

Cemal Süreya Şiirinde Kadın İmgesinin Görünümleri

Mustafa KARADENİZ¹ / Elif DURAN OTO²

¹ Dr., Batman Üniversitesi, Rektörlük-Bölümler Koordinatörlüğü, mustafa.karadeniz@batman.edu.tr

² Dr., Batman Üniversitesi, Rektörlük-Bölümler Koordinatörlüğü, eliffduran@hotmail.com

Geliş Tarihi/Received:
16.05.2017

Kabul Tarihi/Accepted:
17.11.2017

Yayın Tarihi/Published:
27.12.2017

ÖZ

Şiir dilini gündelik dilden ayıran başlıca unsurlardan biri olan imge, Cemal Süreya'nın altı kitaplık şiir serüveninin tamamında yürürlükte olmuştur. Ortak bir kelime dağarı ve dolayısıyla imge ağı, onun şiirlerinin en dikkat çeken özelliklerinden biridir. Bu ortak kelime dağarı ve imge ağının merkezinde “kadın” yer alır. Şiirlerin imge örüntüsünü oluşturan diğer sözcüklerin de bu imge etrafında işlev ve anlam kazandığı söylenebilir. Cemal Süreya'nın şiirlerindeki “kadın” imgesi parçalı bir görünüm sergilemesiyle karakterize olur. Kadının bilhassa sevgili/karşı cins olarak belirdiği şiirlerde, bu parçalı algılama tarzı dikkat çeker. Bazı şiirlerde ise kadın imgesi, toplumsal, kültürel bir problemin ya da şairin özel yaşamından kaynaklanan bir özlemin, eksikliğin temel taşıyıcısı olarak kullanılır. Fakat kadın, poetik düzlemde bir özlem olarak dile getirilmesine ve sahip olduğu tematik ağırlığa rağmen Cemal Süreya'nın şiirlerinde bir özne olarak beliremez. Bu makale şiir türünün en temel unsurlarından biri olan imgenin Süreya'nın şiir çizgisinin bütününde ağırlıklı ve belirleyici bir yere sahip olduğunu, onun şiirlerinde merkezî bir kavram olan “kadın” imgesi ve bu imgenin kullanım tarzı üzerinden serimlemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cemal Süreya, şiir, imge, kadın.

The Appearances of Woman Image in the Poems of Cemal Süreya

ABSTRACT

Image, one of the main components which separates poetry language from ordinary language has been existed in all parts of Cemal Süreya six poem books adventure. A common vocabulary and of course image net is one of the most attention-grabbing features. “Woman” takes place in the center of this common vocabulary and image net. It can said that the other words that constitute the image pattern of the poems also gain meaning around this image. The “woman” image in the poems of Cemal Süreya is characterized via displaying a partial view. This partial perceiving style draws attention in the poems in which the woman is identified especially as a beloved/opposite sex. In some poems, the woman image is used as a main conveyer of a social, cultural problem or the longing and deficiency that

originated from the private life of the poet. But woman cannot be appeared as a subject in the poems of Cemal Süreya though the woman has a thematic weight and is mentioned as a longing in poetic platform. This essay aims to express that the image which is one of the basic components of poetry type has a weighted and determinant place in poetry tone of Süreya through the ‘‘woman’’ image which is a central notion in his poems and the usage style of this image.

Key Words: Cemal Süreya, poem, image, woman.

1.GİRİŞ

Şiir dilini gündelik/göndergesel dilden ayıran başlıca unsurlardan biri olan imge (image), Batı sanatında alegori, simge gibi metaforik kullanımları da kapsayan geniş içeriğe sahip bir kavramdır. Türk Dil Kurumu’nun *Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü*’nde kavramla ilgili olarak ‘‘Bir şeyi daha canlı ve daha duygulu bir halde anlatmak için onu başka şeylerin çizgileri ve şekilleri içinde tasarlayış. Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası. Var olan ya da varmış gibi tasarlanan nesnelere zihinde canlandırılışı.’’ (tdk.gov.tr-20.04.2017) karşılıkları verilir.

İmge, dış gerçeklikten duyu organları yoluyla alınan malzemenin insan zihninde amaçlı bir biçimde işlendikten sonra yeni ve farklı bir boyut kazandığı öznel bir süreçtir. Dolayısıyla, imgenin temel hareket noktası dış gerçekliktir ve somutu soyutlaştırmak için somuttan yararlanır. Batı dillerinde resim/görüntü (image) anlamlarını içeren kavram, Türkçede işaret demek olan ve görsellik içeren ‘‘im’’ sözcüğünden türetilmiştir. ‘‘Gerçekten de imge, sözcüklerle oluşturulmuş bir resimdir; malzemesi sözcük olmayan, bu nedenle de anlamı/gerçeği sözel düzlemde birebir aktarması olası olmayan, daha çok duyguya/sezgiye/imgeleme seslenen bir başka sanat dalından, resimden ödünç alınmıştır.’’ (Ecevit, 2002: 49-50). Şiirde imge kullanımının temel amacı, dış gerçekle kurgusal gerçeği birbirine yaklaştırmak, onları birbiri içinde eriterek yeni bir gerçeklik kurmaktır. İmge ‘‘başka türünün büyüsunü oluşturmak isteyen şairin’’ (2002: 50) dili yeni bir biçimde kullanma tarzıdır.

İmge etrafında yapılan tanım ve açıklamalar, kavramın çok boyutlu bir yapıya sahip olduğuna işaret etmektedir. ‘‘Teknik Olarak Sanat’’ adlı makalesinde imgenin bir türevi olarak yorumlanabilecek ‘‘farklılaştırma tekniği’’ çerçevesinde kavrama değinen Viktor Şklovski, imgeyi şiir üretiminin en temel aracı olarak değerlendirir (Todorov, 2010). Dönemin dikkate değer dilbilimcilerinden Alexander Potebnia’nın ‘‘İngesiz sanat, özellikle de imgesiz şiir olmaz’’ cümlesini kendi düşünceleri için hareket noktası kabul eden Şklovski, şiir bağlamında imgeye ve temel işlevine dair şu belirlemede bulunur:

Şiir özel bir düşünme biçimidir, yani imgelerle düşünmedir. Böyle bir biçim, zihinsel güçlere, belli bir tutumluluk, bir ‘‘görece kolaylık duygusu’’ getirir; estetik duygu da bu tutumluluğun yansımından başka bir şey değildir. Potebnia ve birçok tilmizi, şiirde, düşünmenin özel bir biçimini, imgeler yardımıyla düşünme biçimini görür. Onlara göre, imgelerin birbirinden farklı nesnelere ile eylemleri bir araya getirmeyi sağlamak ve bilinmeyeni bilinenle açıklamaktan başka bir işlevi yoktur. (Todorov, 2010: 71-72).

Bu cümlelerden de anlaşılacağı gibi Şklovski'ye göre imge; şiire, özgün bir düşünme biçimi, söylem tarzına ekonomiklik, derinlik ve estetik değer kazandıran temel bir kavramdır. Söz konusu yazıda Şklovski, Tolstoy'un metinleri üzerinden açıklamaya çalıştığı “farklılaştırma tekniği”nin imgenin en temel işlevlerinden biri olan alışlagelen gerçekliği, farklı ve çarpıcı bir biçime dönüştürmekten başka bir şey olmadığını “Ben kişisel olarak, imgenin bulunduğu hemen her yerde farklılaştırmanın bulunduğunu düşünüyorum.” (2010: 84) cümlesiyle dile getirir.

Potebnia, Şklovski, Knobloch, Perrine, Reverdy ve Emin Özdemir gibi Batılı ve Türk kuramcılarının imge tanımlarının³ izinden ilerleyen Doğan Aksan ise imgenin öznel bir yorumlama süreci olduğunu söyler: “İmge, sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dile aktarılışdır; bir betimleme değil, öznel bir yorumlama sayılabilir.” (Aksan, 1993: 32).

