

DOI: 10.55666/folklor.1794795

İTİRAZIN POETİKASI: CEMAL SÜREYA'NIN "ÜVERCINKA" ŞİİRİ

Nusret YILMAZ*

Öz

Sanatın toplumla girdiği diyalektik ilişkinin şiire yansımada sanatçının poetik anlayışının birincil bir önemi vardır. Bunda sanatçının/şairin toplumsal gerçekliğe yaklaşımı belirleyicidir. Sanatçı, verili değerleri ve gerçekliği onaylayıp eserinde yeniden ürettiği gibi onu değiştirmeye de çalışabilir. Toplumsal beğenin veya bir sınıfın zevklerinin yeniden üretildiği sanatsal eserler, genellikle stabil bir sosyal ve siyasal yaşamın ürünüdür. Toplumsal çalkantıların hem toplum hem de sanatçı tarafından yüksek bir tonda hissedildiği süreçlerde ise sanat bir itiraz vasıtasına dönüşürken sanatçı da Prometheus'a evrilir. Modernizmin şekillendirdiği toplumsal dizgede ise şairin birey ve toplumla ilgili algısı değişir. Verili değerlerin dilde yeniden üretildiği gerçeği, dilin kendisi kadar dil ürünlerini de yeni gerçekliğe zorlar. Bilinçaltının, görelî gerçekliğin etkilediği modern birey, geleneksel yaşam kodlarıyla hesaplaşırken modern şair dil, içerik ve biçem düzleminde verili sanat anlayışlarıyla ayrışır. Cemal Süreya ve öncülük ettiği İkinci Yeni şairleri tam bu düzlemde şiir üretimine başlamış ve avangard bir şiir hareketi başlatmışlardır. Aynı anda Hececi şiir, Garip hareketi, Saf Şiir ve Toplumcu Gerçekçi akımla poetik tartışmaya giren İkinci Yeni hareketi ikonoklastik bir anlayışla hareket eder. İkinci Yeni'ye başka bir akımdan geçmeyen, bütün ürünleriyle bu akımı temsil eden Cemal Süreya'nın şiirleri, özellikle "Üvercinka"sı adeta bu şiir hareketinin tüm özelliklerini barındıran bir örnek metindir. Bu şiirde Süreya'nın toplumcu şiire, erotik ifadeler üzerinden verili ahlaki normlara, deforme ettiği dilin, imgelere yedirilmiş humor ve ironi üzerinden tüm iktidar kurumlarına itiraz ettiği görülmektedir. Şiirin kendisinin şiire konu edildiği Süreya'nın poetikasında toplumsal sorunlar şiirin merkezine alınmamıştır. Bu durum, şairin bu sorunlara duyarsız kaldığından ziyade, şiiri bu sorunların ifade vasıtasına indirgemek istememesindedir. Bütün değerlerin eleştiriye tabi tutulduğu modern dünya ve çağdaş sanat akımlarının (Surrealizm, Dadaizm) da etkisiyle şiir kendi içine kapanmış ve bireyin bilinçaltına kapı aralamıştır. Kadın bedeninin bir tabu olmaktan çıkarılması ve sanatsal direnişin bir göstergesine dönüşmesinin yanında şiirin geleneksel yapılarının da ötelenmesi aynı tavrın sonucudur. Süreya'da, ölçü, kafiye ve rediflerden arındırılan şiirin poetik yükünü imge tek başına üstlenmiştir. İmge, hem soyut şiirin bir gereği hem de geleneksel şiir formlarına karşı bir itirazın göstergesidir.

Anahtar Kelimeler: Cemal Süreya, Üvercinka, Şiir, Poetika, İtiraz.

* Doç. Dr., Iğdır Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı nusretyilmaz71@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-0350-651X

THE POETICS OF OBJECTION: CEMAL SÜREYA'S POEM "ÜVERCİNKİ"

Abstract

The artist's poetic understanding is of primary importance in reflecting the dialectical relationship between art and society in poetry. The artist's/poet's approach to social reality is decisive in this. The artist may affirm and reproduce established values and reality in their work, but they may also attempt to change them. Artistic works that reproduce social taste or the tastes of a class are generally the product of a stable social and political life. In periods where social upheaval is acutely felt by both society and the artist, art becomes a means of protest, and the artist evolves into Prometheus. In the social system shaped by modernism, the poet's perception of the individual and society shifts. The fact that given values are reproduced in language forces not only language itself but also its products into a new reality. While the modern individual, influenced by the subconscious and relative reality, reckons with traditional codes of life, the modern poet departs from established artistic understandings on the planes of language, content, and style. Cemal Süreya and the Second New Poetry he pioneered began producing poetry precisely on this plane, initiating an avant-garde poetry movement. Simultaneously engaging in poetic debate with Syllabist poetry, the Garip movement, Saf Poetry, and Socialist Realism, the Second New Movement operated with an iconoplastic approach. Cemal Süreya's poems, especially "Üvercinka", who represented this movement through all his works, without ever transitioning to the Second New, are exemplary texts that embody all the characteristics of this poetic movement. In this poem, Süreya challenges socialist poetry, established moral norms through erotic expressions, and all institutions of power through the humor and irony embedded in the imagery of the language he distorts. In Süreya's poetics, where poetry itself is the subject of poetry, social issues are not central to the poem. This is not because the poet is insensitive to these problems, but rather because he refuses to reduce poetry to a means of expression. Under the influence of the modern world and contemporary art movements (Surrealism, Dadaism), where all values are subject to critique, poetry has withdrawn into itself and opened a door to the individual's subconscious. While the female body has been removed from taboo and transformed into a symbol of artistic resistance, the displacement of traditional poetic structures is a consequence of this same attitude. In Süreya, imagery alone shouldered the poetic burden of the poem, stripped of meter, rhyme, and repeated rhymes. Imagery is both a necessity of abstract poetry and a manifestation of a protest against traditional poetic forms.

