektedir. Ozan sürekli olarak bütünden parçalara ve parçalardan bütüne yönelmekte, parçalardan en anlamlı bütünü yaratmak için hiçbir fırsatı elden kaçırmamaktadır. Yani, kalkış noktası olarak ister Baudelaire'i alalım, ister Süreya'yı aynı takınlı, aynı eksiltlen ya da çoğaltan bakış açısına ulaşmamız doğal değil midir? Aslında, şiir biraz da takınak değil midir?

### KAYNAKÇA

- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Classiques Français, Paris, 1993, (*Elem Çiçekleri*, Vasfi Mahir Kocaturk çevirisi, Buluş Yayınevi, Ankara, 1957)
- BENAC, Henri, *Guide des Idées Littéraires*, Hachette, 1988, Paris.
- BUDAK, Selçuk., *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003.
- CHEVALIER, Jean&GHEERBRANT, Alain., *Dictionnaire Des Symboles*, Editions Robert Laffont S.A et Editions Jupiter, Paris, 1982.
- Dictionnaire Des Personnages*, Chevalier&Gheerbrant, Société d'Édition de Dictionnaires et Encyclopédies, Paris, 1970.
- DUPRIEZ, Bernard, *Les Procédés littéraires*, Union générale d'Éditions, Paris, 1984.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du Discours*, Introduction par Gérard Genette, Flammarion, Paris, 1977.
- GREIMAS, Algirdas, Julien et COURTES, Joseph, *Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, Classiques Hachette, Paris, 1979.
- JACOBSON, Roman, *Essais de Linguistique générale*, Les Ed. De Minuit, Paris, 1963.
- SÜREYA, Cemal, *Bütün Yapıtları, Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul, 2002.

- Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Montréal, Canada, 1993.
- SARAÇ, Tahsin, Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük, Adam Yayınları, İstanbul, 1989.
- TDK- *Türkçe Sözlük*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1983.
- VARDAR, Berke yönetiminde Nükhet Güz, Erdim Öztokat, Osman Senemoğlu, Emel Sözer, Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü, ABC, İstanbul, 1988.