“İmge ve Serüvenleri” yazısında kavramı ayrıntılı bir şekilde ele alan Özdemir İnce, varlığını sadece şiir alanıyla sınırlamadığı imgenin düzyazı ve konuşma dilinde de düşünceye kıvraklık ve yoğunluk kazandıran bir unsur olduğunu belirtir. İnce'ye göre “imge, en azından birisi somut olması gereken iki sözcük (terim) arasında yapılan örneksime (analoji) yoluyla üretilir. Ya tam ve açık bir karşılaştırma (kıyas) ya eğretileme ya da basit bir yan yana gelişle oluşur. İster somut-somut, ister somut-soyut nesnelere karşılaşmasından oluşsun, bütün yaklaştırma ve çağrışımları, kaba çizgileriyle imge adı altında toplayabiliriz.” (2011: 27). İmgenin sadece duyumsal/betimsel bir görüntü olarak kalmaması için zengin bir duygusal ve düşünsel çağrışım ağına sahip olması gerekir. “İyi bir imge, okurun zihninde çağrışım zincirleri kuran imgedir. Yapılan bütün çağrışımlar birbiriyle ilişkilidir, bir coşku bütünlüğü yaratacak şekilde birbirine bağlanmıştır.” (İnce, 2011: 35).

İmgenin salt bir görüntü olmaktan çıkarak şiirde potansiyel bir anlam üretici durumuna gelmesi, okurda çok çeşitli, özel duygu ve düşünceler uyandırabilmesine bağlıdır. Çağrışım zinciri, aynı zamanda, imgenin simgesel bir değer kazanabilmesinin de ön koşuludur. Bir imge, okurla ilk karşılaşmada hemen bütün barutunu tüketmese bile mısra içindeki konumu, etrafındaki sözcüklerle ilişkisi bakımından okurda bir tuhaflık, çarpıcı bir ilgi uyandırabilmelidir. Şklovski'nin imge tanımındaki ekonomiklik ve ayrıksılık vurgusuna İnce, somutluğu ve okurun katkısını da ekleyerek kavrama ilişkin belirlemelerde bulunmaya devam eder: “İyi bir imgenin en belirgin özelliği somutluk ve ekonomik oluşudur. Etkili bir imge, canlı, somut bir ayrıntı halinde okurun imgelemine harekete geçirir, ama bu ayrıntının uyandırdığı çağrışımsal düşünceleri yeniden üretmek okurun imgelem gücüne bağlıdır” (2011: 34). İnce'nin düşünceleri, imgenin, şiirsel gerçekliği üreten, şiiri düzyazının düz anlamlı ve sınırlı yapısından kurtaran, okuru pasif bir izleyici konumundan çıkararak şiire ilişkin çok sayıda olası yorumun etkin bir üreticisi hâline getiren temel bir unsur olduğuna işaret etmektedir. İnce, “Dil ve Anlam” başlıklı yazısında imgenin temel karakteristiğine ve şiirin en önemli ögesi olduğuna şu sözlerle işaret eder: “Şiir, imge ister kurallı, ister kuralsız üretilmiş olsun, ister

³Bu tanımlar için bk. Aksan (1993: 29-30).

klasik özellikler (eğretileme vb.), ister daha çağdaş özellikler (çağırışım vb.) taşıyın, imgelerle yazılır. İmgenin en belirgin özelliği, çağırışımına yol açmasından, anlamı çoğaltmasından kaynaklanır.” (2011: 110).

Kavramın adına ve içeriğine ilişkin belirlemelerde bulunan eleştirmenlerden biri de Hüseyin Cöntürk'tür. Cöntürk, “Tasartı (İmage) Üzerine” başlıklı yazıda, konuyu etraflıca ele alır. Kavramın Türkçe karşılığı olarak türetip kullandığı tasartının⁴ (Cöntürk, orijinal karşılığına “image” der.) ruhbilim ve edebiyat gibi farklı disiplinlerde kullanılan bir terim olduğunu belirtir. Cöntürk'e göre, farklı disiplinlerce ortak olarak kullanılan tasartı, “geçmiş bir yaşantıyı temsil eden ruhsal (işsel, zihinsel) bir yapıntı veya zihnimizin tasarımılaştığı bir resim anlamına gelir” (2006: 420). Bu tanımın ardından bir dizi başlık altında imge/tasartının türlerine, kaynaklarına ve değerine değinen Cöntürk, kavramın şiirdeki yeri ve işleviyle ilgili olarak şu saptamaları yapar:

Tasartı hem üslubu yapan öğelerden biri hem de özün bir parçası olarak kabul edilebilir. Denilebilir ki bir şair kelimeleri bir araya getirmede gösterdiği ustalık, tasartılarını yaratmada ve ritimlerini seçmede gösterdiği ustalık nispetinde temlerinde başarılı olur, temlerine şiirsel bir nitelik verebilir. Düşündürme, duygu ve heyecan verme gibi şiirde her zaman aradığımız nitelikleri sağladıklarından, şiirin gücü, birçok hallerde, tasartıların ustaca seçilmiş olmalarından ileri gelir. Bununla beraber başarısız olan tasartılar sırttan bir süs olmaktan ileriye geçemezler. Bu açıklamaların ışığı altında tasartıya biçimle özü, dışla içi kaynaştıran öğelerden biri olarak bakmanın yerinde olacağı sonucuna varılabilir sanırız (Cöntürk, 2006: 430).

Cöntürk'ün görece uzun yazısı, şairin dış gerçeklikten yararlanarak zihinsel bir süreç sonunda oluşturduğu özgün bir resim olan imgenin, şiirin biçim ve içerik özelliklerini kaynaştıran bir unsur olduğuna vurgu yapar. Cöntürk, imgeye bu çerçevede bakmak gerektiğini düşünür.

2.CEMAL SÜREYA'NIN İMGE ANLAYIŞI

2.1.Görüntünün “Değişik ve Yabancı Niteliği”

İkinci Yeni şairleri, şiirlerindeki yoğun kullanıma paralel şekilde, kuramsal/ poetik metinlerinde de imge konusunu ele almış, kavrama ilişkin düşüncelerini dile getirmişlerdir. İlhan Berk'ten sonra kavrama en fazla değinen şairin Cemal Süreya olduğu söylenebilir. 15 Eylül 1988'de, TRT'de Ahmet Oktay'ın hazırlayıp sunduğu “Okurken Yazarken” programına konuk olan şair, Oktay'ın, Ece Ayhan'ın “Fayton” şiiri bağlamında yönelttiği “Sen bu imge konusunda ne düşünüyorsun?” (Süreya, 2013: 192) sorusuna kapsamlı bir cevap vermeye çalışır.

Türk şiirinin klasik şiirdeki mazmun geleneğinden Tanzimat sonrasına kadar kurtulamadığını düşünen Cemal Süreya, imgenin Cenap Şahabettin ve Ahmet Hâşim'le birlikte gerçek anlamda kullanılmaya başladığını belirtir. Ancak kendi kuşağının şiire başladığı sıralarda Türk şiirinde imgenin yerini yitirdiğini, öykü öğesinin egemen olduğu imgesiz bir us şiirinin dolaşımında olduğunu da ekler. Konuşmasının devamında

⁴Cöntürk (2006: 419-434), uzunluğundan ötürü *Pazar Postası*'nın beş sayısına yayılarak yayımlanan bu yazıda, kavramın kullanımındaki karışıklık ve keyfiliğe değindikten sonra, bunun giderilmesi ve eleştiri alanında her şeyden önce bir terim birliği sağlayabilmek için kendi türetimi olan tasartı sözcüğüne dair ayrıntılı açıklamalarda bulunur.