Keywords: Cemal Süreya, Üvercinka, Poetry, Poetics, Protest.

Giriş

Sanat ile toplumsal kültür arasında etkileşim, diyalektik bir özelliğe sahiptir. Sanatın toplumsal kültürle ilişkisi hem onu yeniden üretmesi hem de ona itiraz etmesiyle somutlaşır. Bu iki tutumun Antik Yunan'da örnek tezahürleri bulunmaktadır: Platon ve Aristoteles. Platon, toplumun selameti için şairleri ideal devletinden kovarken Aristoteles, trajedi üzerinden sanatın kişisel ve toplumsal faydalarını savunur. Aristoteles'e göre trajedi izleyicisinin "*katharsis*" sayesinde ulaşacağı duygu hâli, birey üzerinden sağlıklı bir toplum inşa etmeye hizmet etmektedir. Trajedi türünün temel teması, kaderine razı olmayan bireyin girdiği amansız savaştır. Başka bir deyişle trajedi, iradesiyle var olmaya çalışan kahramanın verili değerlere ve düzene karşı itirazını konu edinmektedir.

Sanatın Aristoteles'le kazandığı meşruiyet, sonraki dönemlerde tekrar tekrar gündeme gelecektir. Gerek Yahudi inancında gerek İslam'ın ortaya çıktığı devirlerde putların birer dinsel sembol olması, heykel ve resme karşı olumsuz bir tutum alınmasına neden olmuştur. Kuran ayetlerinin birer şiir parçası ve İslam Peygamberi'nin de bir şair olduğuna dair müşrikler tarafından yapılan itirazlar nedeniyle ayetlerin şiirlerden üstün olduğu ve Peygamber'in hayalci şairlerden biri olmadığını belirten ayetler¹ nedeniyle uzun bir süre şiirin haramlığı bile sorgulanmıştır (Eliacıoğlu, 2019: 37-43). Bundan dolayı Kuran'da şiire ve şairlere yönelik olumsuz ifadeler bulunmaktadır.²

Sanatla din arasındaki gerilim, Kilise'yle Aydınlanma Dönemi sanatçıları arasında İslam dünyasından daha çetin geçmiştir. Sanatçıların insanlar lehine tanrılarla çatışan Prometheus'tan ilham aldığı Batı dünyasında özellikle resim ve heykel üzerinden başlayan şiddetli gerilimin nedeni, sanat eserlerinde kadın vücudunun öne çıkarılmasıdır. Aslında her iki taraf için de resim ve heykelde kullanılan çıplaklık, çıplaklığın kendisi değil, temsili durumudur (Leppert, 2009: 330). Bundan dolayı *nü* resmin kullanılması, kadın karakterlerin romanlarda toplumsal normları ihlal eden tutumları, sanatın toplumsal, dinsel ve siyasal yapılarla çatışmasını sıcak tutmuştur.

Modern döneme dek sanat/şiir, verili olan değerlere uygun veya karşıt ürünler verirken meşruiyetini hep gerçeklikten almaktadır. İçeriğin gerçek yaşam ve insan gerçekliğine uygun olması nispetinde eserin estetik değeri belirlenmektedir fakat modernizmin tüm toplumsal kurumları belirlediği son süreçte, sanatın gerçeklikle ilişkisi farklı bir forma kavuşmuştur. Bunda bilimsel gelişmelerin ve toplumsal değişimlerin de büyük etkisi vardır. Bireyin merkeze yerleştiği bir hayat biçimi ve Kuantum fiziğiyle birlikte maddenin görecelik kazanması verili değerlerin ve bu verili değerler üzerine inşa edilen tüm kurumların değişimini gündeme getirmiştir. Sanat da bu değişen kurumlardan biridir. Sanat, artık gerçekliği yansıtmayacak, yeniden ve kendine göre üretecektir.

Sanatın toplumsal rollerinden özerkleşmesi, Baudelaire, Appolinaire gibi simbolist şairlerin imgeyi temanın önüne geçirmesiyle başlamıştır. Baudelaire ve Appolinaire'in yanı sıra müstehcen imgeler, denenmemiş şiir vezinleri, karmaşık metaforlar kullanan Rimbaud (Gay, 2017: 75) gibi sanatçıların başlattığı bu avangard tutum, şiirde içerikten ziyade biçimin ve sözcüğün öne çıkarılmasıyla yapılaşmıştır. Böylece şiir, şiirin ilgi odağı hâline gelmiştir. Bu tutum, modern insanın kendisi dışındaki gerçeklikle ilgilenmediği, daha doğrusu verili değerlerin bir nesnesi olmadığı yeni bir paradigmanın ürünüdür. Sürrealizmin ve Dadacılığın ivme kazandırdığı bu sanatsal anlayışın Türk şiirine yansması ancak 1950'lerden sonrasına denk gelecektir. Bu modernist şiirde kabul değil, itiraz; yansıtma değil, yaratma vardır: "Böylece onlar, otoritenin belirlediği alışılmış gerçeği dinamitleyerek, kimi kez humour, kimi kez otomatik yazıyla, verili dili, alışılmış algılama ve kavrama biçimini bozarak gerçekliği yıkmak istemişlerdir." (Karaca, 2013: 280)