İkinci Yeni'yle beraber imgenin güçlü bir biçimde şiire girdiğini ifade eden Cemal Süreya, Tahir Olgun'un *Edebiyat Lügati*'ne başvurarak imgeyi, “yan yana gelmesi çok güç olan iki durumun iki nesnenin birarada adını etme sanatı. Yani yan yana bulunma sanatı.” (Süreya, 2013: 192) olarak tarif eder. Olgun'a başvurarak yaptığı imge tarifini açıklamaya devam eden Cemal Süreya, yan yana gelmesi çok zor olan bu iki durum veya nesnenin bütünüyle birbirinden ve dış gerçeklikten kopuk olmaması, dipte dış gerçeklikten beslenen bir çağrışım zincirini de devreye sokması gerektiğini belirtir. Buradan hareketle de “Aslında şiir, dil içinde bir dildir ama kuş dili değildir. İmge mutlaka bir şeyin karşılığı olmalıdır. Kökte bir şeye bağlanmalıdır.” (2013: 193) çıkarımına ulaşır.

Cemal Süreya, imgenin, kaynağını dış gerçeklikten alarak üretilen yeni bir gerçeklik durumu olduğunu savunur. Ancak bu yeni durum veya nesne, kaynağından büsbütün kopmamalı, onu daha çarpıcı, daha iyi ve daha yoğun bir biçimde temsil ederek şiirsel düzleme taşınmalıdır. İmge konusunda ileri sürülen bu düşüncelerle T.S. Eliot tarafından geliştirilmiş bir teknik olan “Objektif karşılık (Objective Corelative)” arasında bir paralellik olduğu açıktır. “Bir kelimenin, bir imajın, bir durumun okuyucuda da aynı duyguları uyandıracak şekilde kullanılması” (Eliot, 2007: XVI) olarak özetlenebilecek objektif karşılık, Edip Cansever gibi Cemal Süreya'nın da üzerinde sıkça durduğu bir konu olmuştur. “İmgenin Kökleri” adlı yazısında Süreya, imge konusunu bu teknik çerçevesinde ele alır. Söz konusu yazıda, bir şiirde geliştirilen özün okurca alımlanabilmesi için ortak bir semantik düzlemin/temelin olması gerektiğini Eliot'ın nesnel karşılık tekniği üzerinden açıklamaya çalışan Cemal Süreya şunları söyler:

Şairin, şiirinde geliştirdiği özün, okurda bir ruh hali yaratabilmesi için, bu özün duyulabilir bir nitelikte olması şarttır. Yani okurla bağlantı kurmaya hazır bir yönü olacak yapıtın. Eliot buna nesnel karşılık diyor. Şair tek insandaki dünyayı okura ulaştırmak için olay dizileriyle, öykülerle, konularla kendi açısının nesnel karşılığını yaratmak zorundadır. Bir kelime mi kullanıyoruz, bir görüntü mü kuruyoruz, dışa vurduğumuz bir coşkumuz mu var; o kelime, o görüntü, o coşku daha önce yazdığımız şiirlerin, başka şairlerin şiirlerinin, suya giden genç kızların, bir gazete manşetinin kelimelerinde; ortaokul tarih kitabının resim altlarında, bir siyasa adamının davranışlarında yankılanmalı, sonra da onlardan koparak ya da onların yanında bir ayrımcılığı yüklenerek son konumunu almalıdır. Şiirsel süreçte yapıtın, değişik niteliğini kazanmadan önce, dille ve dış gerçeğin görünümüleriyle bir uyumu var ki çok önemli. Çünkü nesnel karşılık da, duyulabilir oluş niteliği de ancak böyle bir uyumla gerçekleşiyor. Görüntü ya da coşku, eşya ya da konular karşısında değişik ve yabancı niteliğini elde etmeden önce onlarla akrabalık bağı kuracak ki, sözü edilen yabancılık ve değişiklik okurla bir alış verişi fonunu yaratabilsin (Süreya, 2012: 311-312).

İmgenin yaratım koşullarını açıklayan bu pasaj, bir “görüntü ya da coşku”nun “değişik ve yabancı niteliğini elde etme[k]” yani imge niteliği kazanabilmek için uzlaşımsal dille ve dış gerçeklikle başlangıçta bir akrabalık bağı kurabilmesi gerektiğine işaret eder. Bu yüzden şiirsel özün okurda karşılık bulabilmesi de ancak nesnel karşılık denen “aşinalıkla” imge denen “yabancılığın” ilişkiye geçebileceği, söyleşebileceği ortak bir düzlemin oluşturulabilmesiyle mümkündür.

Cemal Süreya için imge, çağdaş şiirin en önemli yapısal unsurlarından biridir. O, imgeyi Türk şiirinin ulaştığı yeniliğin en önemli gösterenlerinden biri olarak kabul eder. Ona göre imge, dış gerçeklikten ve anlamdan bütün bütüne kopuk olmamalı, çıkışını buradan yapmalıdır. “Yarattığım her imgenin hem çağdaş duyarlılığı kavramasını hem de şiirimizin en eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını özlerim.”(Süreya, 2013: 46) sözleri bu yönelimi ifade eder. “Sözcük Kabuğu” adlı yazısında bu yönelimin temel gerekçesini ise şöyle açıklar: “Çünkü çok geri planda da olsa, şiirsel her yaratış, daha önceki dil değerlerinin, daha önceki şiirin yeni ve özel bir parodisinden başka bir şey değildir. Sanatta alışılmışın ötesine sıçrayabilmek için, o alışılmışın oldukça kıvamlı bir durumda olması gerekir.” (Süreya, 2013a: 217). Ancak bu, yaşamın birebir taklit edilmesi ya da kopyalanması anlamına gelmemelidir. Süreya’ya göre dış gerçeklik, şiirsel düzlemde imgeler aracılığıyla üretilen yeni gerçekliğin okur tarafından anlaşılabilmesini sağlayan bir araçtır. Okur, imgelerin işaret ettiği aşına gerçekliğe ait çağrışımlardan hareketle şiirsel düzlemdeki ayrıksı anlamlara ulaşabilecektir. Bu yüzden dış gerçeklik, imgelerle üretilen şiirsel gerçeğin içinde soluk alabildiği bir fon/arka plandır. Başka bir deyişle, şiirin kendi isterleri çerçevesinde kendi kendisini icra etmesine olanak veren bir sahnedir. Cemal Süreya için imge, aynı zamanda, anlam yoğunluğu ve sözcük ekonomisi sağlayan, ritim ve ahengin oluşumuna katkıda bulunan bir imkândır. Söz konusu olan, dilin bir araç değil bir ortam olarak algılandığı bir şiir anlayışı ekseninde uç verip gelişen bir imge kavrayışıdır.

İmge, Cemal Süreya şiirinin en temel dil ve üslup özelliğidir. Onun altı kitaplık şiir serüveni göz önüne alındığında, *Üvercinka*’dan *Güz Bitiği*’ne, işlenen temalarda ve biçim özelliklerinde önemli değişimler meydana gelse de imge kullanımının her kitapta yürürlükte olduğu söylenebilir.

Üvercinka, sözcük ve dize deformasyonları, özgün ve alışılmamış bağdaşturmalar, istiareler, teşbihler ve mecazlar yoluyla üretilen zengin ve ayrıksı bir imge ağına sahip olmasıyla diğer şiir kitaplarından ayrılır. Enis Batur “Cemal Süreya’nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım” başlıklı yazısında, yenilik şiiri üzerine yapılan tartışmaların odak noktasına bu kitabın yerleşmiş olmasını, değişen bir imge düzeni teklif etmesine bağlar:

Pazar Postası koleksiyonunu tararken farketmiştim: Yenilikçi şiirin üzerine tartışılırken, odak noktasına “Üvercinka” yerleşmişti. Başkaları da ön cepheydi şüphesiz: Ece Ayhan, Turgut Uyar, Karakoç ya da Cansever. Ama ‘II. Yeni’ gelip o kitapta dört dörtlük ifadesini bulmuş gibiydi. Orhan Veli’den beri ilk kez paradigmatik bir değişiklik olmuştu ve Cemal Süreya’nın şiirleri bu atipik, çünkü farklı poetikanın tipik, çünkü bütün bileşenleri barındıran elçileriydi. Neydi tamtamına, bu değişimin belirleyici özelliği? Otuz yıl içinde epey yazıldı bu konuda; kendi payıma, geçen zamanın ve alınan mesafenin verdiği rahatlıkla, indirgemeye kalkışmadan indirgiyorum: Değişen, bir imge düzeniydi. Ve Cemal Süreya, şiirimizin uğradığı kipsel altüst oluşu *Üvercinka*’da billûr halde toplamıştı (Batur, 1990: 4).

2.2. Devingen ve Kurucu Bir İmge: Kadın

Üvercinka’daki şiirlerin en dikkat çeken özelliklerinden biri, ortak bir kelime dağarı ve dolayısıyla imge ağına sahip olmasıdır. “Kadın”, “saçlar”, “göz”, “ağız”, “boyun”, “meme”, “el”, “bacak”, “çıplaklık”, “öpmek”, “sevişmek”, “güvercin”, “çiçek”, “Gül”, “beyaz” sözcükleri kitaptaki şiirlerin sahip olduğu cinsel/erotik ve lirik dokuyu oluşturan başlıca imgelerdir. *Üvercinka*’nın, imge değeri kazandırılan bu sözcüklerin

yörüngesinde döndüğü başat bir imge ve izlek üzerine kurulduğu söylenebilir. Bu merkezî unsurlar, kadın imgesi ve erotizm izleğidir. Bu çerçevede, kitabın adının (Üvercinka) bir kadına gönderide bulunması da bir rastlantı veya anlık bir buluş olmaktan öte, bilinçli bir tercihi yansıtmaktadır.⁵ Anlatıcı öznenin şiirlerde sürekli olarak bir seslenme tarzıyla kadına/sevgiliye yönelmesi, onun çeşitli uzuvlarını (saç, boyun, göz, el, ağız, bacak) görselleştirmesi de bu kitaptaki şiirlerin odak imgesinin ne/kim olduğunu açığa çıkarır. İmgenin en karakteristik özelliği olan görsellik, Cemal Süreya'nın şiirlerindeki odak imgelerden biri olan kadın ve onun beden algısı üzerinden izlenebilir (Ünal, 2011: 46). Bu beden algısı, imge bakımından parçalı ve aşamalı bir görünüme sahip olmasıyla dikkat çeker.

Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması adlı çalışmasında bu duruma işaret eden Mehmet Selim Ergül, Cemal Süreya'nın şiirlerindeki kadın bedeninin bu parçalı imgeselliğinin erotik etkinliğin doğasından ileri geldiğini öne sürer. Sevişme eyleminin genel karakteri itibariyle karanlıkta gerçekleşmesini ve böylesi bir ortamda görme duyusunun geri çekilerek yerini dokunma duyusuna bırakmasını buna gerekçe olarak gösterir (Ergül, 2003). Ancak Cemal Süreya'da kadın bedenine ilişkin bu parçalı algı, sadece, erotik bir etkinliğin anlatımı için kullanılmaz. Şiirlerde tek tek ele alınan çeşitli uzuvlar, yakın veya uzak çeşitli çağrışımları yüklenerek birer imge değeri de kazanır. Söz gelimi “Gül” şiirinde kadın imgesi, doğrudan cinsel çağrışımlara nispeten daha uzak iki uzuvla, eller ve gözlerle belirir. Gözler, anlatıcının içinde bulunduğu ve ölümle eşdeğer tutulan çaresizliği ve hüznü aşabilmek için sığınmak istediği bir liman gibidir. Karanlık imgesiyle temsil edilen bu olumsuz duygular karşısında şairi “ayakta tutan” bir yaşam tutamağıdır. Şiirin ilk kıtası şöyledir:

“Gülün tam ortasında ağlıyorum
Her akşam sokak ortasında öldükçe
Önümü arkamı bilmiyorum
Azaldığını duyup duyup karanlıkta
Beni ayakta tutan gözlerinin”⁶ (s. 12)

⁵Üvercinka, Haziran 1954'te Mülkiye'den mezun olan Cemal Süreya'nın Kasım 1954'te ilk görev yeri olan Eskişehir Vergi Dairesi'nde tanışıp bir süre beraber olduğu ve varlığı Süreya'nın yakın çevresi tarafından bir giz olarak kalan üniversiteli genç bir kadındır. O tarihlerde kendisi de evli ve bir kız çocuğu sahibi olan Süreya'nın aşkı bir saplantı derecesine ulaşmış olmalı ki, “Üvercinka evlenip eşiyile birlikte Anadolu'ya gittikten çok sonra bile, onun izini sürmekten, nerede olduğunu öğrenmeye çalışmaktan vazgeçmeyecek[tir].” (Perinçek ve Duruel, 2008: 114-117). Üvercinka'nın anlamını merak edenlerden biri de Halis Acarı müstearıyla Cemal Süreya'yla röportaj yapan Asım Bezirci'dir. Bezirci'nin “Ne demek Üvercinka, açıklar mısınız?” sorusuna Cemal Süreya, “güvercin kanadından” kısaltarak elde ettiği bu sözcükle ilgili olarak şiir anlayışına ve örtük de olsa kitaba adını veren şiirin esin kaynağı sevgilisine işaret ederek cevap verir: “Üvercinka anılması güvercinle karışık bir ad. Bir kadın adı. Barışa, aşka, dayatmaya dönük bir kavram: Kitaba ad olarak seçmeme gelince bunun iki nedeni var: Birisi belli: günümüz şiiri ve bu arada benim şiirim kelimeyi zorlayan bir şiir. O adla şiirimi özetlemiş ya da bir parça belirtmiş oluyorum galiba. İşin ikinci nedeni son derece özel, salt günlük yaşamama ilişkin bir şey.” (Süreya, 2013: 19).

⁶ Cemal Süreya'nın şiirlerinden yapılacak bu ve bundan sonraki alıntılar toplu şiirlerin şu baskısından: Süreya, C. (2007), *Sevda Sözleri*, (30. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Sıradışılığı ve anlam yoğunluğuyla bu şiirin üzerine temellendiği “Gülün tam ortasında ağlıyorum” dizesi, Cemal Süreya’nın imge tanımını örnekleyen bir kullanımdır. “Gül” sözcüğü, gündelik dildeki kullanımının dışında, dize içindeki diğer sözcüklerle alışılmadık bir şekilde bağdaştırılarak bir mekânın/ ortamın ifadesi olur. “Şair, burada, bilinçli biçimde, ona uzamsal bir boyut ekleyerek, bu geleneksel imgeyi modernist bir tavır ile okura sunar.” (Lüleci, 2015: 16). İçerdiği çağrışımlarla gül sözcüğü, istenen, mutluluk veren bir ortama işaret eder. Ancak, takip eden dizelerde birer imge olarak kullanılan akşam, karanlık, ölüm gibi sözcüklerin yoğunluğuyla ve art arda sıralanmasıyla birleşince giderek yerini korku ve umutsuzluğun hâkimiyetindeki bir atmosfere bırakır. Kadın bu ortamın merkezinde gözleri ve elleriyle, yani bütün safiyeti ve hayat vericiliğiyle yer alır. Şiirin takip eden bölümünde, kadın, yine sadece bir uzvuyla, elleriyle söz konusu edilir. Ama ellerin sadece olumlu çağrışımlar yüklenmediği, çeşitli çağrışımlara imkân verecek şekilde bir açılım sergilediği görülür. İlk dizede sağaltmanın ve sevginin bir ifadesi olarak yorumlanabilecek eller, takip eden dizelerde önce beyaz sonra da tren ve istasyon imgeleriyle bağdaştırılarak giderek bir ayrılık anına, kopuşa ve bundan duyulan korkuya işaret eder:

“Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum
 Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz
 Ellerin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum
 İstasyonda tiren oluyor biraz
 Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım” (s. 12)

Şiirleri okumaya devam edince, kadın imgesine ait diğer uzuvlar, erotik ve cinsel çağrışımlar yüklenerek belirmeye başlar. “Önceleyn” şiiri söz konusu cinsel/erotik açılımın örtük/metaforik olarak belirmeye başladığına işaret eder:

“Önceleyn bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda
 Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar
 Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların
 Sonra her şey çıkıp geldi” (s. 13)

“Güzelleme” şiirinde, kadın bedenine ait unsurlar halk şiirindeki güzelleme örneklerine nazire yaparcasına teker teker ele alınarak olumlanır. Ellerin, gözlerin, saçların, kolların ve dudakların sırayla ele alındığı her bölümde bu uzuvlar, cinsel birlikteliğe işaret eden ifadelerin de katkısıyla cinsel/erotik çağrışımlar uyandırır. Ama şiirde, söz konusu kadınla yaşandığı anlaşılan erotik etkinlik, sonrasına işaret edilerek örtük bir şekilde ifade edilir. Bu yaklaşım, aynı zamanda, “[k]adının cinsel haz merkezleri olan parçalar[ın] bütünden koparak şiirde poetik bir malzeme halini al[masını]” (Özmeral, 2007: 146) sağlar. Tek tek sıralanan bütün bu uzuvların, temelde kadın imgesi etrafında birleştiği söylenebilir:

“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

İşe bak sen gözlerin de burda
Gözlerinin ucu da burda yaşamaya alışık
İyi ki burda yoksa ben ne yapardım
Bak çocuğum kolların işte çıplak işte
Bak gizlisi saklısı kalmadı günümüzün
Gözlerin sabahın sekizinde bana açık
Ne günah işlediysek yarı yarıya

Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların
Bunların konuşması olur öpülmesi olur
Seni usulca öpmüştüm ilk öptüğümde
Vapurdaydık vapur kıyından gidiyordu
Üç kulaç öteden İstanbul gidiyordu
Uzanmış seni usulca öpmüştüm
Hemen yanımızdan balıklar gidiyordu” (s. 16)

Karşı cinsle yaşanan erotik anların başka şiiirlerde de örtük olarak dile getirildiği görülür. “Önceleyin” ve “Aşk” şiiirlerinde bu etkinliğin öncesindeki lirizm, yoğun duygu durumları ve ayrıntılarla dile getirildikten sonra şiiir âdeta bir sinema filmindeki sahnenin karartılması gibi noktalanır. Ama bu, sonrasında neler yaşanacağına dair imalarda bulunarak yapılır. Bu imaların lirizmle kurulması, içerdiği belirsizlik ve olasılık imkânlarıyla birer imge değeri taşıması, erotik etkinliğin doğasını yazınsallaştıran başlıca uygulamalar olur. Söz konusu şiiirlerden yapılacak alıntılar bu durumu daha iyi açıklayacaktır:

“Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde
Sen çıkardın utancını duvara astın
Ben masanın üstüne kodum kuralları
Her şey işte böyle oldu önce” (“Önceleyin”, s. 13)

“Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya
Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başınaydı doymamız
Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu

İki kere öpeyim desem için boynu bükük
 Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde
 Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra
 Sonrası iyilik güzellik” (“Aşk”, s. 17)

Cemal Süreya’da erotik etkinliğin kaba sözcükler ve bayağı düşüncelerden uzakta, imge ve metaforlar yoluyla örtülü bir şekilde dile getirilmesi gerçeküstücülükten izler taşır. Çünkü bedenın erotik bağlam içinde yazınsallaşması gerçeküstücülüğün de temel kabullerinden biridir (Alexandrian, 1993: 454).

Bununla beraber kadın imgesi, onda sadece cinsel bir çağrışım zinciriyle karakterize olmaz. Cemal Süreya’da “kadın çok defa cinsel yönüyle ön plana çıkarılıyor gibi gözükse de daha dipte yaşamın acılarına karşı insanın kendisinde dinginlik bulmuş olduğu varlıktır.” (Altıyaprak, 2008: 36). Bu imge, bazı şiirlerde toplumsal ve kültürel bir sorunun gövdesi olarak bazen de karşı cins veya sevgili çemberinin sınırlarından çıkarak anne ve kız kardeşe uzanan otobiyografik bir yönelim gösterir. O her ne kadar “Erotik bir şiirdir benimki. Sanırım en belirgin özelliği budur.” (Süreya, 2013: 46) dese de hemen ardından, şiirlerinin tarihsel arka planında uygarlık ve varoluş sorunlarının tartışıldığını, şiirlerinde “baştan beri toplumsal bir ağıntı”(2013: 46) olduğunu da belirtme ihtiyacı duyar. Mehmet Kaplan da Süreya’nın şiirlerinin “cinsî cephesi fazla kuvvetli aşk duygusu ve sosyal temler” (Kaplan, 2007: 241) üzerinden geliştiğini söyler.

Bu bağlamda “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” şiiri, kadın imgesine yaklaşımı itibariyle *Üvercinka* kitabındaki birçok şiirden belirgin bir farklılık gösterir. Kitaptaki şiirlerin neredeyse tamamında görülebilecek dörtlüye sevişen (“San”, s.11), utancını duvara asan (“Önceleyin”, s.13), başkalarının koynunda yatıp günah işleyen (“Güzelleme”, s. 16), türlü duruşları olan (“İngiliz”, s.20), çırılçıplak elma yiyen (“Elma”, s.24), kadınlar hamamında bacaklarını öptüren (“Hür Hamamlar Denizi”, s. 32), karşı cins tarafından arandığından haberli (“Balzamin”, s.40), “[k]uşlar bakımından uçarı/ [ç]ocuk tutumuyla beklenmedik” (“Yazmam Daha Aşk Şiiri”, s. 43), “[u]zun saçlı, iri memeli kadın” (“Cıgarayı Attım Denize”, s. 21) imgesinin yerini Anadolu’nun muhtelif yerlerinde (Porsuk, Kızılırmak ve Dicle nehirleriyle coğrafi bir çeşitliliğe ama sosyo-kültürel bir birlikteliğe işaret edilir.) sefalet içinde ama alın teriyle çalışan, özverili ama umutsuz sevdalara tutulan, yarı üryan, susmakla ağlamak arasında kalan, ürkmüş kadın imgesi alır. Şiire hâkim imge örüntüsünün, cinsel/erotik bir söyleme kapalı olduğu anlaşılır. Şiirin son bölümü, söylem ve içerik olarak toplumsal bir duyarlılığı da sırtlanarak her daim ezilen, yenilen ama özverili Anadolu kadını imgesine bağlanır:

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

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 memlekete

Siz de görürsünüz bunları kadınlarda

Ödevleri yenilmek olan hep

Bıçakla kemik arasında

Susmakla ağlamak arasında

Yenilmek

Kadınlar” (s. 33)

Bazı şiirlerde ise kadın imgesi, bütünüyle lirik bir duyarlığa evrilerek şairin bireysel tarihine ulanır; kayıp ve yas duygularından beslenen sıkıntılı bir anımsamalar zinciri “sevgili kadın” ile “anne kadın” imgelerini birleştirir. “Cemal Süreya’nın şiiri kadın merkezli bir şiirdir. Birçok şairde olduğu gibi Cemal Süreya’da da kadın imajı, çok genç yaşta kaybedilen anne kadın motifi şeklindedir.” (Özcan, 2003: 120). “Beni Öp Sonra Doğur Beni”, kadın imgesinin bu yönüyle belirginlik kazandığı şiirlerden biridir. Bilecik’e sürgünlerinin altıncı ayında ölen annesi, Cemal Süreya’nın yatılı okullarda yalnızlık ve yoksullukla geçen çocukluğunda derin izler bırakır. Henüz yedi yaşındayken deneyimlediği bu acı, derinleşerek içinde kök salar, hayatına ve şiirlerine siner. “Sevdiği her kadında annesini arar. Sevdiği her kadın öbür yarısıyla annesi olur.” (Perinçek ve Duruel, 2008: 27). Kadın, bu şiirde anne kaybının şairde yarattığı boşluk duygusu ve sevgi/şefkat özleminin bir imgesi olarak değer kazanır. Şiirin adı da anlatıcının ruhsal/duygusal varoluş talebinin (beni öp), doğumla birlikte başlayan salt biyolojik varoluştan (doğur) daha öncelikli ve gerekli olduğuna işaret eder. Anlatıcı özne, sanki “Önce öpüp okşayarak sıcaklığını duyurarak beni sev. İnsan olarak tamamlanayım. Ruhumdaki sevgi ihtiyacını gider; ruhumu, kalbimi doyur, ondan sonra beni doğur.” demek ister gibidir. Okura, böyle bir yorum yapabilme imkânı veren şey, şiirdeki imgelerin doğrudan anlam ileten