Klasik şiir geleneğinin bir devamı olan Tanzimat ve Servet-i Fünun şiirlerinin Osmanlı son dönemi ve Cumhuriyet döneminde biçim ve içerik açısından değişimleri Garip şiiriyle radikal bir hücumla uğrar. Garip şiirinin enerjisinin tükendiği süreçte yeni bir şiir hareketi ortaya çıkar. Kendisinden sonraki tüm şairleri etkileyen bu ikonoklastik hareket, Garip'in yalınlığına, Toplumcu şiirin propagandasına, Hececi şiirin biçimciliğine ve Saf Şiir'in estetik tutumuna karşı dört cephede mücadele etmiştir (Bezirci, 1994: 19-20). Daha çok Garip şiiriyle karşıtlığı üzerinden eleştirilen İkinci Yeni'nin usta şairi Cemal Süreya, Garipçilerin sanat dünyasındaki kurulu düzenle girdikleri savaşta şiirlerini feda ettiklerini (Cemal Süreya, 2006: 116) dile getirirken kendi şiirlerinin özerkliğini savunmuştur.

Poetik eksene, verili değerlere ve kurulu düzene itirazı yerleştiren İkinci Yeni'nin öncü şairi olan Cemal Süreya'nın ilk şiirinden başlayarak bu anlayışa sahip olduğunu görürüz. Karaca'nın yerinde tespitiyle İkinci Yeni şiirinde, "süregelen egemen gerçeklik anlayışına, alışılmış şiire, şiir diline, biçimine bir karşı çıkış" görülmektedir. Bu da kuşkusuz "düşünsel, toplumsal ve sanatsal otoriteye" karşı bir "başkaldırı" anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Süreya'nın şiiri, toplumu şekillendiren tüm kültürel değerlere itiraz ettiği gibi, şiirin yerleşik kurallarına ve dile de karşı çıkmaktadır. Bu bağlamda İkinci Yeni poetikasında en önemli ögenin şiir-otorite ilişkisi olduğu tespiti de Karaca'ya aittir (Karaca, 2013: 281). Zaten Süreya da şiiri "asi" bir sanat olarak nitelermektedir (Cemal Süreya, 2013: 314). Bu da İkinci Yeni şiirindeki patronaj meselesinin ne denli önemsendiğini göstermektedir.

Klasik dönemde kişiye endeksli patronaj sorunu, modern zamanlarda nitelik değiştirerek okur kitlesi ve egemen sınıfla kurulmuştur. Üretilen eserin bir pazar nesnesine dönüştüğü tüketim toplumunda şairin özerkliğini koruması ve şiirini genel beğeniye kurban etmemesi, ödenmesi gereken bir bedeli de gündeme getirmektedir. Çünkü beğeni için yazmak, başkalarının arzusunun boyun eğmektir. Bourdieu'nun tespitiyle, beğeni yargısı, kendisinin farkında olmayan bir sınıf yargısıdır Bourdieu, 2021: 12). Bundan dolayı toplumsal beğeni, sanatçının/şairin özgürlüğüne yönelik büyük bir tehdittir. Özgürlüğünden ödün veren şair, yaratıcılığını da kaybeder. Bu bağlamda sanatçının yaratıcılığı, özgürlüğü ile doğru orantılıdır (Pinar, 2019: 49-50). Fakat bu, sanatçının şiir geleneğini yok saydığı veya görmezden geldiği anlamına gelmez. Zira bir sanat olayını stilistik olarak tanımlamak, en azından onu çağdaşlarıyla karşılaştırabilmekle mümkündür. Karşı çıkış aynı zamanda mücadele ettiği diğer sanat olayının kabulüyle başlar. Cemal Süreya'nın şiir anlayışı şiir geleneğiyle girilen bu mücadele ve kabul ekseninde şekillenmiştir. Başka bir deyişle Süreya'nın poetik itirazı, verili şiir anlayışlarına yönelik *negatif* bir olumlama değildir.

Cemal Süreya'nın temsil ettiği İkinci Yeni, Türk şiirini temellerinden sarsan, alışlagelen şiir anlayışını kıran bir şiir hareketidir. Bu hareketin temelinde, evrene bakış, algılama ve düşünme biçimi, dil mantığı ve şiir biçimi bakımından önceki şiirle bir hesaplaşma ve hatta alışlageleni yıkma niteliğiyle öne çıkar (Karaca, 2013: 199). Bundan dolayı İkinci Yeni bir yandan Garip şiirine karşı çıkarken diğer yandan Toplumcu Gerçekçilere itiraz etmiştir (Erdost, 2015: 13). Attila İlhan ise soğuk savaş döneminde şekillenen liberal anlayışın (Menderes Yönetimi) şiirdeki itiraz potansiyelini heba etmek için İkinci Yeni şiirini öne çıkardığını (İlhan, 1996: 10) iddia eder.