bir örüntüye sahip olmaları değildir; merkezî bir imge etrafında toplanarak birbirlerine işaret etmeleri ve bu yolla şiirin derin yapısında bulunan anlamı/duyguyu sezgi ve çağrışım yoluyla dile getirmeleridir. Şiirdeki “utanç”, “gözü bağlı leylak kokusu”, “küçücük güneş”, “baldıran”, “fildişi”, “dağ”, “taş”, “kan”, “karabasan” gibi imgeler, doğrudan bir anlam iletmez. Ama bir arada değerlendirildiklerinde, yarattıkları atmosfer ve çağrışım ağıyla, şiirin “gizli merkez”indeki⁷ kaybın yol açtığı eksiklik duygusuna ve bunun giderilme isteğine/arzusuna imada bulunur. Bu bakımdan “[ş]iirsel imgeler ne bir şey bildirir, ne de bir şeye işaret eder; ancak birbirlerine işaret ederek, şiiri canlandıran duygudurumunu sezdirir veya çağırırlar. Bu şu anlama gelir: Onlar duygudurumunu dışavurur ve dile getirirler. Duygu kaotik ya da dilsiz değildir.” (Frye, 2015: 109).

Anne kaybının doğurduğu acının ve sevgisizliğin göstereni olan kadın imgesi başka bir şiirde, üvey anne zulmüne maruz kalan kız kardeşe ilişkin bir acının taşıyıcısı olur:

“Kuyuya sarkıtan kadın
Saçından kavrayıp kızkardeşimi” (“11 Beyit”, s. 267)

Cemal Süreya’nın imge kullanımının temel karakteristiği, tek boyutlu ve dar kapsamlı olmayıp yayılğan/ gelegen bir açılım göstermesidir. Bir şairin özgünlüğünün ve yaratıcılığının başlıca miyarı olan yayılğan/ gelegen imgelerde “anlamdan çok, sözcüklerin metnin bütünselliği içinde kazandıkları/ oluşturdukları değer unsuru öne çıkar. Bu değer, durağan ve tamamlanmış bir olgudan değil, kendini sürekli derinliğe açan bitegen, üretken nitelikli bir yaratıcı özden oluşur. Yayılğan imge, gerçek anlamda bu yaratıcı özün derin ve örtük bir düzlemde açıklanmasıdır.” (Korkmaz, 2002: 277). Cemal Süreya’nın şiirlerindeki imgeler de bu açıklamalara paralel bir şekilde, kullanıldığı bağlama göre yeni anlamlar kazanan bir niteliğe, derin ve örtük bir anlam potansiyeline, dolayısıyla zengin bir çağrışım ağına sahiptir.

Kadın imgesi, onda, sadece dar ve yalıtık bir erotik/cinsel söylem kurmak için kullanılmamıştır. İmgelerin iletmediği çağrışımların yönlendiriciliğindeki söylem kaymalarıyla şaşkıncılığın sürekli yürürlükte olduğu bu şiirlerde, cinsel ve toplumsal olanın aynı anda deneyimlendiği söylenebilir. Atmosferin ve şiirsel söylemin tamamen kadın imgesi etrafında şekillendiği “San” ve “Cıgarayı Attım Denize” şiirlerinden alınma aşağıdaki bölümler, cinsel çağrışımları içeren bir imge örüntüsünün, birdenbire toplumsal bir plana kayarak hayat kavgası, çalışma, emek, yoksulluk gibi yeni çağrışımlar yüklendiğini ve bunların nasıl iç içe geçtiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir:

“Kırmızı bir at oluyor soluğum
Yüzümün yanmasından anlıyorum
Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dört nala sevişmek lazım” (s. 11)

⁷Kavramı Orhan Pamuk, roman türünün çok katmanlı bir yapıya ve derin bir anlam potansiyeline sahip olduğunu ifade etmek için kullanır (2011: 25-26). Pamuk’un roman türüyle münhasır tuttuğu bu “gizli merkez”e ilişkin açıklamaları, kavramın şiir türüne de rahatlıkla teşmil edilebilecek bir karaktere sahip olduğunu göstermektedir. Kavramın şiir bağlamında da kullanılabileceğini düşündüren ve teşvik eden temel saik, bu açıklamalardır.

“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 günışığı
 Daha öbür elinde de kilometrelerce hürlük
 Çalışan insanlar için akşamlara kadar
 Toz duman içinde
 Bir elinle de boyuna ekmek kesiyorsun” (s. 21)

Bu geçişimlilik ve kaymanın imge planında birçok şiir üzerinden deneyimlenebileceği ve Cemal Süreya'nın temel üslup özelliklerinden biri olduğu söylenebilir. *Üvercinka*'daki şiirlerin arka planında yer alan toplumsal bir ağıntı kendisini sürekli hissettirir. Fakat bu “merkez-çevre” ilişkisi takip eden şiir kitaplarında toplumsal, tarihsel ve coğrafi boyutun merkeze yerleşmesi şeklinde bir dönüşüme uğrar. Bu dönüşüm tematik düzlemde hüznün, ayrılık, yalnızlık, çaresizlik gibi duygularla belirginlik kazanır. Bu tematik farklılaşma çerçevesinde kadın imgesi, *Göçebe* kitabındaki şiirlerle birlikte yeni çağrışım ve anlam imkânları yüklenir. “Ülke” şiiri tematik ve imgesel olarak bu dönüşümün belirgin olarak görülebileceği şiirlerden biridir. Kadının bütün bedensel uzuvlarıyla bir coğrafya gibi tasarlandığı bu şiir⁸, imge yoğunluğuyla dikkat çektiği kadar Cemal Süreya şiirinde tarihsel, coğrafi bir genişlemeye/açılmaya da işaret eder:

“Kibrit çak masmavi yanardı sesin
 Ormanlara ormanlara yüzünün sesi
 En gizli kelimeleri akıttırdı ağzıma
 Şu karangu şu aşayip şu asyalı aşkın
 Soluğu kesen ağulayan ormanlarında
 Yaşadım o kısa ve korkunç hükümdarlığı
 Ve çarpıntılı yüreğim saçlarının akıntısında
 Karadeniz'e karıştırdı ordan Akdeniz'e
 Ordan da daha büyük sulara” (s. 48)

Şiirde, açık-kapalı istiareler ve mecazlar yoluyla coğrafyaya ilişkin varlıklar üzerinden örtük bir şekilde görselleştirilmeye çalışılan bir cinsel birleşme anı söz konusudur. Erotik etkinlik, çarpıcı, yoğun ve

⁸“Kadın bedeni bir coğrafyadır Cemal Süreya'nın şiirinde. Kimi zaman bir kıta kimi zaman yarım ada olan beden, karayla denizi kucaklayan bir ayırıcı noktadır. Bölgelerin iklimlerin özelliklerini barındırır içinde. Bazen 'Afrika'dır bazen de 'Akdeniz' (...) Mekânın ve coğrafyanın nitelikleriyle kadını anlatma ve bu nitelikleri bütünleyici kılma özelliği Cemal Süreya'nın şiirinin kaynaklarını gösterir bize. Anlatıcı kadını coğrafya üzerinde gezdirir.” (Özmeral, 2007: 84-85).