Bu şiirin Toplumcu sanatçılar tarafından en çok eleştirilen yanı, sinik bir bireyselliğe sığındıklarına dairdir. Aslında Süreya, dünyaya sol pencereden bakmakta ve Nâzım Hikmet'in öncülük ettiği Toplumcu Gerçekçi sanatı çok önemsemektedir. Sanat yaşamına "toplumcu şiiri" ve "toplumcu değerleri" severek başlayan Süreya ve arkadaşları, "onlara bağlı"lıklarını bildirmekten çekinmez. Farklı bir sanat anlayışına yönelmeleri, ideolojik tavırdan ziyade sanatsal düzlemde yeni bir beğenin peşinde koşmalarındandır: "Düşünün, çıkışımızda bile hepimiz toplumcu şiiri, daha doğrusu toplumcu değerleri seven, onlara bağlı kişilerdik ama önümüze konan şiir bizi doyumadığı için başka kapılar açmaya çalıştık." (Cemal Süreya, 2002: 72). Cemal Süreya, bireyi esas aldığı için şiirinin merkezine insanın arzularını, zaafalarını, fantazyalarını, isteklerini almıştır. Şair, "en bireysel şiirde bile" şiir ve toplum düşüncesinin "yan yana", kimi zaman da "iç içe" bulunduğunu belirtmektedir (Cemal Süreya, 2002: 121). Süreya'nın ürettikleri, "555 K" şiirinde görüldüğü gibi, onun sosyopolitik meselelere duyarlı olduğunu göstermez.

"Üvercinka"da İtirazın Poetik İzleri

Süreya'nın, belki de en çok gündemde kalan şiiri "Üvercinka", sanatçının sanat anlayışını ele veren birçok ayrıntının yanında onun toplumsal duyarlılığını da göstermektedir. Şiirini politik bir gündemle sunmak istemeyen şairin özerk kalma hâli, sanatın sanat dışında bir gündeminin olmaması gerektiğine olan inancıdır. O vermek istediği mesaja şiirini teslim etmeyen, bu temayı şiirine yediren bir sanat anlayışını savunmaktadır. Şairin bu duyarlılığı, kullandığı imge ve ironiler sayesinde şiire nüfuz etmektedir.

"Üvercinka" şiirinde aşk ve toplumsal duyarlılık birlikte işlenmiştir. Süreya'nın sevdiği kadınla birlikteliği, evrensel kapı aralayan bir politik tavırla birlikte sunulmaktadır. Sömürgeciliğin istismar ettiği bir kıtanın çilesini aşk için yazılmış dizelerin arasına serpiştirmesi, aşkın toplumsal

tarafını gösterir. Süreya, bu farkındalığı bir propaganda havasında sunarak şiiri tek temaya indirgemektense şiirini farklı bileşenlerinden biri olarak belirleyip bütünlüğe kavuşturmuştur. Çünkü Süreya'nın sanat anlayışının şekillendiği sürecin farklı parametreleri vardır. O, Nâzım Hikmet gibi imparatorlukların yıkıldığı ve ulus devletlerin farklı ideolojilerle kurulduğu yıllarda değil, otuz yıllık bir tarihi olan Cumhuriyet'in siyasal krizlerle mücadele ettiği bir süreçte şiire başlamıştır. Bu durum onun devrimden ziyade hümanist bir evrimden yana olduğunu göstermektedir.

Süreya'nın sanat anlayışına yansıyan hümanist tutum, küçüklüğünde Dersim İsyanı nedeniyle tabi tutulduğu zorunlu göçün (Duruel, 2003: 17) ve bu göçü doğuran şiddete yönelik tepkinin bir yansıması olabilir. Çocukluk döneminde maruz kaldığı travmatik olaylar, şiirlerine bireysel özgürlüklerle birlikte işlenen hümanist ve evrensel temalar şeklinde yansır. Karakoç'un İkinci Yeni'nin mottosu olarak işaret ettiği (Karakoç, 2014: 27) "Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız" dizesi, Süreya'nın ben'den herkese ulaşmaya çalışan kişiliğinin bir yansımasıdır. Onun dünyasına görmezden gelinen, ihmal edilen "Afrika" da "dahil"dir.

Düşüncelerini aforizmatik cümlelerle dile getiren Süreya'nın şiirinin konumlandığı yer, sivil bir alandır. "Şiir Anayasaya Aykırıdır" yazısı, bu sivil ve özgür tutumun teorik altyapısını deşifre eder. Bu yazının yayımlandığı tarih, dünya genelinde gençlik hareketlerinin yaygınlaştığı ve Türkiye'de yeni anayasa çalışmalarının yapıldığı bir döneme rastlar. Bu metaforik yazıya sinen temel tema, şiirin sivil bir sanat oluşu; insanı ve sanatı zapturapt altına alan düzen karşıtlığıdır. Sanatçının poetik duruşunu belirleyen bu yazıda, toplumların düzen sağlamak adına ürettiği kuralların insanı mutlu etmediğini anlatır. Süreya'nın insana yakıştırdığı temel özellik özgürlüktür. Bu bağlamda tarih boyunca üretilen tüm kurumlar, insanla kavga hâlinindedir ve şiirin öncelikli görevi bu otoriter düzene karşı çıkmaktır. Süreya, bu yazısında, şiirle düzen arasındaki çatışmanın parametrelerini birbiriyle ilişkili görmektedir. Başka bir ifadeyle şiirin karşı cephesine siyasal iktidarlarla birlikte ahlaki değerleri de yerleştirmektedir. Süreya, bu düzenlerin doğayla çatıştığı ve şiirin de doğal olanı temsil ettiği kanaatindedir:

"Tabiat ahlaki kovuyor. Nerde bir ahlak türemişse, orda tabiatla ahlak çatışma halinde. Sanatı doğuran mutlaka bu çatışmadır demiyoruz. Ama sanatı besleyen bu çatışmadır diyoruz. Tabiat sanatla kurulu düzene karşı başkaldırıyor. İtiyor onu. Hafife alıyor. Bozuyor. Ağuluyor. Sanatlar içinde bu özelliği en çok taşıyan da şiir sanatıdır." (Cemal Süreya, 2019: 22)

Toplumsal bir kurum olan ahlakın, doğal olanla çatıştığını düşünen şair, bu çatışmada ahlakın aleyhinde bir tavır takınmaktadır. Ona göre bu, ahlaksızlığı savunmak değil; ahlak anlayışının belli koşullar altında oluşturulmuş olduğunu ortaya çıkarmaktır. Ahlaki değerlerin sınıfsal olduğunu veya cinsiyet temelli bir arka planı olduğunu göstererek yeni bir ahlaki zemine kavuşmaktır. Efendi için iyi olan şey, köle için bir esaretse bu ahlaki değildir. Dolayısıyla ahlak, bulunduğumuz konum itibarıyla şekil değiştiren bir olgudur. Bu bağlamda kadınla ilişki, bir namus konusu olmaktan çıkarılmaya çalışılmaktadır. Şiirlerinde erotik ifadelerin kullanılması, bu felsefik temele dayanır:

"Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden

En uzun boynun bu senin **dayanmaya** ya da **umudu kesmemeye**" (Cemal Süreya, 2013: 38)

Siyasal mücadelelerdeki retoriğe uygun olarak seçilen "*dayanma*" ve "*umudu kesmeme*" ifadeleri sevdiği kadınla birlikteliği için kullanılarak şairin iki farklı olgu arasında alışılmadık bağdaştırmalar kurmasını sağlar. Süreya'nın şiirlerinde kadın temasının ağırlığı, kadın bedenini özgün bir imge olarak kullanmasıyla ilgilidir. İmgenin en bariz özelliği olan görselliğin Süreya'nın şiirlerine yansıma niceliği yine onun düzen karşıtlığının şiddetini ele vermektedir. Buna imkân sağlayan etken ise "*kadın bedenini algılayış*" tarzındadır (Ünal, 2011: 46). Zira şiirlerindeki cinselliğin hâkim olduğu edebî söylem, hâkim ideolojiye ve rejime direnmenin bir yolu olarak okunabilir (Kahraman, 2011: 91).

Kadın erkek ilişkilerini evlilik kurumuyla yasalaştıran toplumsal kültür, tarih boyunca erkek egemen bir bakış açısıyla kadına başka bir erkeği yasaklarken erkeğe birden fazla kadını meşru görmektedir. Ekonomik koşulların belirlediği bu üstyapı kurumu, modern toplumlarda kadının ekonomik özgürlüğünü garantiye almasıyla beraber fiilen ve hukuken ortadan kalkmıştır. Buna rağmen erkekler, tarih boyunca elde ettikleri bu ayrıcalıktan kolay kolay vazgeçmek

istememektedir (Savran-Demiryontan, 1985: 32). Böylece erkeklerin -eşleri dışındaki- kadınlarla girdikleri ilişkinin bir benzeri, bir kadın için düşünülemez. Erkek toplum tarafından girdiği gayrimeşru ilişki nedeniyle sadece yadırganırken, kadın fiziksel şiddete uğramakta veya öldürülmektedir.

İnsanlık tarihi kadın olgusunun trajik hikâyesidir bir bakıma çünkü ilk çağlarda yaşamın ve bereketin (Akarpınar, 2000: 180) sembolü olan kadın, daha sonra toplumdaki soyutlanarak kolektif amaçlar için kullanılan bir nesneye dönüşmüştür. Kamusal alandan kovulan kadın, Türk sanatçısı nezdinde ilk güçlü desteğinden birini Tevfik Fikret'le elde eder. Tarih-i Kadim'in şairi, kadının toplumsal cinsiyetine yönelik baskıyı, "*Elbet sefil olursa kadın, alçalır beşer.*" (Tevfik Fikret, 1985: 32) ifadesiyle eleştirir. Cemal Süreya da bu cinsiyetçi sömürüye karşı duruşunu, kadın bedenini işleyerek göstermeye ve bu sömürüyü kurumsallaştıran paradigmaya kadını özneleştirerek cevap vermeye çalışır: "Erotik bir şiiirdir benimki... Sanırım en büyük özelliği budur. Dipte tarih içinde uygarlık ve var olma sorunu tartışılır." (Cemal Süreya, 2002: 120)

Erotizmi tarihsel uygarlığın ve varoluşun bir biçimi olarak kabul eden şair, kadın bedeni üzerinde yapılan toplumsal normları ve erkeği öne çıkaran otorite ilişkilerini eleştirir: "Erotizm, soylu anlamıyla, dünyayı değiştirme çabasıdır. İsteğin güçlerini temel durumlarından adamakıllı saptırılmış bir toplum içinde yaşıyoruz. Bir utanç cinselliği her şeye hâkim. Ve utanç cinselliğinin adı iffet." (Cemal Süreya, 2002: 120)

Erotizmin toplumdaki ve şiiirden kovulmasının temel nedeni olarak da Türk toplumunun "toplumsal değerlerinin ve yasaklarının büyük bir bölümünü cinsellik üstüne" kurmasında yattığını söyler. Aslında bu durum insanlık tarihinin ilk yasağıdır. Freud, uygarlığın temelindeki yasanın ilk örneği olarak aile için cinselliği gösterir (Freud, 2018: 46). Bundan dolayı tüm düzenler ve dinler kadın erkek ilişkilerini katı kurallarla belirleyerek kadını erkeğin otoritesine bağlar. Kadın ve erkeğin "kundaktan itibaren" cinsel duygularla birlikte yetiştiği gerçeğine rağmen toplumumuzda kadın ve erkeğin başka ülkelerden daha fazla birbirinden çekinmesini edebiyat açısından büyük bir "eksiklik" olarak görmektedir. Süreya, bunu estetik adına gerçekliğin tersine eserler veren edebiyatçıların "ikiyüzlü"lüğüne bağlamaktadır (Cemal Süreya, 2002: 30-37). Süreya, bu ikiyüzlülüğü aşmak için şiiirlerinde fazlasıyla cesur davranacaktır:

"Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun

Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez

Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor

Bütün kara parçalarında

Afrika dâhil" (Cemal Süreya, 2013: 38)

Şairin diğer şiiirlerinde sıkça geçen ve "Üvercinka"da tekrarlanan cinsel örgeçler, erkeğin yasasıyla inşa edilen egemen bir kültürün beslendiği toplumsal bilinçdışıyı deşifre eder. Bu şiiirler, cinsellikle yapılan fakat onu kamusal yaşamda bastıran bir toplumsal uzlaşmaya yönelik sanatçının itirazını göstermektedir. Süreya, geleneksel şiiir anlayışında cinsellikten/bedenden arındırılmış aşka ve bu aşkı idealleştiren anlayışa karşı, erotik bir şiiirle meydan okumaktadır. Toplumsal bir birey olarak insanın "erotik hayat"ı, yaşadığı "dünyayı yeniden düzenlediği için" aynı zamanda "politik" bir olgudur (Phillips, 1997: 81).

Şiiiri dünyayı değiştirmenin araçlarından biri olarak kabul eden Cemal Süreya, insanın şiiir sayesinde bilincini geliştireceğini, doğru konumlanan bilinç sayesinde insanın yeni duyular, yeni nitelikler kazanacağına inanmaktadır. Bundan dolayı Süreya, yeni bir insanı, hayatı ve sanatı yaratmanın yolu olarak dili önemsemekte ve yeni bir şiiirsel dil üretmeye çalışmaktadır. Verili dil özellikleri, eski yaşam ve sanatın bir ürünü olduğuna göre farklı olana ulaşmak, alışılmış olanı terk etmeyi gerektirmektedir. Bu bağlamda şiiir dilinin değişmesi, yeni sözcüklerin kullanılması, şaire yeni ufuklar açmakta ve şair, "yeni çağrışım değerleri"ne ulaşmaktadır.

Geleneksel nazım biçimleri, dil ve anlatım teknikleriyle sürdürülen şiiir geleneğinin karşısına dikilen modern şiiir, bütün nazım biçimlerini, klişe mazmun ve halk deyişlerini, reddederek şiiirin içeriğiyle biçimini birleştiren bir yeni formatla çıkmıştır. Şairin bu tercihi de kişisel ön

plandadır. Sanatçıya göre, şiiri şiir yapan mesele, o şairin düşünsel eğilimi değil, şairin kişiliğinden ayrı düşünülemez "özel perspektifi"dir. Doğal olarak bu özel perspektif de "biçim"dir (Cemal Süreya, 2006: 211). Süreya'nın şiirin varoluşsal durumunu biçime bağlaması, onun biçimdeki özgünlük arayışını ve eski şiire yönelik itirazını da açıklar. "Üvercinka", bu özgünlük arayışının dil ve içerik ekseninde yeniden yoğunlaşmasıyla oluşmuştur:

"Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma

Yatakta yatmayı bildiğin kadar

Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler" (Cemal Süreya, 2013: 38)

Poetikasının özgün yanlarından biri, itirazın humor ve ironiyle estetize edilmesidir. Yukarıdaki parçada kadına "aydınca düşünme"nin yakıştırılması, Türk şiirinde bir kadın için pek tercih edilmeyen niteliklerdendir. Buna rağmen şair, aydınca düşünen sevgiliyle erotizmi aynı kadında birleştirerek bu ilişkiyi ahlaki alanın dışına çıkarmaya çalışmaktadır. Yaratıcı için kullanılan "Sayın Tanrı" ifadesi, yasağın kendisine yönelik eleştirinin yasa sahibine yöneltildiğini göstermektedir. Kadınlara arasındaki ilişkiyi sevgi kavramıyla meşrulaştıran şair, kadın erkek ilişkilerini meşrulaştıran nikâha yönelik itirazını dinin belirleyici rolüne yöneltir. Bu eleştirisini, humorun ve ironinin gücüne yaslanarak yapmaktadır.

Henry Bergson'un gülmeyi zekâyâ (2011: 13), ağlamayı da duyguya bağladığını hatırlatan Süreya'ya göre zekâ, özellikle çağdaş şiirde daha fazla yer almaktadır. Humor'u dinamite benzeten şair, şairlerin soyut kavramları aktarmada humor sayesinde başarılı olacağını ve verilmek istenen mesajı daha net ve etkileyici biçimde ileticeğini belirtir.