uzak imgeler yoluyla ifade edilir. Ormanlar, soluğu kesmesi, ağulamasıyla kadının erotojen bölgelerine⁹ işaret eder. “kısa ve korkunç hükümdarlık” bağdaştırması da bu erotik etkinlik çerçevesinde, kısılığı ve yoğun bir hazzı yaşatmasıyla cinsel birleşme anına işaret eder. Bu süre içinde, erkeğin erekte durumda kalma hâlinin de iktidar sözcüğünün çift yönlü çağrışımları ekseninde hükümdar olmaya benzetildiği düşünülebilir. Bir nehir ya da ırmak gibi düşünülen saçlar ise, anlatıcıyı hazzın doruklarına ulaştıran bir aracı gibi tasarlanır. Saçların âşığın çarpıntılı yüreğini önce Karadeniz’e sonra da Akdeniz’e taşıması, suyun cinsel çağrışımları düşünüldüğünde, kademeli artan bir cinsel zevk sürecini ima eder. (Akdeniz’in Karadeniz’den daha yoğun bir deniz olduğu bilimsel gerçeği de bu yoruma katkıda bulunur.) “Ordan da daha büyük sulara” dizesiyle bu yorum, şiirin kendisi tarafından da desteklenmiş olur. Denizden “daha büyük su” kütlesi okyanustur. Okyanus, içerdiği cinsel çağrışımlarla hem şiirin imge örüntüsü içindeki aşamalılıkla hem de çağrışım zinciriyle uyumludur. Okyanus, bu bağlamda, cinsel [t]aşkınlığın son noktası olarak yorumlanabilir.

“Ülke” aynı zamanda, Cemal Süreya’nın bir “göçebe” olarak şiirine “arayış” imgesini de dâhil ettiği bir şiirdir:

“Bir başak ufak ufak bildirir Konya’yı
O başakta o Konya’da seni ararım
Ben şimdilerde her şeyi sana bağlıyorum iyi mi
Altın ölçü çift ölçü ve altın karşılıksız
Para basma yetkisini Fırat’ın suyunu Palandöken’i
Erzincan’ın düzünü asma bahçelerini Babil’in
Antalya’nın denizini o denizin dibini” (s. 49)

Bir başaktan başlayarak geniş bir coğrafi menzile ulaşan bu arayışın muhatabı “sen” zamiriyle işaret edilen kadındır. Ancak bu kadın, sadece cinsel bir haz nesnesi olmaktan ibaret değildir. Aksine hayata dair her şeyin gerçek değerini, anlamını bulduğu bir “altın ölçü”dür. Kentlerden nehirlerle, oradan tarihin kadim mekânlarına (Babil’in asma bahçeleri) kadar her şeyin anlam kazandığı bir imgedir. “Kadın, âdeta bütün dünyaya açılmanın merkezi ol[ur]” (Kaplan, 2007: 236). Şiirin son bölümünde coğrafyayla, denizle, tarihle bütünleşen kadın, birden ve yine, erotik/cinsel çağrışımlar yüklenir. Ama bu çağrışımlar hüznün, ayrılık, yalnızlık gibi temaların idaresindedir. Ergül’ün de belirttiği gibi “Göçebe’deki şiirlerde, aşkın cinsel yönünün *Üvercinka*’daki kadar vurgulanmadığı, bunun yerine hüznün, yalnızlık ve keder gibi temalara ağırlık verildiği görülmektedir” (Ergül, 2003: 62). *Üvercinka*’da erotizm dozu yüksek şiirlerin aksine buradaki erotizm lirizmden kökenlenen bir şefkat ve kavuşma arzusunun temel yordamı olarak dile getirilir:

“Bilinir ne usta olduğum içlenmek zanaatında
Canımla besliyorum şu hüznün kuşlarını
Sen kalabalıkta bulup bulup kaybettiğim kimya

⁹“Erotik hislerin ortaya çıkabildiği herhangi bir beden bölgesi.” (Rycroft, 1989: 48).

Yokluğun gayri şuradan şuraya geldi
 Bir günler şölenlerle egemen ülkende
 Şimdi iri gagalı yalnızlıklar dönüyor
 N'olur ağzından başlayarak soyunmaya
 Bir kez daha sür hayvanlarını üstüme üstüme
 Çık gel bir kez daha yıkıntılardan
 Çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat" (s. 49)

“Üvercinka, Kadın!” başlıklı yazısında *Üvercinka* bağlamında kadın imgesinin izlerini süren Atilla Birkiye (2011: 174), Cemal Süreya'nın şiirlerindeki kadın imgesinin “nesne kadın”, “cinsel kadın” ve “aşk kadın” olarak üç farklı boyuta sahip olduğunu; fakat bu boyutların, genelde, şiirsel düzlemde iç içe geçerek görünürlük kazandığını belirtir.

İmge kullanımını bakımından tikelle tümelin, bireyselle toplumsal olanın yan yana, iç içe olması Cemal Süreya şiirinin temel karakteristiğidir. Erkeğin aslan imgesiyle belirlediği “Yırtılan İpek Sesiyle” şiirinde anlatıcının “sevgili yabancı” olarak seslendiği kadına cinsel sevi bağlamında söyledikleri, Cemal Süreya şiirinin bu özelliğine denk düşer. Şiir-düzyazı karışımı bir forma sahip bu uzun şiirde, sevişme eylemi de bir erginlik olarak nitelendirildiği için imge değeri kazanır:

“Sevgili yabancı, aslanları düşünerek bir şeyin yeni farkına varmalısın; insan sevişirken bütün çağlarda birden oluyor, geçmiş çağların hepsini birden yaşıyor bugünle birlikte. Ve bu gerçekten böyle oluyor. Bu bakımdan bir erginlikte sevişmek” (s. 88)

Bu şiirin, kaynağını şairin yaşamından ve sanatçı kişiliğinden alan imge merkezli bir şiir olduğu söylenebilir. Şiirin merkezinde yer alan ve kurucu bir niteliğe sahip olan başlıca imge de kadın olmuştur. Çünkü Cemal Süreya'nın şiirlerinin başat motifleri olarak nitelendirilebilecek âşık ve sevgili ile bu ikilinin çeşitli insani hâllerinden menkul lirizm, erotizm, cinsellik, aşk, sevgi, özgürlük ve yaşam mücadelesi gibi temaların hemen her zaman bu imge etrafında uç verip yeşerdiği görülür. Octavio Paz'ın âşığın ortaya çıkışı bağlamındaki şu sözleri de kadının bu kurucu vasfına işaret etmektedir: “Âşığın ortaya çıkışı, kadının ortaya çıkışından ayrılmaz. Kadın özgürlüğü olmadan aşk söz konusu değildir.” (Paz, 2002: 71).

1984 yılındaki bir söyleşide, Cemal Süreya'nın kendisi de kadının insanca yaşayabilmesi için özgürleşmesi gerektiğine değindikten sonra, şiir düzleminde de bu eşitliği sağlayabilmek için yerleşik yönelimin aksine, kadının da erkeğe söyleyebileceği şeyler yazmak istediğini belirtir:

Kadın-erkek ilişkilerinde -kentleşmeden ötürü- olumlu diyebileceğimiz bir gelişme var. Bu ilişkiler on beş yirmi yıl öncesine göre çok daha sağlıklı. Belki de daha çok büyük kentlerde böyle. Bir aşamadır. Gençlerin rahatlığı yaşlıları da etkiledi. Eskiden gidip duraklarda bekledik. Sanki orada duran kadın... Şimdi bakıyorum vapura binerken kimse kimseyi sıkıştırmıyor. Erkek anlamaya başladı ki kadın istemezse yanına yaklaşamaz. Kentleşme yanında kadın çalışmasından doğdu bu. Biraz da yoksulluğun artmasından olabilir.

Çünkü çok yoksulluk eşitlik getirir. Ben eskiden şiirlerimde erkeğin kadına söylediği sözleri yazıyordum. Şimdi istiyorum ki aynı zamanda kadının da erkeğe söyleyebileceği şeyler yazayım (Süreya, 2013: 90).