Cemal Süreya'nın "Üvercinka"da kullandığı imgesel anlatım, aslında şairin poetikasının da temel unsurlarındandır. Tanzimat'la birlikte halka doğru yol alan edebiyatın/şiirin Garip hareketiyle ulaştığı halkçı özellik, Ödipal kurama uygun bir ifadeyle, İkinci Yeni için aşılması gereken "baba"dır. İkinci Yeni'nin kendine bir alan açması ancak "baba"ya karşı çıkması, başka bir deyişle geleneği ihlal etmesiyle mümkündür. Kuruluş ilkelerinde halkçılığın önemli rol oynadığı Türk modernleşmesi, İkinci Yeni'nin soyut ve kapalı dilini kabullenmekte direnç göstermiş; yalın ve anlaşılır bir şiir dilinden yana tavır takınmıştır. Süreya ve arkadaşlarının şiirlerinde sıklıkla kullandığı imgesel dil, yalın anlatımla hesaplaşan bu biçimin simgesel ifadesi, "yasa"ya karşı çıkışın bir göstergesidir.

İkinci Yeni, bir yandan şairaneliğe savaş açan Garip şiirinin yalınlığına itiraz ederken, diğer yandan şiirin iç ahengini temel mesele yapan Ahmet Haşım gibi Saf Şiir'le de mücadele etmektedir. Şiirlerini ses benzerlikleri ve aruzdan elde edilen ahenkle yapılandıran bu ekolün karşısına İkinci Yeni "imge"yle çıkar. Ölçünün ve kafiyenin saltanatını yıkmaya çalışan İkinci Yeni'nin estetiği imge üzerinden şekillenmiştir. Bu bağlamda imge, İkinci Yeni'nin meşruiyet aracına ve İkinci Yeni'nin poetikasını özetleyen işlevsel bir vasıtaya dönüşür.

Geleneksel şiirle gelen mazmunların kırılarak modernist şiirde imgesel bir anlatıma geçilmesi, kendi içine kıvrılan dilin bizatihi kendisinin mesajına dönüşmesidir. İkinci Yeni'yle birlikte şiirin vazgeçilmez parçası olan imge, "şiir dilinin günlük dilden farklılığı"nın, "şiirin doğrudan **gerçek**in temsili olamayacağı"nın ve "**anlamın** başka yerde aranması gerektiği"ni tümüyle karşılayan yeni bir estetik kavram olarak (Armağan, 2019: 85) bu avangard hareketin sembolik tekniğidir. Bu işlevleriyle imge, Süreya'nın poetik tutumunu temsil ettiği gibi aynı dönemdeki poetik anlayışlara da bir meydan okumadır. Nesnelere uzlaşımın anlamlarından soyutlayarak, imgelemdeki hâliyle anlatmaya çalışan Cemal Süreya'nın şiirlerinde bu teknik büyük değer kazanmıştır. İmge sayesinde Süreya, fenomenleri verili anlamlarından soyutlayarak yeni bir bakışla tahayyül etmiş ve şiirlerine yansıtmıştır:

"Burda senin cesaretinden laf açmanın tam da sırası

Kalabalık caddelerde hürhürün şarkısına katılırkenki

Padişah gibi cesaretti o, alımlı değme kadında yok" (Cemal Süreya, 2013: 39)

Şiirde kullanılan “padişah” imgesi sıfatın derecesinin yüksekliğini göstermek anlamında kullanıldığı gibi kişinin değerini de göstermesi açısından çağrışımları güçlü bir sözcüktür. Aynı zamanda sokak yürüyüşlerinde atılan “slogan”ları ifade etmek için kullanılan “hürlüğün şarkısı” şairin politik tutumunu da veren bir imgesel dil tasarrufudur.

Şiirin belki de en güçlü imgesi “Afrika”dır. Her bendin sonunda tekrarlanan “Afrika dâhil” ifadesi, Süreya’nın şiirlerinde imgenin farklı anlam katmanları üretmedeki gücünü göstermesi bakımından önemlidir. Bir sömürü coğrafyası olarak Afrika, şiirin her bendinde tekrarlandığına göre bu ifade, okuyucunun imgeleminde “sömürü” imajını oluşturmaya yetecektir. İlk bentlerdeki “Afrika dâhil” ifadesi aynı anlamda yeniden biçimlenerek “Afrika hariç değil”e dönüştürülür. Şair aynı temayı “Afrika” adlı başka bir şiirinde de kullanır. Bu yoksul kıtanın asıl işlevi, Akdeniz medeniyetinin “öteki”si olmak, emperyal iki kıtanın üçüncü dünyası olarak kalmaktır.

İmgenin fonksiyonu, Cemal Süreya’nın şiirlerinde sadece içerikle sınırlı değildir. İncelemeye esas aldığımız şiirin başlığı aslında şairin poetik tavrını verebilecek potansiyelindedir. Behramoğlu’na göre “Üvercinka” “güvercin” ve Rusçada küçültme anlamında kullanılan “-ka” ekinin birleşmesinden oluşan bu “yenilikçi, taze, canlı” bir imgeyken (Behramoğlu, 2011: 57) şairin kendisi bir röportajında bu kelimenin “güvercin” ve “kanadı” sözcüklerinden elde edildiğini söyler (Perinçek-Duruel, 1995: 135). Dolayısıyla Süreya’nın şiirinin -Üvercinka sözcüğünde olduğu gibi- bir ucu soyut şiire uzanan anlam katmanlarında, diğer ucu bilinçaltının yansıdığı dilin sürrealist yapısındadır.

Sonuç

Bu çalışma, İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinden Cemal Süreya’nın “Üvercinka”sına nüfuz eden toplumsal, siyasal, kültürel ve sanatsal geleneğin eleştirisini görünür kılmaya odaklanmıştır. İncelenen şiir, Süreya’nın poetikası göz önünde bulundurularak değerlendirilmiş; şiirde şairin, eser verdiği dönemde güçlü bir sanatsal akım olan Toplumcu Gerçekçi anlayışın etkisi altına girmeden, sosyopolitik eleştiriler yaptığı, bu eleştirileri özgün imgeler yardımıyla ortaya koyduğu, böylece şiirin ideolojik vasıtaya dönüşmesini engellediği görülmüştür. Süreya’nın poetik itirazı, sadece toplumsal düzenle sınırlı kalmaz; onun itirazının hedefinde insanlık tarihini domine eden ahlaki normları da kapsar. Cinsiyetin bir tabu olmaktan çıkması, kadının izolasyonu üzerinden yapılan tüm kültürel paradigmayı esastan eleştiriye tabi tutar. Süreya’ya göre kadının sanat eserinde bedeniyle işlenmesi, sanatın varoluşsal meseleye dair hükümlülüğünün bir gereğidir. Şairin “Üvercinka”sı, ahlaki, dinsel, toplumsal ve siyasal sistemin kendini yapılandırdığı dilsel düzleme de ciddi itirazlar barındırır. Verili düzenin kendini yeniden ürettiği uzlaşım dilin deforme edilmeye çalışılması, yeni bir dizgeye kavuşmak için yapılan sanatsal bir hamledir. Şair bunun için, verili dilin imkânlarını ironi, humor ve imgeyle zorlamakta; böylece yeni bir sanatsal gerçekliğe kavuşmaya çalışmaktadır. Başka bir deyişle, dil üzerine yapılan anlam dizgesi yapı-söküme uğratarak bilinci şekillendiren tüm iktidar ilişkilerini tersyüz etmekte; bu yolla estetik dile, yeni bir anlama, prangalarından arınmış bilince ve yeniden inşa edilmiş insanlık hayaline kavuşmaya çalışmaktadır.

Sonnotlar

¹ “Şairlere ise haddi aşan azgınlar uyarlar. Görmez misin ki onlar, her vadide şaşkın şaşkın dolaşırlar ve yapmadıkları şeyleri söylerler.” (Şuara 224-226)

² “Biz ona şiir öğretmedik. (Bu) ona yakışmaz da. Onun getirdiği (kitap) bir öğütten ve (hükümleri) açıklayan bir Kur’an’dan başkası değildir.” (Yasin 69)

Kaynaklar

ACAR, S. G. DEMİRYONTAN, N. T. (2016). *Kadının Görünmeyen Emeği*, İstanbul: Yordam Kitap.

AKARPINAR, B. (2000). “Anadolu’da Çok Tanrılı Dinler Döneminde Görülen Bereket Törenleri”, *Türkbilgi*, Yıl, V. 1, 178-184.

ARMAĞAN, Y. (2019). *İmgenin İcadı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- BABÜR, P. (2019). *İktidar ve Sanat*, Ankara: Nitelik Kitap.
- BEHRAMOĞLU, A. (2011). "Cemal Süreya ve Üvercinka Şiiri Üzerine", *Cemal Süreya*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- BERGSON, H. (2011). *Gülme*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BEZİRCİ, A. (1994). *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- BOURDİEU, P. (2021). *Ayrım/Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Ankara: Nika Yayınevi.
- Cemal Süreya. (2013) "*Günübirlik*"ler, (Haz. S. Özpalabıyıklar), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (2002). *Güvercin Curnatası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (2019). *Papirüs'ten Başyazılar*, (Haz. Zuhâl Tekkanat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (2013). *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (2006). *Şapkam Dolu Çiçekle*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DURUEL, N. (2003). *A'dan Z'ye Cemal Süreya*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ELİAÇIK, M. (2019). "Şeyhülislâm Ebussuud Efendi'nin Şiir ve Edebiyatla İlgili Fetvâları", *Researcher Social Science Studies*, C. 7, S. 3, 37-43.
- ERDOST, M. İ. (2015). *İkinci Yeni*, Ankara: Onur Yayınları.
- FREUD, S. (2018). *Uygurluğun Huzursuzluğu*, İzmir: Cem Yayınevi.
- GAY, P. (2017). *Modernizm/Sapkınlığın Cazibesi*, İstanbul: Everest Yayınları.
- KAHRAMAN, H. B. (2011). "Cemal Süreya'nın Şiirinde Şiirsel, Cinsel ve Siyasal Olan", *Cemal Süreya*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- KARACA, A. (2013). *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları.
- KARAKOÇ, S. (2014). *Edebiyat Yazıları II/Dişimizin Zarı*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- ALTUNTAŞ, H. Şahin, M. (Haz.) (2010). *Kur'an-ı Kerim Meali*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- KARACA, A. (2013). *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları.
- LEPPERT, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- PERİNÇEK, F. DURUEL, N. (1995). *Cemal Süreya/Şairin Hayati Şiire Dâhil*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- PHİLLİPS, A. (1997). *Tekeşlilik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tevfik Fikret. (1985). *Rübâb-ı Şikeste*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- ÜNAL, H. (2011). "Cemal Süreya'nın Altın Bağlantıları", *Cemal Süreya*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.