Bu isteğin şiir pratiğinde karşılık bulamadığını, Cemal Süreya’da kadın imgesinin özne niteliğine sahip ol(a)madığını, bir nesne-kadın olarak belirginlik kazandığını söylemek gerekir. Ancak o, şiirsel düzlemde yaratmak istediği bu söylem eşitliği özleminin şiirin kendi varlığı için de yaşamsal olduğunu “11 Beyit”teki şu beyit üzerinden dile getirmekten de geri kalmamıştır:

“Baktım aşk dizesi ayakta duramıyor
Kadın adına da söylenmemişse” (s. 267)

3. SONUÇ

Cemal Süreya imgeyi, kaynağını dış dünyadan alan yeni bir gerçeklik durumu olarak tanımlar. Ancak bu yeni durum veya nesne, kaynağından büsbütün kopmamalı, onu daha çarpıcı, daha iyi ve daha yoğun bir biçimde temsil ederek şiirsel düzleme taşınmalıdır. Ona göre, bir görüntü ya da coşkunun değişik ve yabancı niteliğini elde etmesi, başka bir deyişle imge niteliği kazanabilmesi, uzlaşmsal dille ve dış gerçeklikle başlangıçta bir bağ kurabilmesine dayanır. Şiirsel öz, ancak nesnel karşılık denen “aşinalıkla” imge denen “yabancılaşım” ilişkiye geçebileceği, söyleşebileceği ortak bir düzlemin oluşturulabilmesiyle okurda karşılık bulabilir. Dış gerçeklik, şiirde imgeler aracılığıyla üretilen yeni gerçekliğin okur tarafından anlaşılabilmesini sağlayan bir araçtır. Okur, imgelerin işaret ettiği aşına gerçekliğe ait çağrışımlardan hareketle şiirdeki ayrıksı anlamlara ulaşabilecektir. Bu yüzden dış gerçeklik, imgelerle üretilen şiirsel gerçek için bir fon / arka plan oluşturur. Cemal Süreya, çağdaş şiirin en önemli yapısal öğelerinden biri olan imgeyi, Türk şiirinin ulaştığı yeniliğin en önemli gösterenlerinden biri olarak kabul eder. Ona göre imge, dış gerçeklikten ve anlamdan tamamen kopmamalı, çıkışını buradan yapmalıdır.

Şiir türünün başat dil ve üslup özelliği olan imge, Cemal Süreya’nın poetikasında dile getirdiği düşünceler doğrultusunda *Üvercinka*’dan *Güz Bitiği*’ne kadar Süreya’nın bütün bir şiir veriminde uygulama alanı bulmuştur. Ortak bir kelime dağarı ve dolayısıyla imge ağı, onun şiirlerinin en dikkat çeken özelliklerinden biridir. “Kadın”, ortak bir kelime kadrosu ve imge örüntüsüne sahip Cemal Süreya şiirinin merkezî imgelerinden biridir. Birçok şiirinde imge niteliğine sahip sözcükler, kadın imgesi etrafında işlev kazanarak hâkim lirik ve erotik söyleyişi oluşturur. Cemal Süreya’da kadın imgesine ilişkin algılamının en temel özelliği, parçalı bir görünüm sergilemesidir. Kadın imgesinin özellikle sevgili/karşı cins bağlamında işlendiği şiirlerde, bu parçalı algılama tarzı daha yoğun ve belirgindir. Bu durumun, lirik ve erotik etkinliğin onun şiirlerinde daha çok dokunma ve görme duyularına bağlı olarak gelişmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Muhtelif şiirlerde kadın bedenine ait unsurların kaba ve argo söyleyişten uzakta, örtük ve metaforik şekilde anlatımı, Cemal Süreya’nın şiirlerindeki erotik-lirik etkinliğin doğasına yazınsal bir boyut katmıştır. Erotik etkinliğin yazınsal şekilde aktarılması, aynı zamanda, onun şiirlerini gerçeküstücü şiire yaklaştırır.

Bu parçalı imge algısı, sadece cinsel/erotik bir çağrışım zinciriyle sınırlanmamış, bazen toplumsal-kültürel bir eleştirinin bazen de anne ve kız kardeşlere uzanan otobiyografik durumların bir taşıyıcısı olmuştur. Söylem ve izlek kaymalarının söz konusu olduğu şiirlerde ise kadın imgesi, cinsel ve siyasal-toplumsal konuların eş zamanlı işlenmesine imkân verecek bir tarzda kullanılmıştır. Ancak şiirlerde sahip olduğu bu ağırlığa ve poetik düzlemde dile getirilmesine rağmen kadın, Cemal Süreya'nın şiir estetiğinde özne vasfıyla belirebilen bir imge olamamıştır.

Kaynakça

- Aksan, D. (1993), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, İstanbul: BE-TA Basım Yayım.
- Alexandrian, S. (1993), “Gerçeküstücü Erotizm”, *Erotik Edebiyat Tarihi*, (çev. Işık Ergüden), İstanbul: Mitos Yayınları, ss. 445-513.
- Altıyaprak, Y. (2008), *İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm*, (1. Baskı), Ankara: Ebabil Yayınları.
- Batur, E. “Cemal Süreya'nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Şubat-1990, S. 233, ss. 4-5.
- Birkiye, A. (2011), “Üvercinka Kadın!”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 46-56.
- Birsel, Ş. (2011), “Cemal Süreya Şiirine Derkenar”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 108-120.
- Cöntürk, H. (2006), *Çağının Eleştirisi-Birinci Kitap*, (1. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ecevit, Y. (2002), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, (2. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eliot, T. S. (2007), *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), (1. Baskı), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Ergül, M. S. (2003), *Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Frye, N. (2015), *Eleştirinin Anatomisi*, (çev. Hande Koçak), (1. Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnce, Ö. (2011), *Şiir ve Gerçeklik*, (4. Baskı), İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kaplan, M. (2007), “Üvercinka”, *Şiir Tahlilleri-II (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)*, (8. Baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları, ss. 235-245.
- Karaca, A. (2013), *İkinci Yeni Poetikası*, (3. Baskı), Ankara: Hece Yayınları.
- Korkmaz, R. (2002), *İkaros'un Yeni Yüzü-Cahit Sıtkı Tarancı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lüleci, M. “Özgürlüğün Geldiği Gün’: Cemal Süreya'nın Şiirlerinde İmge Kurulumu”, *Varlık*, Ağustos-2015, S. 1295, ss. 13-17.
- Özcan, T., “Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya'nın Şiir Dünyasına Uygulanması”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.13, 2003, S. 1, ss. 115-136.
- Özmeral, Ö. (2007), *Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm*, (1. Baskı), İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Pamuk, O. (2011), *Saf ve Düşünceli Romancı*, (1. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paz, O. (2002), *Çifte Alev-Aşk ve Erotizm*, (çev. Tomris Uyar), (1. Baskı), İstanbul: Okuyan Us Yayın,

İstanbul.

Perinçek, F. ve Duruel, N. (2008), *Cemal Süreya-Şairin Hayatı Şiire Dâhil*, (2. Baskı), İstanbul: Can Yayınları.

Rycroft, C. (1989), *Psikanaliz Sözlüğü*, (çev. M. Sağman Kayatekin), İstanbul: Ara Yayıncılık, ss. 48.

Süreya, C. (2013), “*Güvercin Curnatası*”, (Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları), (haz. Nursel Duruel), (6. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Süreya, C. (2013a), “*Günübirlik*”ler, (2. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Süreya, C. (2007), *Sevda Sözlere*, (30. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Süreya, C. (2012), *Şapkam Dolu Çiçekle*, (4. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Todorov, T. (2001), *Poetikaya Giriş*, (çev. Kaya Şahin) (2. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

Türk Dil Kurumu, *Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü*,

<http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&view=bilimsanat&kategoriget=terim&kelimeget=imge&hngget=md>(Erişim Tarihi: 20.04.2017).

Ünal, H. (2011), “Cemal Süreya’nın Altın Bağlantıları”, *Cemal Süreya*, ed. Doğan Hızlan, (1. Baskı), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 46-56.